

Graziano TASSI

**La capitale du « miracle économique » italien :
Milan et ses représentations entre littérature et cinéma
(1955-1965)**

Thèse présentée et soutenue publiquement le 9 décembre 2016
en vue de l'obtention du doctorat en Études italiennes
de l'Université Paris Ovest Nanterre La Défense

**Sous la direction de
M. le Professeur Christophe MILESCHI**

Jury :

Mme Giuliana BENVENUTI, Università Alma Mater Bologna
Mme Silvia CONTARINI, Université Paris Ovest Nanterre La Défense
M. Camillo FAVERZANI, Université Paris 8 (rapporteur)
M. Christophe MILESCHI, Université Paris Ovest Nanterre La Défense
M. Oreste SACCHELLI, Université de Lorraine (rapporteur)

Remerciements

Je tiens à remercier en tout premier lieu mon directeur de thèse M. Christophe Mileschi : sans son soutien et sa disponibilité cette thèse n'aurait jamais vu le jour. Ses précieux conseils, sa rigueur, sa ponctualité et son professionnalisme m'ont beaucoup aidé.

Je remercie également Mme Giuliana Benvenuti, Mme Silvia Contarini, M. Camillo Favorzani et M. Oreste Sacchelli pour avoir accepté de lire et juger ce travail.

Un énorme merci à ma famille et à mes amis qui avec leur amour, leur amitié, leur soutien et leurs conseils ont rendu possible ce travail.

Desidero dedicare questa tesi a mio padre Carlo e a mia figlia Asia.

Avant-propos

Pour les citations des œuvres littéraires analysées, nous avons utilisé la traduction française lorsqu'elle existait. Cependant, parfois nous avons préféré traduire nous-même les passages cités là où le texte s'éloignait trop de l'original italien ; ces traductions, ainsi que celles des livres qui n'ont pas été traduits en français, sont accompagnées du sigle Trad. Pers. (traduction personnelle).

Nous tenons à signaler également que les mots et les expressions italiennes que nous avons décidé de ne pas traduire seront indiqués par le recours à l'italique (ainsi que certains termes en anglais).

Table des matières

Introduction Générale	7
PARTIE 1. La forme de la ville entre modernité et persistance de la tradition : la représentation du nouvel espace urbain	25
1.1 La reconstruction et le plan d'urbanisme de 1953 : une formidable occasion manquée.	26
1.2 Milan : capitale de la modernité. « Il Pirellone », la tour Velasca et le nouveau centre directionnel.	33
1.3 Les nouveaux quartiers autonomes et la « banlieue dortoir ».	37
1.4 Les vieux quartiers ouvriers : le cas de la Bovisa et de la Ghisolfa.....	39
1.5 La ville en chantier : Luciano Bianciardi et les rues de Milan.	41
1.6 L'intensification de la vie nerveuse : la promenade urbaine chez Ermanno Olmi et Michelangelo Antonioni.	46
1.7 Ottiero Ottieri et la périphérie comme espace privilégié de la connaissance et de l'authenticité.....	54
1.8 Le centre corrompue, la dissolution de la famille traditionnelle et la marchandisation des rapports amoureux : <i>L'Arialdà</i> de Giovanni Testori.	59
1.9 Les fonctions dramaturgiques et symboliques du gratte-ciel.	65
Conclusions de la première partie.....	79
Partie II. La ville en mouvement : immigrés, <i>pendolari</i> et intellectuels de province	81
2.1 Immigrés méridionaux et paysans du Nord-Est.....	82
2.2 Du sacrifice inutile au meurtre fondateur. La disparition de l'Italie rurale dans <i>Rocco e i suoi fratelli</i> de Luchino Visconti.....	87
2.3 Le phénomène du « pendularisme ».	99
2.4 L'industrie culturelle milanaise et l'immigration intellectuelle. L'exemple de Luciano Bianciardi.	109
Conclusions de la deuxième partie.	148

Partie III. Entreprises et entrepreneurs : entre paternalisme, répression, taylorisme et sublimation religieuse	150
3.1 Les usines Falck entre paternalisme et répression : un exemple emblématique.	151
3.2 Taylorisme à la milanaise : le cas des usines Borletti.....	154
3.3 <i>Il padrone</i> de Goffredo Parise : un paternalisme paradoxal et kafkaïen....	156
3.3.1 La représentation de l'espace de la « firme commerciale ».	159
3.3.2 Le docteur Max.	165
3.4 <i>Il senatore</i> de Giancarlo Buzzi: du patron démiurge au patron invisible. .	178
3.4.1 L'espace privilégié du surnaturel : le bureau.	179
3.4.2 La représentation du pouvoir patronal.....	184
3.5 <i>La notte</i> de Michelangelo Antonioni : l'entrepreneur-artiste et la mort. ...	193
3.6 <i>Il vedovo</i> de Dino Risi : l'entrepreneur monstrueux.....	200
3.7 <i>La linea gotica</i> et <i>Tempi stretti</i> d'Ottiero Ottieri : l'(im)possibilité de raconter l'usine.	207
Conclusions de la troisième partie.....	221

Partie IV. Les classes populaires milanaises entre valeurs traditionnelles et société de consommation : une ascension forcée ?	224
4.1 Dépasser les limites : les classes populaires dans <i>I Segreti di Milano</i> de Giovanni Testori.	226
4.1.1 Vendre son corps.	227
4.1.2 Les femmes et l'amour.	234
4.1.3 La prison familiale.....	245
4.1.4 <i>Il Fabbricone</i> : en attendant l'apocalypse.....	250
4.2 « Renzo e Luciana » de Mario Monicelli.....	260
Conclusion de la quatrième partie.	273

Partie V. La grande bourgeoisie et les classes moyennes milanaises : entre dégradation des valeurs et homologation de masse	276
5.1 « Anna » de Vittorio De Sica : la vulgarité sous l'élégance.....	281
5.2 « Il lavoro » de Luchino Visconti : le mariage comme prostitution légalisée.	289
5.3 <i>Un amore</i> de Dino Buzzati : le mystère abject de l'amour.	295

5.4. <i>Il posto</i> d’Ermanno Olmi : une condamnation à perpétuité ?.....	309
Conclusions de la cinquième partie.	320
Conclusions générales	323
ANNEXE 1	335
ANNEXE 2	346
Bibliographie	355
Index des noms propres	371

Introduction Générale

La ville est une magnifique émotion de l'homme.
La ville est une invention, mieux : c'est
l'invention de l'homme ! La ville n'est pas un fait
virtuel, c'est un fait physique, parce qu'elle est
pleine d'humanité. La ville est un perpétuel
devenir...¹

En sortant de la *Stazione Centrale* de Milan, on aperçoit à droite, derrière le gratte-ciel Pirelli, de nouveaux gratte-ciel qui dominant avec orgueil le *skyline* milanais. Ce sont les nouveaux immeubles futuristes qui ont été construits à l'occasion de l'Expo 2015 et qui s'inscrivent dans le plan de réaménagement des quartiers Garibaldi e Isola.

Ces deux quartiers, dans les années 60, étaient déjà concernés par des projets urbanistiques qui visaient à doter Milan, sans succès, d'un centre directionnel à l'instar des grandes capitales internationales.

Ce qui n'a pu être fait dans les années 60, l'a été maintenant, confirmant encore une fois le dynamisme qui, en bien ou en mal, caractérise la capitale lombarde. Car Milan est peut-être la seule ville italienne qui, pour des raisons historiques et pour sa prétendue laideur, n'est pas prisonnière de son glorieux passé architectural et urbanistique.

Toutes les grandes villes changent au cours de leur histoire, alternant de phases d'ascension et de décadence. Elles se configurent par conséquent comme des objets stratifiés, où différentes temporalités coexistent dans leur bâti et dans leur toponymie. Elles s'inscrivent dans une histoire politique, économique et sociale

¹ PIANO Renzo, *La désobéissance de l'architecte : conversation avec Renzo Cassigoli*, Paris, Arléa, 2009, p. 87.

plus grande et, pour de multiples raisons, à un moment ou à un autre, elles se retrouvent sur le devant de la scène.

Pendant des décennies, voire des siècles, telle ou telle ville devient le centre national ou international des échanges commerciaux, culturels et artistiques. Chaque époque, chaque moment historique, chaque mouvement artistique semble ainsi créer des liens spécifiques et privilégiés, des affinités électives avec une ville en particulier. On ne peut pas citer Honoré de Balzac ou Émile Zola sans penser au Paris du XIX^e siècle, Andy Warhol et le pop art sans les associer au New York des années 60. Le fascisme italien tisse des liens physiques et symboliques très forts avec la ville de Rome et son passé. On pourrait multiplier les exemples.

Dans le cas du « miracle économique » italien, on pense tout naturellement à Milan.

Périodisation et choix du corpus.

L'objectif de cette thèse est d'analyser comment la littérature et le cinéma ont représenté la ville de Milan au cours de la décennie 1955-1965, qui précède et suit de peu ce que la grande majorité des historiens appellent maintenant « le miracle économique » des années 1958-1963².

Nous avons choisi ces deux dates car, d'un point de vue artistique, elles marquent des tournants fondamentaux dans la culture italienne de l'après-guerre.

1955 est la date de publication du roman *Metello* de Vasco Pratolini. Avec ce roman, on considère désormais, d'une façon conventionnelle, que la saison du néoréalisme se termine et que voient le jour de nouvelles recherches artistiques, guidées par de nouvelles manifestations de sensibilité culturelle³.

² Voir, par exemple, *Il miracolo economico italiano (1958-1963)*, a cura di CARDINI Antonio, Bologne, Il Mulino, 2006. L'appellation problématique de « miracle économique » sera questionnée plus loin, p. 10-19.

³ Sur les différentes positions critiques lors du débat provoqué par la publication du roman, voir MANACORDA Giuliano, *Storia delle letterature italiana contemporanea 1940-1996. Tome 1*, Rome, Editori Riuniti, 1996, p. 274-278.

1965 est la date de sortie du film *I pugni in tasca* de Marco Bellocchio, lequel, selon plusieurs critiques cinématographiques⁴, semble anticiper les ferments de la contestation juvénile qui va exploser trois ans plus tard. Sur le pays commence à souffler un vent extrêmement critique face, justement, au « miracle économique ». Ce qui nous intéresse c'est donc un regard contemporain de l'époque représentée, sans les filtres de l'histoire ou de la mémoire.

Deux dates. Un roman et un film.

Ce choix reflète la dualité qui est à la base de ce travail.

Nous avons choisi d'aborder le problème de la représentation d'une ville à travers deux expressions artistiques qui, au cours de notre décennie, entretiennent des interrelations très étroites.

En effet, si on se limite à la production qui, d'une façon ou d'une autre, concerne la ville de Milan, on peut constater que, d'une part, certains écrivains participent directement à l'écriture des scénarios et, d'autre part, qu'un bon nombre de films ou de moyens métrages sont tirés de romans ou de nouvelles.

Rocco e i suoi fratelli (1960) de Luchino Visconti s'inspire librement de certaines nouvelles du recueil *Il ponte della Ghisolfia* (1958) de Giovanni Testori. Ottiero Ottieri, auteur de *Tempi stretti* (1957), participe à la rédaction du scénario de *La notte* (1962) de Michelangelo Antonioni. Le roman *La vita agra* (1962) de Luciano Bianciardi est transposé au grand écran par Carlo Lizzani en 1964. Le moyen métrage « Anna », contenu dans le film *Ieri, oggi e domani* de Vittorio De Sica s'inspire d'une nouvelle d'Alberto Moravia et l'épisode « Il lavoro » de Luchino Visconti, dans *Boccaccio '70* (1962), d'une nouvelle de Guy de Maupassant. C'est le cas également de l'épisode « Renzo e Luciana » de Mario Monicelli, toujours dans *Boccaccio '70*, qui, quant à lui, s'inspire d'une nouvelle d'Italo Calvino. Ce ne sont là que quelques exemples.

Le choix du corpus ne s'est évidemment pas fait selon le critère de l'exhaustivité. Un sujet vaste comme la ville de Milan, même circonscrit à une seule décennie, offre une telle quantité d'œuvres littéraires et cinématographiques que

⁴ Voir, par exemple, TOVAGLIERI Alberto, *La dirompente illusione : il cinema italiano e la contestazione (1965-1980)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014.

prétendre à l'exhaustivité nous aurait conduit soit à la dispersion, soit à un regrettable effet catalogue. Nous avons donc sélectionné douze œuvres littéraires (huit romans, deux recueils de nouvelles, un journal et une pièce théâtrale) et huit œuvres cinématographiques (cinq longs métrages et trois moyens métrages). En voici la liste⁵ :

Littérature

BIANCIARDI Luciano, *Il lavoro culturale* (1957), *L'integrazione* (1960), *La vita agra* (1962) ;

BUZZATI Dino, *Un amore* (1963) ;

BUZZI Giancarlo, *Il senatore*, (1958) ;

OTTIERO Ottieri, *La linea gotica: Taccuino 1948-1958*, (1962), *Tempi stretti* (1957) ;

GOFFREDO Parise, *Il padrone* (1964) ;

TESTORI Giovanni, *Il ponte della Ghisolfia* (1958), *La Gilda del Mac Mahon* (1959), *L'Arialdia* (1960), *Il Fabbricone* (1961) ;

Cinéma

ANTONIONI Michelangelo, *La notte*, 1961 ;

DE SICA Vittorio, *Anna*, dans *Ieri, oggi, domani*, 1962 ;

LIZZANI Carlo, *La vita agra*, 1964 ;

MONICELLI, Mario, *Renzo e Luciana*, dans *Boccaccio '70*, 1962 ;

OLMI Ermanno, *Il posto*, 1961 ;

RISI Dino, *Il vedovo*, 1959 ;

VISCONTI Luchino, *Rocco e i suoi fratelli*, 1960, *Il lavoro*, dans *Boccaccio '70*, 1962.

La présence de moyens métrages dans notre corpus s'explique par le succès que, dans les années 60, connaissaient les films à sketches, surtout dans le genre de la comédie à l'italienne⁶.

⁵ Pour le résumé des œuvres du corpus, voir les annexes.

⁶ A ce sujet, voir, par exemple, AUTELITANO Alice, *Il cinema infranto : intertestualità, intermedialità e forme narrative nel film a episodi italiano, 1961-1976*, Udine, Forum, 2011.

Nous avons choisi ces œuvres, d'une part, en fonction de leur force et de leurs qualités artistiques, de leur capacité à rendre compte de leur temps tout en atteignant une dimension beaucoup plus universelle ; d'autre part, le choix a été guidé par la structure même de ce travail. S'agissant d'une étude « thématique », nous avons privilégié les œuvres qui illustrent et problématisent le mieux les thèmes qui articulent cette étude.

Le miracle économique et les villes italiennes.

Le miracle économique représente un moment fondamental pour l'histoire de l'Italie républicaine qui a suscité d'emblée un vaste intérêt et un vif débat chez les intellectuels et les artistes de l'époque. Entre la fin des années cinquante et le début des années soixante, la société italienne connaît, en l'espace de seulement quelques années, une véritable rupture par rapport à son passé. Les énormes transformations qui traversent le pays ne concernent pas seulement la façon de produire et de consommer mais aussi la façon de penser et de rêver, de vivre le présent et d'envisager le futur. C'est la société tout entière qui change, dans tous ses aspects. L'économie italienne connaît une expansion formidable, grâce à l'ouverture internationale des marchés (due principalement à la naissance du Marché commun européen), à un faible coût du travail, à la disponibilité de nouvelles sources d'énergie et aux importants investissements publics et privés. Entre 1958 et 1963, le PIB connaît une augmentation de 6,6% par an. En dix ans, de 1954 à 1964, le revenu national passe de 17 000 milliards de Lires en 1954 à 30 000 milliards en 1964 et le revenu par tête de 350 000 à 571 000 Lires. Outre cette formidable expansion, l'économie italienne se modifie également en profondeur. Toujours entre 1954 et 1964, le secteur agricole passe de 40% à 25% de la population active, le secteur industriel de 32% à 40% et les services de 28% à 35%⁷.

⁷ A ce sujet, voir MAZZINI Jacopo, « I dati della crescita », in *Il miracolo economico italiano (1958-1963)*, op. cit., p. 27-45 et CRAINZ Guido, *Storia del miracolo italiano*, Rome, Donzelli, 2005, p. 87-91.

Ces transformations économiques vont de pair avec des transformations sociales considérables. Tout d'abord, les migrations intérieures, qui représentent sans doute l'un des phénomènes les plus importants de l'histoire de l'Italie républicaine des années cinquante aux années soixante-dix. Entre 1955 et 1971, de 9 à 10 millions d'Italiens sont concernés par les migrations interrégionales⁸. Leur point culminant se situe en 1961-62 et il s'agit la plupart du temps d'une émigration rurale qui n'est pas exclusivement méridionale. Des paysans des campagnes du Nord, des Apennins romagnols, de la côte ligure ou de Toscane se dirigent vers les villes du triangle industriel : Milan, Turin et Gênes. Les migrants méridionaux représentent toutefois la majorité : entre 1958 et 1963, 1,3 millions d'Italiens du Sud quittent leur province et leur région pour le nord industriel, au point que Turin devient la troisième plus grande ville méridionale d'Italie après Naples et Palerme. Les migrations ne touchent pas seulement les capitales industrielles mais toute la plaine du Pô et les villes moyennes situées sur l'axe Milan-Turin comme Bergame, Brescia ou Ivree. Il s'agit principalement d'une émigration rurale et l'insertion des jeunes méridionaux se révèle très difficile. Intimidés par la grande ville, surpris par son climat froid, parlant pour certains à peine l'italien, ils sont très mal accueillis par les Septentrionaux.

Les grandes transformations de l'économie italienne et les importantes migrations internes entraînent avec elles de nouveaux cadres de vie étroitement liés à l'urbanisation et à ses problèmes, à la société de consommation, à l'émancipation de la femme et à l'émergence d'une nouvelle « jeune génération ». En effet, le besoin de nouveaux logements pour accueillir les nouveaux arrivants mais aussi pour faire face à la croissance démographique, allié à une certaine faiblesse des pouvoirs publics qui laissent, sans grand contrôle, la construction de nouveaux immeubles à l'initiative privée, alimente la spéculation immobilière. En outre, la construction des infrastructures urbaines ne suit pas le rythme des initiatives privées et le phénomène des bidonvilles (les *borgate* de la périphérie de Rome décrites par Pasolini par exemple) ne fait que s'accroître dans les années soixante.

⁸ GINSBORG Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Turin, Einaudi, 1989, p. 295.

Dans ce nouveau cadre de vie qu'est la ville en transformation du boom économique se développe à un rythme vertigineux une société de consommation qui modifie en profondeur le comportement et le style de vie des Italiens, même si les anciennes valeurs liées à la tradition rurale catholique et communiste persistent et donnent naissance à un mélange inextricable et contradictoire d'ancien et de moderne⁹. Par exemple, la viande devient un aliment presque quotidien des ménages italiens. La consommation de denrées rares avant-guerre (légumes et fruits frais, sucre, café) devient courante. Le cadre de vie familial se transforme : la télévision, les réfrigérateurs, les machines à laver, le mobilier envahissent les appartements des classes moyennes. Tout ménage espère rapidement acheter une voiture ou au moins une motocyclette. En 1954 par exemple, on compte 700 000 automobiles et 5 millions dix ans plus tard. Toutes ces améliorations de la qualité de l'existence transforment les rythmes de vie et les loisirs. La télévision, avec des émissions comme *Lascia o raddoppia*¹⁰ et *Carosello*¹¹, ne se limite pas à annoncer et à accompagner la croissance économique. Elle est également un vecteur d'homogénéisation régionale, politique et sociale.

Les femmes, avec tous ces changements, semblent améliorer leur condition. Il ne s'agit pas tant d'une avancée législative que d'une évolution qui se situe dans le domaine des mœurs. Une évolution timide mais qui permet à la femme de gagner en indépendance grâce au travail, à l'éducation et à l'urbanisation. A côté de cette frileuse émancipation des femmes, à partir de la fin des années cinquante, le phénomène « jeune » prend de l'ampleur et avec lui son cortège d'analyses (sur la mode des jeans, des motocyclettes, du *rock and roll*), d'articles polémiques et critiques, de protestations dans les partis politiques, la presse et les intellectuels. Il s'agit d'une jeune génération qui aspire aux loisirs, au mieux-être, qui veut se distinguer de la génération précédente : langage différent, musique, vêtements, idoles, tout caractérise une culture interclassiste et générationnelle.

⁹ Voir CARDINI Antonio, « Introduzione. La fine dell'Italia rurale e il miracolo economico », in *Il miracolo economico italiano (1958-1963)*, op. cit., p. 7-25.

¹⁰ L'équivalent de « Quitte ou double ? » (1955-1959).

¹¹ Très populaire émission du début de soirée composée de saynètes entrecoupées de publicités (1957-1977).

Enfin, dans cette nouvelle société de consommation qui se développe pendant les années du « miracle économique » italien, naissent de nouvelles aspirations, de nouveaux comportements individualistes qui semblent volontairement oublier le passé pauvre et pourtant encore si récent de l'Italie préindustrielle. Ce qui prend forme, c'est une société entièrement vouée à l'hédonisme, à la course effrénée à la consommation, à l'espoir, souvent déçu, d'une ascension sociale rapide et peu soucieuse des moyens de sa réalisation.

Cette « grande transformation », cette « révolution anthropologique » selon la célèbre formule de Pasolini, se concentre, se développe et prend forme principalement dans l'espace en mutation de la ville, non seulement des grandes villes industrielles du Nord mais, à une plus petite échelle, aussi dans les villes de province et du Sud de l'Italie.

Valerio Castronovo rappelle que l'expression « miracle économique » a été employée pour la première fois par un journal anglais, le *Daily Mail*, le 25 mai 1959, pour décrire le processus de développement qui était en cours en Italie¹². L'emploi du terme « miracle » était justifié par le fait que, dans une Italie repliée et arriérée, victime d'un après-guerre interminable, le développement économique faisait irruption telle une « belle époque inattendue », comme l'écrivait Italo Calvino¹³.

Face à cette « belle époque inattendue », Calvino n'a pas l'attitude apocalyptique de Pasolini. Selon lui, les valeurs traditionnelles n'ont pas changé. C'est la façon de les vivre qui a changé. La vie, libérée des angoisses de la guerre et de la faim, est vue maintenant comme :

[...] un spectacle prévisible et rassurant dans ses grandes lignes, dont on voudrait jouir de tous les détails, quelque chose de confortable et bien approvisionné où défouler notre hâte, notre anxiété et notre rage. [...] Nous

¹² CASTRONOVO Valerio, *L'Italia del miracolo economico*, Rome-Bari, Laterza, 2010, p. 6.

¹³ CALVINO Italo, « La belle époque inattesa », in *Tempi moderni*, luglio-settembre 1961. Maintenant dans CALVINO Italo, *Saggi 1945-1985, Tome I*, Milan, Mondadori, 1995, p. 90-95.

sommes toujours les mêmes et au fond rien de ce qui compte n'a changé autour de nous : ni les structures, ni les idées, ni les consciences.¹⁴

Pasolini a une toute autre position. Ce sont les articles qu'il écrit pour le journal milanais *Corriere della Sera* et d'autres revues, entre 1973 et 1975, qui contiennent sa pensée concernant le miracle économique. Il s'agit donc d'un regard rétrospectif, même si, dans ses œuvres littéraires et cinématographiques des années 60, la plupart de ces idées étaient déjà en germe¹⁵.

L'idée centrale de Pasolini est que l'avènement de la société de consommation a conduit l'Italie à un nivellement culturel qui a détruit toute spécificité régionale ou de classe. Cette homologation, imposée par le centralisme de la société de consommation, a ainsi détruit en l'espace de quelques années une civilisation rurale millénaire¹⁶. Le miracle économique a donc changé « anthropologiquement » les Italiens, dans leur apparence physique et dans leur système moral. En outre, et c'est l'aspect qui nous intéresse le plus, le développement urbain incontrôlé, induit par la société de consommation, a conduit à un véritable désastre écologique et urbanistique. Dans la critique consacrée au recueil poétique *Un po' di febbre* de Sandro Penna, Pasolini évoque avec nostalgie l'Italie fasciste et de l'immédiat après-guerre :

Quel pays merveilleux que l'Italie durant la période fasciste et immédiatement après ! La vie était la même que celle que l'on avait connue enfants, et pendant vingt, trente ans, rien n'a changé [...] Les villes se terminaient par de grands boulevards entourés de maisons, de petites villas ou de petits immeubles populaires « aux aimables et vives couleurs » dans la campagne immense [...]

¹⁴ *Ibidem*, p. 91. « uno spettacolo nelle grandi linee prevedibile e rassicurante, di cui vorremmo godere tutti i particolari, qualcosa di comodo e ben fornito e stabile in cui sfogare la nostra fretta e ansia e rabbia. [...] Noi siamo sempre gli stessi e niente in fondo è cambiato intorno a noi di ciò che conta: né le strutture, né le idee, né le coscienze.» Trad. Pers.

¹⁵ Voir, par exemple le film *Mamma Roma* (1962), où nous sommes déjà confrontés à la notion de génocide culturel et à la disparition de la culture rurale.

¹⁶ Voir, à ce propos, en particulier, des articles comme « Acculturazione e acculturazione », « Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia » et « Il genocidio ». Maintenant dans PASOLINI Pier Paolo, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milan, Mondadori, 1999.

Les villages étaient encore intacts, sur de verts plateaux, ou sur le sommet de vieilles collines, ou de deux côtés de petits cours d'eau. [...] Aujourd'hui que tout est hideux et envahi d'un monstrueux sentiment de culpabilité [...] un regret scandaleux est né : celui de l'Italie fasciste, ou détruite par la guerre.¹⁷

Cette préoccupation urbanistique, ce regret pour les villes italiennes et leurs formes d'avant le miracle économique est visible, d'une façon peut-être encore plus évidente, dans un court métrage documentaire que Pasolini tourne, avec Paolo Brunatto, pour la télévision italienne en 1974 et qui a comme titre, justement, *La forma della città*. Dans ce court métrage, Pasolini, tout d'abord, explique et montre à Ninetto Davoli la perfection harmonique de la forme urbaine de la petite ville d'Orte, horriblement gâchée par la construction de nouveaux petits immeubles modernes. Il passe ensuite à l'analyse de Sabaudia, petite ville d'origine fasciste « réaliste » et « métaphysique » à la fois. Selon Pasolini, Sabaudia est seulement en apparence fasciste. Cette petite ville garde du fascisme certains aspects extérieurs, comme le rationalisme de certains immeubles. Toutefois, les êtres vivants qui l'habitent sont « entiers » dans leur humilité, ce sont les représentants, dit Pasolini à la caméra, d'une « Italie provinciale, rustique, paléo-industrielle »¹⁸, de cette Italie que le fascisme a dominée tyranniquement mais qu'il n'a, selon lui, même pas réussi à égratigner dans son essence la plus pure. Ce n'est pas le fascisme qui a fait Sabaudia, ce sont ses habitants.

Ce que le fascisme n'a pas pu, ou su faire : l'homologation et l'acculturation du peuple italien, en l'espace d'à peine dix ans l'a réalisé le centralisme de la société de consommation qui s'exprime, entre autres, à travers un nouvel urbanisme laid et

¹⁷ PASOLINI Pier Paolo, *op. cit.*, p. 421-423. « Che paese meraviglioso era l'Italia durante il periodo del fascismo e subito dopo ! La vita era come la si era conosciuta da bambini, e per vent'anni non è più cambiata [...] Le città finivano con grandi viali, circondati da case, villette o palazzoni popolari "dai cari terribili colori" nella campagna folta [...] I paesi avevano ancora la loro forma intatta, o sui pianori verdi, o sui cucuzzoli delle antiche colline, o di qua e di là dei piccoli fiumi. [...] Ora che tutto è laido e pervaso da un mostruoso senso di colpa [...] è nato uno scandaloso rimpianto; quello per l'Italia fascista o distrutta dalla guerra. » Pour la traduction française de Philippe Guilhon, voir PASOLINI Pier Paolo, *Ecrits corsaires* [1976], Paris, Flammarion, 2009, p. 201-204.

¹⁸ « Italia provinciale, rustica, paleoindustriale. » Trad. Pers.

irrespectueux de la nature et du rapport millénaire entre forme et nature caractéristique, selon Pasolini, des villes italiennes.

Le prétendu « miracle économique » prend donc, du point de vue de l'homme et de son rapport à la nature et aux formes urbanistiques, toutes les caractéristiques d'une apocalypse. En effet, Pasolini clôt le court métrage en déclarant que :

Ça a été une espèce de cauchemar, dans lequel nous avons vu l'Italie autour de nous se détruire et disparaître. Maintenant, en nous réveillant peut-être de ce cauchemar et en regardant autour de nous, nous nous apercevons qu'il n'y a plus rien à faire.¹⁹

Pier Paolo Pasolini, n'est pas le seul intellectuel à pointer les conséquences, selon lui désastreuses, que le miracle économique et la société de consommation ont eu sur les villes italiennes²⁰.

Italo Calvino, dans *La speculazione edilizia* (1957), décrit comment des entrepreneurs improvisés et sans scrupules défigurent le paysage côtier de la Ligurie en construisant des immeubles de très mauvaise qualité, parfois sans permis.

Giorgio Bocca, dans un article au titre éloquent « Mille frabbriche, nessuna libreria » publié sur le quotidien *Il Giorno* en 1962²¹, décrit sur un ton sarcastique la petite ville de Vigevano, à une quarantaine de kilomètres de Milan, touchée par le miracle économique²². Il y constate avec un amusement atterré qu'il n'y pas une

¹⁹ « È stato una specie di incubo, in cui abbiamo visto l'Italia intorno a noi distruggersi e sparire. Adesso, risvegliandoci forse da questo incubo e guardandoci intorno, ci accorgiamo che non c'è più niente da fare. » Trad. Pers.

²⁰ La seule ville italienne qui, selon Pasolini, résistait à l'homologation induite par la société de consommation était Naples, où d'ailleurs il décide de tourner *Il Decameron* (1971). Voir ce passage, tiré de « Gennariello », une sorte de traité pédagogique destiné à un jeune Napolitain imaginaire : « Naples est encore la dernière métropole plébéienne, le dernier grand village (avec, en plus, des traditions culturelles qui ne sont pas strictement italiennes) : ce fait général et historique nivelle physiquement et intellectuellement les classes sociales. La vitalité est toujours source d'affection et d'ingénuité. A Naples, le jeune homme pauvre et le jeune homme bourgeois sont également pleins de vitalité » in PASOLINI Pier Paolo, *Saggi sulla politica e sulla società, op. cit.*, p. 533. Trad. Pers.

²¹ Maintenant dans BOCCA Giorgio, *Miracolo all'italiana*, Milan, Feltrinelli, 1980, p. 17-23.

²² Voir ce passage à la fois hilarant et effrayant : « Je dis que ça c'est un vrai miracle, par intervention surnaturelle. Enlevez Dieu, le diable ou toute autre présence métaphysique et expliquez-moi, si vous

seule librairie dans une ville qui compte quand même cinquante-sept mille habitants. Par contre, il s'agit de l'une des villes les plus motorisées d'Italie qui, en 1961, a ouvert un millier de nouveaux chantiers de construction. Les entreprises commerciales sont au nombre de mille quatre cents, les usines à peu près mille. La fièvre de l'industrialisation a transformé une petite ville de province en un désert d'ennui :

A Vigevano, croyez-moi, l'ennui est grand. L'une des villes les plus riches d'Italie, pour ce qui est de l'argent, est parmi les plus pauvres quant à sa vie intellectuelle et sociale. [...] Mille usines et aucune librairie, aucun centre culturel, aucun spectacle théâtral décent.²³

Dans son article, ce n'est pas tant l'envie d'être riche que critique Bocca, mais la course aveugle au bien-être matériel, sans se soucier de ce que le bien-être matériel signifie, les devoirs qu'il impose, les politiques de prévoyance qu'il nécessite. Autrement dit, il pointe du doigt une civilisation purement et simplement de consommation sans aucune structure sociale, sans intérêts ni initiatives culturelles.

Le miracle économique semble ainsi modifier, détruire, plonger dans une confusion frénétique les villes immuables de la tradition urbanistique italienne. Les

en êtes capables, ce foisonnement économique éclos au milieu du désordre, du dilettantisme, du refus de toute règle associative. S'il n'y a pas eu une Pentecôte, qui a insufflé le feu dans ces représentants de commerce, moins que monoglottes, à la conquête des marchés mondiaux pour les *italian shoes* ? S'il n'y a pas eu l'illumination d'un esprit saint, qui permettrait à mon interlocuteur, à peine alphabète de pontifier avec assurance : "Moi, s'ils me ferment le Congo, je m'en tape. Je pénètre en Birmanie et j'augmente les ventes" ? » *Ibidem*, p. 17. Trad. Pers.

« Dico che questo è un miracolo vero, per intervento soprannaturale. Togliete Dio, il demonio o un'altra presenza metafisica e spiegatevi, se siete capaci, questo rigoglio economico sbocciato fra il disordine, il dilettantesimo, il rifiuto di ogni regola associativa. Se non c'è stata una Pentecoste, chi ha infiammato questi rappresentanti di commercio, meno che monoglotti, alla conquista dei mercati mondiali per le *italian shoes*? Se non c'è stata l'illuminazione di uno spirito santo, chi consentirebbe al mio interlocutore, appena alfabeto, di sentenziare con sicurezza: "A me se mi chiudono il Congo me ne sbatto. Io ti penetro in Birmania e aumento le vendite"? »

²³ *Ibidem*, p. 23. Trad. Pers.

« A Vigevano, credetemi, la noia è grande. Una delle città più ricche d'Italia, quanto a denaro, è fra le più povere quanto a vita intellettuale e sociale. [...] Mille fabbriche e nessuna libreria, nessun circolo culturale, nessuno spettacolo teatrale decente. »

« événements » du fascisme et ses « villes neuves » ne sont rien comparés aux méfaits de la société de consommation.

Luciano Bianciardi, d'ailleurs, voit en Milan, l'exemple parfait de la ville moderne capitaliste, froide, inhumaine, soumise aux logiques implacables du profit, où le miracle économique peut éclore dans toute son abondance factice²⁴. Milan plus que les autres villes italiennes. Milan plus que Rome.

En effet, bien que Milan n'ait jamais été la capitale du Royaume d'Italie, puis de la République italienne, la ville lombarde, avec l'Exposition universelle de 1881, est devenue la « capitale morale » du pays²⁵.

Milan, à l'époque, n'est certainement pas comparable à des villes comme Paris ou Londres qui avaient déjà atteint un développement capitaliste avancé et dont les Expositions universelles inaugurent, pour paraphraser Benjamin, une nouvelle forme de spectacle où le fétichisme de la marchandise s'autocélèbre devant un public de masse²⁶.

Toutefois, même Milan, lors de son Exposition universelle, s'engage à offrir à ses spectateurs un spectacle fantasmagorique capable de célébrer la phase initiale de son développement industriel. Ainsi, à la fin du XIX^e siècle, « la ville la plus ville d'Italie », selon la définition de Giovanni Verga²⁷, se dirige avec détermination vers sa destinée de capitale économique et financière du pays. En même temps, la ville devient la capitale de l'édition, avec des maisons d'édition comme Treves, Sonzogno et la naissance des journaux comme le *Corriere della Sera*, fondé en 1876 par Eugenio Torelli Viollier²⁸.

²⁴ Voir les pages 109-147.

²⁵ Comme l'a montré Giovanna Rosa, la définition « capitale morale », que l'on doit au journaliste napolitain Ruggero Bonghi, ne fait pas référence à une supériorité éthique de la ville lombarde sur les autres villes italiennes. Elle vient du fait que Milan était en train de s'imposer, d'un point de vue économique et culturel, effectivement mais pas officiellement, comme la ville moteur du pays. C'est seulement dans un deuxième temps que l'expression a pris une connotation éthique. Voir à ce sujet, ROSA Giovanna, *Il mito della capitale morale*, Milan, Ed. di Comunità, 1982.

²⁶ Voir BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle : exposé* [1939], Paris, Allia, 2015.

²⁷ VERGA Giovanni, « I dintorni di Milano » [1881], *Tutte le novelle*, Milan, Mondadori, 1979, p. 856. « [...] Milano è la città più città d'Italia. » Trad. Pers.

²⁸ Voir à ce propos PORTINARI Folco, « Milano », *Letteratura italiana : Storia e geografia : Volume terzo. L'età contemporanea*, Turin, Einaudi, 1989, p. 232-240.

Tout au long de la première moitié du XX^e siècle Milan se présente comme un laboratoire politique et culturel fondamental. La ville voit naître le futurisme et le fascisme. Sous le régime fasciste, d'ailleurs, elle connaît d'importants changements urbanistiques. Les bombardements de la Seconde Guerre mondiale détruisent un tiers de ses bâtiments, mais la ville se reconstruit avec confiance, dans un foisonnement d'idées urbanistiques incroyables mais qui n'empêchent pas que les intérêts du capital immobilier privé prennent le dessus et donnent naissance à une ville morphologiquement désordonnée et confuse. Ainsi, à partir des années 50, Milan achève son processus d'industrialisation et, en même temps, se dirige vers un développement intense du tertiaire. Elle devient, avec orgueil, et parfois avec arrogance, la capitale du miracle économique. C'est cette ville-là qui est l'objet de notre étude.

Etudier la ville.

La ville est un objet tellement complexe qu'elle permet une multitude d'approches possibles. Celle que nous avons privilégiée s'appuie sur certaines définitions et conceptions que des sociologues comme Georg Simmel et Robert E. Park, ont donné de la ville. Bien qu'il s'agisse de conceptions et d'idées formulées au début du XX^e siècle, elles nous paraissent encore fort utiles pour comprendre et analyser une ville comme Milan qui entre véritablement dans la modernité au tournant des années 60.

Le point de vue de Georg Simmel dans *Les grandes villes et la vie de l'esprit* est davantage celui d'un philosophe de l'imaginaire social que d'un observateur des communautés urbaines²⁹. Ce sont en effet bien plus les modes de vie citadins que les enjeux de la gestion administrative et politique des villes qui intéressent Simmel. Ce qu'il développe relève du lien entre les caractéristiques des grandes villes et les dispositions de l'individu ou, si l'on préfère, l'influence de la société urbaine sur le psychisme du citadin.

²⁹ SIMMEL Georg, *Les grandes villes et la vie de l'esprit : suivi de Sociologie des sens* [1903], Paris, Payot, 2013.

Robert E. Park, quant à lui, membre de l'École de Chicago³⁰ et fortement influencé par Simmel, considère la ville comme un « laboratoire social »³¹. Elle est ainsi une sorte d'organisme vivant dont les espaces se différencient selon l'intensité des luttes entre les groupes qui y habitent et en fonction de la vigueur de la socialisation des individus déracinés qui s'y établissent. Soumise à ces forces contradictoires, la ville devient une mosaïque de milieux et de microsociétés en perpétuel ajustement.

On peut donc considérer la ville comme la projection de la société dans l'espace. Une société et un espace qui font partie d'une histoire économique, politique et sociale plus vaste.

C'est en s'inspirant de ces positions que, dans cette étude, nous abordons la ville de Milan comme un espace complexe, un ensemble de relations, de contrastes, de conflits non résolus. Relations et conflits entre centre et périphérie, entre espaces privés (l'intérieur des maisons par exemple) et espaces publics (les rues, les jardins publics...), entre espaces fermés et espaces ouverts. Relations et conflits entre archaïsme et modernité, entre classes sociales, entre méridionaux et septentrionaux, entre générations, entre hommes et femmes, entre différents membres d'une même famille. Il s'agit également de prendre en considération la valeur symbolique de certains lieux et les relations que ces lieux entretiennent avec les personnes qui les fréquentent et les parcourent.

Pour ce faire, nous avons adopté une démarche interdisciplinaire qui nous a conduit à étudier les formes réelles de la ville à travers des ouvrages d'histoire, d'architecture, d'urbanisme et de sociologie pour ensuite les confronter avec leurs représentations imaginaires dans la littérature et le cinéma. En effet, selon Olivier Mongin « la ville est un mélange de mental et de bâti, d'imaginaire et de physique »³².

³⁰ L'École de Chicago est un courant de pensée sociologique américain apparu au début du XXe siècle dans le département de sociologie de l'université de Chicago. Voir à ce propos *L'école de Chicago : naissance de l'écologie urbaine*, textes traduits et présentés par Grafmayer Yves et Isaach Joseph, Paris, Flammarion, 2004.

³¹ PARK Robert Ezra « La ville comme laboratoire social » [1929], in *Ibidem*, p. 167-183.

³² MONGIN Olivier, *La condition urbaine*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 17.

Bien évidemment il ne s'agit pas seulement de constater que la ville en transformation du miracle économique est fortement présente dans les œuvres des écrivains et des cinéastes et que donc la littérature et le cinéma sont, en quelque sorte, le reflet de la société. Il s'agit plutôt de voir comment et jusqu'à quel point la nouvelle configuration urbanistique est sociale qui caractérise la ville de Milan pendant le miracle économique a influencé les choix esthétiques et la vision de la ville des artistes que nous avons choisi d'insérer dans notre corpus.

S'il existe des ouvrages historiques consacrés à la ville de Milan pendant le miracle économique qui font référence à certaines œuvres cinématographiques et littéraires de notre corpus, il nous semblait important, afin d'apporter un éclairage nouveau sur la ville, de développer et d'approfondir l'analyse esthétique des œuvres qui dans les études historiques est totalement absente³³.

Organisation de la thèse.

Cette thèse est composée de cinq parties qui vont de l'analyse de la forme urbanistique de la ville à l'examen de sa composition sociale.

La première partie prend en considération les changements urbanistiques qui sont intervenus dans la capitale lombarde depuis la reconstruction jusqu'au début des années 60. L'analyse porte, d'une part, sur la morphologie de la ville, son développement capitaliste, son articulation en différentes zones qui, comme nous allons le voir par la suite, reflètent sa composition sociale. Dans les représentations de ce nouvel espace urbain on retrouve la forte polarisation symbolique entre centre et périphérie et le rapport problématique que l'individu entretient désormais avec l'environnement urbain dans lequel il évolue. D'autre part, nous prenons en examen le développement vertical de la ville, la construction des nouveaux gratte-ciel et leurs fonctions symboliques et dramaturgiques.

³³ Voir par exemple FOOT John, *Milano dopo il miracolo : biografia di una città*, Milan, Feltrinelli, 2001 et PETRILLO Giancarlo, *La capitale del miracolo. Sviluppo lavoro potere a Milano 1953-1962*, Milan, Franco Angeli, 1992.

La deuxième partie est consacrée à la ville en mouvement. La forme urbanistique de la ville est ainsi traversée par trois types de mouvements qui proviennent de l'extérieur : l'immigration méridionale, celle qui a comme point de départ les zones rurales du Centre-Nord, et le mouvement quotidien périurbain des *pendolari*. Ces mouvements amènent à une reconfiguration spatiale, sociale, morale et culturelle importante qui fait entrer en contact les Milanais « autochtones » avec des populations de différentes origines géographiques et sociales. Les échanges entre ces différentes catégories de personnes sont parfois réciproques, parfois unilatéraux, parfois complètement absents. Dans les œuvres analysées, nous constatons que la présence de l'étranger, de celui qui, selon Georg Simmel, est à la fois proche et distant de la communauté qui l'accueille, permet aux artistes de porter sur la ville un regard distancié, de l'envisager sous des perspectives inédites ou alternatives.

La troisième partie est dédiée aux entrepreneurs et aux entreprises, à leur place dans la structure économique de la ville et à leur influence sur son tissu social et urbain. Le capitaine d'industrie représente un aspect fondamental de la société du miracle économique, de son système de valeurs et de son imaginaire. Dans le cas de la ville de Milan, cette figure clé connaît d'importants changements qui vont de pair avec les transformations qui, à cheval sur les années 50 et 60, modifient la nature du pouvoir patronal et l'organisation du travail. Les principes du taylorisme et du fordisme changent en profondeur l'expérience du travail des salariés et conduisent les entrepreneurs à recruter des intellectuels afin de moderniser leurs entreprises. La rationalisation extrême du travail porte paradoxalement à une perception et à une représentation de l'entreprise comme espace de l'aliénation ou de l'absurde kafkaïen.

La quatrième partie prend en examen les classes populaires, prolétaires et sous-prolétaires. Ces classes apparaissent soumises à des dynamiques de changement, induites par le développement de la culture de masse et de la société de consommation. Les valeurs traditionnelles subissent ainsi une reconfiguration morale qui trouve son expression, d'une part, dans une nouvelle conception et une nouvelle expérience de la famille et, d'autre part, dans la naissance d'aspirations

d'ascension sociale inédites et d'une nouvelle façon d'envisager l'avenir. Dans les œuvres analysées, ces aspirations sont la plupart du temps déçues et se heurtent aux limites spatiales dans lesquelles la ville semble emprisonner ses habitants.

Enfin, la cinquième partie a comme objet la grande bourgeoisie et les classes moyennes milanaïses. L'identité de Milan est en grande partie liée à sa bourgeoisie catholique, presque puritaine, laborieuse, paternaliste et modeste à la fois, provinciale, traditionaliste et, en même temps, ouverte à la modernité et à une dimension internationale. Les classes moyennes, de leur côté, se présentent, à la fin des années 50, comme les protagonistes d'une épopée en mode mineur qui n'en est qu'à son début. S'il est vrai que la course au bien-être fait partie de leur projet de vie, il est également vrai que ce bien-être est conçu plus dans sa solidité rassurante que dans son hédonisme éphémère. Dans leurs représentations littéraires et cinématographiques, les classes moyennes milanaïses apparaissent enfermées dans une sorte de bien-être matériel gris et inquiétant, loin de la frénésie de la consommation, alors que la grande bourgeoisie se caractérise plutôt par une dégradation des valeurs, une sorte d'homologation à la culture de masse qui l'entraîne vers le bas, mais qui laisse toutefois intacte la hiérarchie économique et sociale.

Avec cette thèse, nous avons donc essayé de retracer le portrait réel et imaginaire d'une ville qui, au moment du miracle économique, semble connaître et contenir toutes les dynamiques de changement, qu'à une plus grande échelle connaît le pays tout entier. Une ville qui, encore aujourd'hui, se présente, en bien ou en mal, comme le moteur de l'Italie.

PARTIE 1. La forme de la ville entre modernité et persistance de la tradition : la représentation du nouvel espace urbain

La ville de Milan a toujours joui d'une très mauvaise réputation quant à sa forme urbanistique. Ville morphologiquement confuse, discontinue, chaotique, elle a toujours fait figure d'exception par rapport à d'autres villes italiennes perçues très souvent comme plus harmonieuses, pittoresques, au charme ancien et intact. Cela est sans doute dû à son caractère industriel et tertiaire, à son appartenance à la modernité, à sa vocation « européenne », mais aussi à une longue histoire de mal-gouvernance urbanistique commencée à la fin du XIX^{ème} siècle, accentuée sous le régime fasciste, et généralisée au moment de la reconstruction et de l'intense développement urbain qui caractérise les années 50 et 60.

Ravagée par les « événements » fascistes et par les bombardements au cours de la Seconde Guerre mondiale, la ville de Milan se reconstruit trop vite et d'une façon trop confuse, en laissant d'amples marges de manœuvre à l'initiative privée et à la spéculation immobilière. Il se crée ainsi une forte polarisation, typique de l'organisation spatiale capitaliste, entre centre et périphérie et un développement vertical qui change profondément le skyline traditionnel de la ville lombarde. Dans cette nouvelle configuration spatiale les classes sociales se distribuent et se répartissent selon de nouvelles modalités, beaucoup plus compartimentées qu'auparavant.

Le nouveau visage de la capitale italienne de la modernité suscite donc l'intérêt de nombreux intellectuels et artistes nés à Milan ou dans son hinterland, comme Giovanni Testori ou Ermanno Olmi. Il attire et éveille également l'attention critique de certains intellectuels provenant de la province endormie du début des années 50 ou de Rome, comme Luciano Bianciardi et Ottiero Ottieri qui s'installent à Milan pour être au centre de la modernité et étudier de près les caractères distinctifs de la société industrielle. Ou encore des

cinéastes comme Michelangelo Antonioni qui, sans vivre à Milan, entretient avec la ville lombarde et sa bourgeoisie un rapport intense et problématique.

Quelles sont les caractéristiques profondes de tous ces changements urbanistiques ? Comment les cinéastes et les écrivains les ont-ils utilisés et représentés dans leurs œuvres ? Quel type de regard posent-ils sur la morphologie capitaliste milanaise ? Quelles valeurs symboliques revêt enfin ce nouvel espace urbain ?

Si tous ces artistes ont en commun un regard extrêmement critique face à la modernité urbanistique de Milan et à ses conséquences sur la vie quotidienne de ses habitants, les modalités de représentation ainsi que l'intensité et les intentions critiques diffèrent au cas par cas.

1.1 La reconstruction et le plan d'urbanisme de 1953 : une formidable occasion manquée.

Au cours de la Seconde Guerre mondiale, entre 1940 et 1945, Milan a subi soixante attaques aériennes qui ont causé entre 1 200 et 3 000 morts et détruit à peu près un tiers de ses bâtiments³⁴. Ces raids ont mis à dure épreuve la ville entière, en frappant sans distinction des usines, des hôpitaux, des écoles, des marchés et des monuments. Antonio Greppi, socialiste et premier Maire de Milan après la Libération, nous donne une image presque apocalyptique de la ville à la fin de la Seconde Guerre mondiale :

Palazzo Marino était réduit à un tas de ruines ; la *Scala* à un grand trou entouré par les squelettes des loges et des galeries. Le toit de la *Galleria Vittorio Emanuele II* avait été arraché ; sur les arcades du côté sud on ne voyait que le vide des fenêtres, et du quartier *Brera* il ne restait que les murs, comme dans une promenade archéologique. Et que dire du Château des Sforza, des musées, des écoles, des hôpitaux, des marchés, des piscines ? Dans chaque rue, sur

³⁴ Cf. RASTELLI Achille, *Bombe sulla città, gli attacchi alleati: le vittime civili a Milano*, Milan, Mursia, 2000, p. 185.

chaque place, d'interminables entassements de meubles faisaient penser au témoignage muet et terrifiant d'une calamité³⁵.

La reconstruction de la ville, des bâtiments qui représentent les institutions politiques et culturelles, ainsi que la construction de nouveaux logements pour abriter les milliers des réfugiés sont donc la priorité de l'administration municipale.

Comme toujours, dans les périodes de reconstruction au lendemain d'une catastrophe, le climat qui règne à Milan à cette époque est traversé par des élans d'optimisme et de créativité, par une volonté de profiter de la destruction pour proposer une perspective de renouveau civil, culturel et urbanistique³⁶. Dans le domaine de l'urbanisme et de l'architecture milanais, le débat sur la façon dont la reconstruction doit prendre forme se développe notamment sur des revues comme *Costruzioni-Casabella*³⁷, *Domus*, *La città*, *Cantieri* et *Metron*. Contrairement à la réalité urbaine, qui se construit selon les logiques du hasard et des intérêts économiques privés de grands groupes immobiliers³⁸, les années de la reconstruction sont une période extrêmement riche d'un point de vue théorique³⁹.

Dans ce climat d'optimisme, foisonnant de propositions, l'administration de la Mairie de Milan, dirigée par le socialiste Antonio Greppi, suspend l'exécution du

³⁵ GREPPI Antonio, *La coscienza in pace. Cinquant'anni di socialismo*. Milan, Ediz. Avanti, 1963, p. 297. Trad. Pers. «Palazzo Marino era ridotto a un cumulo di rovine ; la Scala ad una grande buca circondata dagli scheletri dei palchi e delle gallerie. E scoperchiata era la Galleria; sui portici meridionali non si vedeva che il vuoto delle finestre, e di Brera non rimanevano che i muri da passeggiata archeologica. Che dire poi del Castello, dei musei, delle scuole, degli ospedali, dei mercati, delle piscine? In ogni strada, in ogni piazza, mucchi interminabili di masserizie facevano pensare alla muta, terrificante, testimonianza di una calamità.»

³⁶ Voir à ce sujet, DALLA PALMA Sisto, « La cultura della rinascita », in *Milano ricostruisce 1945-1954*, a cura di Giorgio Rumi, Adele Carla Buratti, Alberto Cova, Milan, Cariplo, 1990, p. 85.

³⁷ Qui prendra le nom de « Casabella-Continuità » en 1953 lorsqu'Ernesto Nathan Rogers en deviendra le directeur.

³⁸ Nous reviendrons sur cet aspect de l'urbanisme milanais ultérieurement.

³⁹ Voir à ce sujet l'article de BURATTI Adele Carla, « L'architettura ideale nella Milano della ricostruzione », in *Milano ricostruisce 1945-1954, op. cit.* et FERIOLI Rolando M., « 1945-1953. Nuova legislazione urbanistica e ricostruzione. Il piano regolatore del 1953 », dans *Urbanistica a Milano 1945-1980*, a cura di Patrizia Gabellini, Corinna Morandi, Paola Vidulli, Rome, Edizioni delle Autonomie, 1980, p. 20. Les deux références majeures pour l'architecture et l'urbanisme italiens de l'après-guerre restent, d'une part, le mouvement rationaliste milanais avec sa tradition pragmatique et mitteleuropéenne et, d'autre part, la mouvance romaine, plus théorique et liée à l'action idéologique et politique de Bruno Zevi. A cela s'ajoute l'influence du néoréalisme, avec sa tension morale et sa passion civile.

plan d'urbanisme fasciste de 1934⁴⁰ et ouvre, en 1945, un Concours d'idées pour inviter les professionnels et les habitants de la ville à apporter leur contribution à la reconstruction de Milan. Après un colloque, qui se tient au Château des Sforza en 1946 et qui présente les propositions parvenues à la Mairie, commence - sous la direction du communiste Venanzi - l'élaboration du nouveau plan d'urbanisme⁴¹.

Dans les intentions de la gauche, ce nouveau plan d'urbanisme avait une double mission : d'une part, il devait permettre de reconstruire Milan en répondant aux besoins sociaux des classes les plus défavorisées (notamment en ce qui concerne le logement)⁴² et, d'autre part, il devait contribuer à la relance économique et productive de la ville en fonction des intérêts de la classe ouvrière et contre la rente foncière de la grande bourgeoisie. Les orientations du plan, élaborées à partir

⁴⁰ Le plan d'urbanisme de l'ingénieur Cesare Albertini (1934) est considéré par la plupart des urbanistes comme le plus mauvais que la ville de Milan ait connu. En particulier, il prévoit un réseau routier très dense pour faire face au développement de la motorisation, l'absence presque totale d'espaces verts et des interventions monumentales dans le centre-ville pour célébrer le régime. Par exemple, *Piazza San Babila* change de visage : à la place du vieux quartier, on construit l'immeuble des assurances Toro, le *Teatro Nuovo* et d'autres grands bâtiments à arcades pour abriter des boutiques, des bureaux et des logements de luxe. En outre, on opère, toujours dans le centre-ville, de véritables « éventrements », notamment au sud de *Piazza Cordusio*, pour laisser place au nouveau quartier des Affaires, avec l'immeuble de la Bourse. A cela s'ajoute le fait que c'est avec ce plan d'urbanisme que le centre historique de la ville commence à subir un processus de tertiarisation, c'est-à-dire le remplacement de la fonction résidentielle par les fonctions directionnelles, financières et administratives. En effet, pendant les années 30, dans le centre de Milan, on détruit 50 000 logements habités par les couches populaires pour laisser la place à des bureaux, des banques et des assurances. Enfin, le plan Albertini prévoit la possibilité de construire sur tout le territoire de la commune. Autrement dit, la possibilité pour le privé d'entreprendre partout des opérations immobilières, alimentant ainsi une forte spéculation et laissant l'expansion de la ville aux mains de l'initiative privée.

Voir à ce sujet OLIVA Federico, *L'urbanistica di Milano*, Milan, Hoepli, 2002, p. 101-115, et DE FINETTI Giuseppe, *Milano : costruzione di una città*, Hoepli, 2002, p. 249-264.

⁴¹ Il s'agit du premier plan d'urbanisme élaboré après l'adoption d'une nouvelle loi en 1942 qui prévoyait, entre autres choses, la possibilité pour les pouvoirs publics de procéder à des expropriations pour cause d'utilité publique. En réalité, à Milan, cette possibilité n'a jamais été exploitée pour ne pas froisser l'initiative et les intérêts privés.

⁴² Selon Mario Venanzi, adjoint au Maire chargé de l'urbanisme, le nouveau plan devait constituer « un acte de volonté, qui s'exprime aujourd'hui sous une forme démocratique, à travers lequel on impose certaines limitations aux constructions, afin d'orienter le développement urbain vers de meilleures formes de vie, en encadrant les initiatives et les énergies publiques et privées dans des projets conçus à partir de nombreuses exigences urbanistiques ». VENANZI Mario, « Il nuovo piano regolatore della città di Milano », dans *Città di Milano*, LXIV (1947), p.22. Trad. Pers. « [...] un atto di volontà, che si esprima oggi sotto forma democratica, attraverso il quale si impongano certi limiti alle costruzioni, al fine di orientare lo sviluppo urbano verso forme migliori di vita, inquadrando le iniziative e le energie pubbliche e private in progetti concepiti partendo dalle numerose esigenze urbanistiche ».

des indications qui avaient émergé lors du colloque au Château des Sforza et qui, pour la plupart, correspondaient aux propositions du plan AR (*Architetti Riuniti*)⁴³, furent ensuite largement abandonnées ou remaniées sans complexe pour satisfaire l'initiative privée.

Le plan AR, selon les intentions de ce groupe, devait proposer une solution au problème général « de l'urbanisme, maladie des villes modernes [et à celui] posé par la société capitaliste [...] une exploitation monstrueuse des terrains constructibles »⁴⁴ due à la concentration dans le centre-ville des activités commerciales et financières. C'est pourquoi, selon le plan AR, il était important d'organiser le territoire de Milan et de ses environs de façon à répartir équitablement le travail, les biens et la richesse. Pour ce faire, les architectes et les urbanistes du groupe proposaient d'abord d'éviter que le centre-ville ne se transforme en centre d'affaires. A cet effet, le plan introduisait d'abord la pratique du zonage⁴⁵ et prévoyait ensuite un centre directionnel situé au nord-ouest du centre historique, sur la zone de l'ancienne gare Sempione. Ce nouveau centre directionnel devait être desservi par deux grandes artères de transit régional. Les autres propositions du groupe étaient la décentralisation des industries et de la population ouvrière, la création de quartiers autonomes pour accueillir cette population, la réorganisation du tissu résidentiel existant (création d'espaces verts, assainissement des vieux quartiers et blocage, en attente de l'adoption définitive du plan, de toute nouvelle construction sur les terrains libres ou rendus disponibles par les bombardements)

⁴³ Le groupe AR était composé d'architectes milanais (Franco Albini, Lodovico Belgiojoso, Piero Bottoni, Ezio Cerutti, Ignazio Gardella, Gabriele Mucchi, Enrico Peressutti, Mario Pucci, Ado Putelli, Ernesto N. Rogers). Enrico Peressutti présentait le groupe en ces termes : « [le groupe AR] est composé de communistes, de socialistes, de membres du Parti d'Action et de gens n'appartenant à aucun parti, politiquement orientés à gauche ». Voir PERESSUTTI Enrico, « Studi per il piano regolatore di Milano », dans *Rinascita*, II, 1946, p. 250, trad. pers. « [il gruppo AR] è composto da comunisti, socialisti, membri del Partito d'Azione e da persone che non appartengono a nessun partito volti verso la politica dei partiti di sinistra ».

⁴⁴ PERESSUTTI Enrico, *Ibidem*, p. 250-251, Trad. Pers. « dell'urbanesimo, malattia delle città moderne [e a quello] posto dalla società capitalista [...] uno sfruttamento mostruoso dei terreni edificabili ».

⁴⁵ Le zonage, introduit en Italie par la loi de réforme de l'urbanisme de 1942, est un outil d'origine nord-américaine de réglementation et de contrôle de l'utilisation du sol. Le mot vient de la pratique de diviser le territoire municipal en zones et d'affecter à chacune un usage : résidentiel, commercial, industriel...

et, enfin, la détermination d'une zone préférentielle (comprise entre *Corso Sempione*, les gares Farini et Varesina) sur laquelle construire des bâtiments à destination « sociale ». Toutes ces propositions supposaient « une politique économique [...] capable de reconsidérer l'institution de la rente foncière [...] et déterminée à imposer toute réforme qui se révélerait nécessaire pour contribuer au bien commun⁴⁶ ».

Comme on peut le voir, toutes les propositions du groupe AR étaient donc animées par une forte tension citoyenne et morale, une recherche sincère de la justice sociale et une forte volonté de saisir l'opportunité de la reconstruction pour proposer une nouvelle façon, plus démocratique et plus égalitaire, de gérer et planifier l'urbanisme.

Bien que le plan d'urbanisme, définitivement approuvé en 1953, intègre certaines propositions du plan AR (centre directionnel, grandes artères de transit régional et quartiers extérieurs autonomes), les aspects les plus « engagés » de leurs suggestions, comme la requalification démocratique et égalitaire du tissu résidentiel urbain et l'introduction d'espaces verts publics, furent au fil du temps déformés ou carrément abandonnés. En effet, tout au long de la procédure d'approbation du plan d'urbanisme, la reconstruction de la ville se réalise selon les directives de deux plans provisoires de reconstruction (1949 et 1950) qui se caractérisent par une grande permissivité urbanistique et par la rapidité des délais d'approbation et de réalisation. Ces deux plans (emblématiques de la façon dont l'Italie a affronté la reconstruction, c'est-à-dire en laissant à l'initiative privée une liberté absolument inédite) ont permis de vastes spéculations immobilières, notamment dans le centre-ville, avec la construction de résidences de luxe et de bureaux, en négligeant totalement la construction d'infrastructures publiques et en encourageant la tertiarisation du centre historique commencée sous le régime fasciste⁴⁷.

⁴⁶ *Piano AR*, Milan 1944-1945, pages non numérotées. Trad pers. «Una politica economica [...] capace di riconsiderare l'istituzione della rendita fondiaria [...] e determinata a imporre ogni riforma che si rivelasse necessaria per contribuire al bene comune».

⁴⁷ Voir à ce propos OLIVA Federico, *op. cit.*, p.128-129 et FERIOLI Rolando M., *op. cit.*, p. 20-21.

En outre, même après son approbation définitive, le plan subit des modifications plus ou moins légales et des dérogations qui vont consacrer le définitif assujettissement du développement de la ville aux intérêts du grand capital immobilier privé⁴⁸. A cela s'ajoute le fait qu'aux élections municipales de 1951, le conseil municipal passe du centre-gauche au centre-droit, laissant ainsi aux grands groupes immobiliers soutenus par les banques de plus amples marges de manœuvre⁴⁹.

Enfin, choix étonnant et absolument catastrophique d'un point de vue urbanistique, le centre-ville est soumis à la seule réglementation de la construction. Ce choix irresponsable mais générateur d'énormes profits a entraîné une situation de désordre et une grande discontinuité morphologique qui caractérise une bonne partie du paysage urbain milanais (par exemple, des immeubles qui n'ont pas la même hauteur et aux façades complètement différentes).

Ainsi donc, le plan d'urbanisme de 1953 et son exécution, malgré les bonnes intentions et l'engagement civique et moral qui étaient à la base de son élaboration, n'ont fait qu'intensifier les défauts et les dégâts que les deux plans provisoires de reconstruction avaient introduit dans la gestion urbanistique de la ville. Une expansion urbaine en tache d'huile, non planifiée, une transformation spéculative du centre-ville, un manque irresponsable d'infrastructures publiques et d'espaces verts, une décentralisation industrielle sans véritable planification, un réseau de

⁴⁸ Voir à ce sujet le témoignage de Mario Venanzi et, en particulier, ce passage : « aux modifications que l'on pourrait qualifier de légales et qui sont intervenues entre le plan d'urbanisme adopté par la Mairie en mars 1948 et celui qui entrera en vigueur avec le décret du Président de la République en mai 1953 [...] on doit ajouter les modifications consenties et voulues par la *non-gouvernance* du plan d'urbanisme au cours des années suivantes. Tout fut laissé au spontanéisme et à la corruption : le soi-disant *rito ambrosiano*, le *precaire facile*, devint la seule gouvernance du plan d'urbanisme, constituant les prémisses et, enfin, la nécessité d'enfreindre le plan d'urbanisme avec des variantes et des plans détaillés. » Dans GABELLINI Patrizia, MORANDI Corinna, VIDULLI Paola, *Urbanistica a Milano : 1945-1980*, Rome, Edizioni delle autonomie, 1980, p.46. Trad. Pers. « Alle modifiche, diciamo, legali che sono intervenute tra il piano regolatore adottato dal Comune nel marzo del 1948 e quello che poi diventerà efficace [...] si sono aggiunte quelle consentite e volute dal “non governo” del piano regolatore degli anni successivi. Tutto fu lasciato allo spontaneismo e alla corruzione; il cosiddetto “rito ambrosiano”, il “precaro facile”, divennero l'unico governo del piano regolatore, creando le premesse e, infine, le necessità alle violazioni al piano regolatore con le varianti e i piani particolareggiati».

⁴⁹ Voir à ce sujet PUNZO Maurizio, « Ricostruzione postbellica : politica e amministrazione », dans *Storia di Milano*, vol. XVIII, tome I, Enciclopedia Treccani, Rome, 1995, p. 706-734.

transports en commun presque inexistant, un trafic encombré qui étouffe le centre historique et une permissivité en matière de construction qui épouse sans complexe les intérêts privés du capital immobilier : autant d'éléments qui caractérisent, d'un point de vue urbanistique, la ville de Milan à la veille du boom économique.

Dès 1949, Piero Bottoni, constatait amèrement que :

Le point sur l'architecture nous dit que les espoirs placés dans la reconstruction de l'après-guerre ont été misérablement déçus. Jamais dans l'histoire de nos villes on n'avait eu à disposition des occasions si (tragiquement) favorables comme celles que les destructions de la guerre avaient fournies. Pourtant, la reconstruction, à visée essentiellement spéculative, a répété, en les accroissant, les erreurs des architectures précédentes⁵⁰.

Dix ans plus tard, la « capitale morale » du pays est devenue une véritable ville capitaliste où l'espace est utilisé et structuré en fonction du capital. Autrement dit, l'espace devient de plus en plus un support physique pour la production, la distribution et la consommation de marchandises. Mais ce n'est pas tout : la ville elle-même poursuit son évolution capitaliste et devient une marchandise que l'on peut produire et vendre comme toute autre marchandise. Les immeubles et les infrastructures ne sont plus des investissements improductifs comme par le passé, ils acquièrent un statut d'investissement rentable, de bien amortissable, comme tout autre moyen de production. La ville sert donc la marchandise tout en devenant marchandise elle-même. La valeur d'usage de la réalité urbaine et de la ville disparaît en faveur de sa valeur d'échange⁵¹. En outre, le manque de planification et la recherche effrénée du profit donnent naissance, tout au long des axes périphériques, à une succession désagréablement anonyme de constructions qui n'ont aucun lien avec l'idée traditionnelle de ville. Une suite aliénante de bâtiments

⁵⁰ BOTTONI Piero, « Il punto sull'architettura », dans *Comunità*, 3 (mag.-giu. 1949), p. 35. Trad. Pers. «Il punto sull'architettura ci dice che le speranze poste nella ricostruzione del dopo guerra sono state miserevolmente deluse. Mai nella storia delle nostre città avevamo avuto a disposizione delle occasioni così (tragicamente) favorevoli come quelle che le distruzioni della guerra avevano portato. Eppure, la ricostruzione, basata essenzialmente su degli scopi speculativi, ha ripetuto, ingrandendoli, gli errori delle architetture precedenti».

⁵¹ Voir à ce sujet, FOLIN Marino, *La città del capitale : per una fondazione materialistica dell'architettura*, Bari, De Donato, 1972 et LEFEBVRE Henri, *Le droit à la ville*, Paris, Editions Anthropos, 1968.

dépourvus de toute qualité urbaine où les seuls signes distinctifs sont les différents panneaux publicitaires.

1.2 Milan : capitale de la modernité. « Il Pirellone », la tour Velasca et le nouveau centre directionnel.

Les dommages provoqués dans le tissu urbain par les bombardements aériens ouvrent dans l'après-guerre de nouvelles perspectives pour la ville de Milan. On dispose maintenant d'espaces très vastes et la volonté de reconstruire s'exprime aussi dans l'élaboration de grands projets visant à consolider l'image de Milan comme ville du nouveau et de la modernité. Au cours des années cinquante, avec la reprise de l'économie, l'essor de l'industrie, les fonctions et le rôle décisif que la ville assume au niveau national et international, on commence à penser et à réaliser des ouvrages ambitieuse d'un point de vue architectural et économique. Des ouvrages qui, de par leur haut contenu technologique, allaient être en mesure de symboliser l'importance de la ville et sa modernité.

Les immeubles destinés à abriter les grands magasins comme *La Rinascente*, les infrastructures et les bâtiments affectés au secteur tertiaire dessinent un profil urbanistique et architectural profondément différent de celui d'avant-guerre. Le « bureau », efficace, sobre et représentatif de la capacité entrepreneuriale de l'entreprise, exprime avec son efficacité technologique le « moderne », le nouveau code de comportement du secteur tertiaire. Les immeubles qui se développent en hauteur, les « gratte-ciel » à l'américaine, se dressent, étincelants, dans le panorama urbain et signalent la présence des entreprises qui opèrent à l'intérieur de la ville. Les premiers gratte-ciel milanais n'ont donc pas seulement une importance architecturale. Ils sont également l'expression emblématique de la nouvelle classe entrepreneuriale milanaise et de sa volonté de jouer un rôle de premier plan dans la société grâce à sa confiance absolue dans la technologie et dans les instruments financiers.

La saison des gratte-ciel milanais est inaugurée par les architectes Eugenio et Ermenegildo Soncini qui, avec Luigi Mattoni, entre 1952 et 1954 réalisent le « gratte-ciel de Milan » sur la *piazza della Repubblica*⁵². Toutefois, les deux gratte-ciel qui frappent le plus l’imaginaire milanais, mais également national et international (au point de devenir des symboles, voire des icônes du boom économique), sont indéniablement la tour Velasca et le gratte-ciel Pirelli (*il Pirellone*).

C’est en 1950 que le cabinet d’architectes BBPR⁵³ commence à travailler sur le projet de la Tour Velasca. L’ouvrage, en revanche, sera construit entre 1956 et 1958. Il aura donc fallu huit ans de travail pour doter le *skyline* de Milan d’une tour qui, selon les intentions de ses concepteurs, devait « résumer culturellement et sans reproduire le langage de tous ses immeubles, l’atmosphère de la ville de Milan, son ineffable et pourtant perceptible caractéristique⁵⁴ ». Selon Rogers et ses collaborateurs, la modernité en architecture était le point de rencontre entre le nouveau et le familier, la tradition et l’innovation, le lien entre le passé et le présent. La Tour Velasca devait donc s’inscrire dans l’architecture et le tissu urbain historique de la ville tout en proposant un nouveau style architectural. D’ailleurs, sa situation sur la place Velasca, détruite par les bombardements et à quelques centaines de mètres à peine de la place du Dôme et du château des Sforza, invitait presque naturellement les architectes à une réflexion sur le lien et la continuité entre passé et présent. C’est pourquoi la forme extérieure de la Tour Velasca fait référence

⁵² Le « gratte-ciel de Milan » mesure 116 mètres. Il est donc le premier bâtiment milanais qui dépasse la limite traditionnelle et presque métaphysique représentée par la statue de la *Madonnina* au sommet du *Duomo*, la cathédrale de Milan, qui s’élève à 108 mètres. Le gratte-ciel s’inspire clairement du modèle américain. En effet, les étages inférieurs sont destinés aux bureaux alors que les étages supérieurs abritent des appartements de luxe. Voir à ce sujet, CECCHI Roberto, “Distruzioni belliche e opera di ricostruzione, 1945-1960”, dans *Storia di Milano*, vol. XVIII, tome I, Enciclopedia Treccani, Rome, 1995, p. 453.

⁵³ Célèbre cabinet d’architectes milanais fondé en 1934 par Gian Luigi Banfi, Ludovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti et Ernesto Nathan Rogers et qui a joué un rôle fondamental dans la reconstruction de la ville de Milan. Voir à ce sujet, *BBPR*, a cura di MAFFIOLETTI Serena, Bologne, Zanichelli, 1994.

⁵⁴ ROGERS Ernesto Nathan, *Esperienza dell’architettura*, Turin, Einaudi, 1958, p. 312, Trad. Pers. «Riassumere culturalmente e senza riprodurre il linguaggio di tutti i suoi edifici, l’atmosfera della città di Milano, la sua ineffabile ed eppure percepibile caratteristica».

aux tours du moyen-âge et, en particulier, à la tour du Filarete du château des Sforza, dont elle reprend également les couleurs et les matériaux de construction. L'espace intérieur de la tour, en revanche, est disposé et organisé selon le modèle américain déjà décrit : bureaux et boutiques jusqu'au dix-huitième étage et appartements de luxe jusqu'au vingt-septième.

La Tour Velasca instaure donc, avec sa présence solide et compacte dans le paysage, un dialogue entre tradition et innovation, entre le tissu urbain historique et les nouvelles constructions qui font leur apparition à la fin des années 50 et au début des années 60⁵⁵. Le gratte-ciel Pirelli, en revanche, s'impose - comme une sculpture indépendante ou un gigantesque meuble design - dans le contexte urbain sans instaurer avec lui aucun type de dialogue. Il se présente comme une véritable conquête technologique sans lien avec l'environnement préexistant. Toutefois, le *Pirellone* est bien plus qu'un simple prodige technologique. Dès son inauguration, le 4 avril 1960, il devient le symbole du capitalisme lombard, l'image d'une joyeuse modernité, élégante et cristalline, l'hommage milanais à la « moralité » du travail et de l'entreprise. Construit à quelques mètres de la *Stazione Centrale*, non loin de l'emplacement prévu pour le nouveau centre directionnel, le gratte-ciel Pirelli, conçu par l'architecte Giò Ponti, abritera jusqu'en 1978⁵⁶ les bureaux de la célèbre entreprise de pneumatiques Pirelli. Le bâtiment, contrairement à la Tour Velasca, est extrêmement apprécié en Italie et à l'étranger grâce surtout à sa silhouette fine, pure et essentielle, qui incarne le passage de la lourdeur et de l'opacité du passé à la légèreté et à la transparence du présent. Selon Giò Ponti :

⁵⁵ Dès son apparition, la Tour Velasca a suscité la polémique. Au CIAM (Congrès international d'architecture moderne) d'Otterlo en 1959, la présentation du projet de la tour suscita des réactions extrêmement dures. On voyait dans les choix de Rogers et de ses collaborateurs un historicisme en contradiction avec le mouvement moderne et la civilisation industrielle, une sorte de trahison de la modernité. On accusa Rogers et ses collaborateurs de régionalisme et d'éclectisme. En Italie, plusieurs jeunes architectes étaient sur les mêmes positions critiques. Encore tout récemment, en 2012, le *Daily Telegraph* a inséré la Tour Velasca dans la liste des bâtiments les plus laids de l'histoire. A ce propos, voir : JENCKS Charles, *Mouvements modernes en architecture*, Bruxelles, Mardaga, 1977, p. 409-411 ; GRANDI Maurizio et PRACCHI Attilio, *Milano. Guida all'architettura moderna*, Bologna, Zanichelli, 1980, p. 298-301.

⁵⁶ En 1978, le gratte-ciel est racheté par la Région Lombardie qui en fait son siège.

L'architecture pure est du cristal ; lorsqu'elle est pure, elle l'est comme du cristal, magique, close, exclusive, autonome, incontaminée, incorruptible, absolue, définitive comme un cristal. Elle est cube, parallélépipède, pyramide, obélisque, tour : des formes closes et immuables. Elle refuse les formes courbes car elles ne sont pas finies : la sphère ne sera jamais une architecture : [...] elle ne commence ni ne finit. L'architecture commence et finit.⁵⁷

La forme fermée, pure, « autonome » et « incontaminée » du gratte-ciel Pirelli s'affirme donc dans le contexte urbain dans toute sa modernité, sa volonté impérieuse d'oublier les lourdeurs du passé et de se projeter vers le futur transparent et joyeux que le capitalisme lombard était en train de construire et de développer. Toutefois, la volonté de modernité de l'urbanisme milanais connaît également de cuisants échecs, comme la malheureuse histoire du centre directionnel, prévu par le plan d'urbanisme de 1953, qui en réalité ne fut jamais mené à terme.

Selon les intentions du plan d'urbanisme, le nouveau centre directionnel devait permettre de décongestionner le centre historique et d'éviter que celui-ci se transforme en une immense *city*. Dans les faits, le choix de l'emplacement du centre directionnel laisse perplexe. En effet, c'est une zone très proche de la *Stazione Centrale* et, par conséquent, pas très éloignée du centre historique, qui a été retenue par les autorités. En outre, le centre directionnel voyait le jour avec d'autres défauts difficilement remédiables : un emplacement aux dimensions trop réduites, des prévisions fonctionnelles trop générales et un manque d'instruments normatifs pour les réaliser, des axes routiers (jamais construits) prévus d'une façon trop sommaire par le plan d'urbanisme de 1953⁵⁸. Encore une fois, la réalisation partielle du centre directionnel est laissée aux mains de l'initiative privée, sans une véritable planification publique. Ainsi, alors que dans le centre historique le processus de tertiarisation se poursuit, naissent entre la fin des années 50 et le début des années 60, à côté de la *Stazione Centrale*, quelques gratte-ciel (la tour Galfa, le *Pirellone*,

⁵⁷ Cité dans ARNADOTTIR Halldora, « Architettura e modernità nella Milano del dopoguerra », dans LUMLEY Robert, FOOT John, *Le città visibili*, Milan, Il Saggiatore, 2008, p. 110. Trad. Pers. «L'architettura pura è cristallo ; quando è pura, è pura come un cristallo, magica, chiusa, esclusiva, autonoma, incontaminata, incorrotta, assoluta, definitiva come un cristallo. E' cubo, è parallelepipedo, è piramide, è obelisco, è torre : forme chiuse e che stanno. Rifiuta le forme curve perché non finite : la sfera, non sarà mai un'architettura : [...] né comincia né finisce. L'architettura comincia e finisce.»

⁵⁸ Voir à ce sujet GRANDI Maurizio et PRACCHI Attilio, *op. cit.*, p. 321-325.

la tour Breda) et un certain nombre de *grattaciolini*, des immeubles d'une dizaine d'étages. Le nouveau centre directionnel devient finalement une extension du centre historique. Un quartier sans physionomie précise et qui suscite également une vive hostilité chez les habitants du quartier limitrophe *Isola* qui se sentent menacés d'expulsion à cause de l'expansion du secteur tertiaire⁵⁹. Le projet est finalement abandonné en 1978, laissant donc une morphologie urbaine assez confuse et des vides qui deviennent des terrains vagues. Toutefois, à la fin des années 50, le projet et les premières constructions du nouveau centre directionnel contribuent activement à la création d'une image de Milan comme ville du moderne et du nouveau, dont le centre est investi et structuré par le développement irrésistible du tertiaire. La périphérie, quant à elle, subit d'autres types de transformations.

1.3 Les nouveaux quartiers autonomes et la « banlieue dortoir ».

Nous avons déjà évoqué le fait qu'avec la tertiarisation du centre historique et les interventions spéculatives du capital immobilier privé, les activités industrielles et artisanales ainsi que les classes populaires et défavorisées sont expulsées du centre-ville et délocalisées dans l'hinterland milanais, c'est-à-dire dans la couronne de communes limitrophes de Milan. Parallèlement, de nouveaux quartiers autonomes sont créés sur des terrains non bâtis, ou à vocation agricole, qui deviennent rapidement constructibles. La « périphérie » de la ville subit donc, tout comme le centre, un processus intense de changement. Les petits bourgs agricoles ou très faiblement industrialisés qui entouraient Milan deviennent soit le siège d'importantes usines milanaises (c'est le cas de Sesto San Giovanni⁶⁰) soit une interminable, uniforme, impersonnelle « banlieue dortoir ».

⁵⁹ Voir à ce sujet BOFFI Mario, *Città e conflitto sociale : inchiesta al Garibaldi-Isola e in altri quartieri periferici di Milano*, Milan, Feltrinelli, 1972.

⁶⁰ Sesto San Giovanni, commune au nord-est de Milan, était dans les années 50 et 60 l'une des plus grandes concentrations industrielles italiennes. Les usines les plus importantes qui se trouvaient sur son territoire étaient : Osva, Breda, Marelli, Falk, Garelli, Campari, Spadaccini, Gabbioneta. La ville

Il faut dire que la population de Milan et de sa province, de 2.505.153 habitants en 1951 était passée à 3.156.815 en 1961⁶¹, grâce surtout à l'immigration rurale provenant du Nord-Est et des régions méridionales. Le problème du logement, déjà présent lors de la reconstruction, devient donc encore plus pressant. Il faut trouver une solution pour loger tous ces nouveaux arrivants qui viennent à Milan justement pour trouver un logement et un travail convenables. Le secteur privé lance donc de grands chantiers en faisant d'énormes bénéfices. Toutefois, une partie des nouveaux logements (à peu près 20%) est construite par le secteur public, notamment par l'IACP⁶² et par l'*Ina-Casa*⁶³.

En effet, toute une série de nouveaux quartiers autonomes comme le quartier *INA Casa Harar-Dessiè, Comasina, Lorenteggio, Baggio* voient le jour à partir du début des années 50. Ces nouveaux quartiers, selon les intentions des urbanistes et des architectes milanais, devaient être des micro-unités urbaines résidentielles dotées des principaux services qui maintenaient malgré tout une étroite relation avec le reste de la ville, créant ainsi un espace qui représentait à la fois le centre de la vie sociale et le pivot autour duquel s'organisaient différentes typologies d'habitations⁶⁴. Toutefois, la plupart du temps, ces nouveaux quartiers, vite dégradés par une population défavorisée et fraîchement arrivée dans la métropole milanaise, se transformaient en quartiers dortoirs, désolés, monotones et anonymes. C'est le cas du quartier *Lorenteggio*, par exemple, ou encore du quartier *Comasina*, commencé en 1953 et terminé en 1960. Avec ses 83 immeubles, il fut à la fois le

de Sesto San Giovanni était également considérée comme la « Stalingrad d'Italie » à cause de son caractère ouvrier et ouvertement antifasciste.

⁶¹ Voir à ce propos PETRILLO Giancarlo, *La capitale del miracolo. Sviluppo lavoro potere a Milano 1953-1962*, Milan, Franco Angeli, 1992, p. 57-67.

⁶² L'IACP (*Istituto autonomo case popolari*) était un organisme public qui avait comme but de promouvoir, réaliser et gérer des habitations à loyer modéré destinées aux classes populaires.

⁶³ L'*Ina-Casa* était un plan d'intervention de l'Etat créé en 1949 afin de réaliser des immeubles publics sur tout le territoire italien. Le plan devait à la fois relancer le secteur du bâtiment et absorber le chômage.

⁶⁴ Voir à ce sujet l'article de PIGNOLI Cinzia, « Il QT8 e la politica del quartiere », in *Milano ricostruisce 1945-1954, op. cit.*, p. 143-171.

plus grand projet d'H.L.M et le premier quartier autonome d'Italie⁶⁵. Au début des années 60, 2 200 familles y habitaient, dont un tiers provenaient du *Mezzogiorno*. Les conflits et les tensions entre les familles d'origine milanaise relativement « plus aisées » et les familles méridionales ne tardèrent pas à éclater au grand jour, conflits et tensions qui naissaient pour des raisons apparemment sans grande importance comme le bruit, les odeurs, la saleté, mais qui, en réalité, masquaient des divisions sociales et ethniques bien plus profondes. Divisions présentes également, et d'une façon beaucoup plus accentuée et violente, dans le quartier de *Baggio*, qui de bourg agricole devient quartier ouvrier au cours des années 30 et 40 et qui, entre la fin des années 50 et le début des années 60, subit une nouvelle modification sociale en accueillant un grand nombre d'immigrés méridionaux⁶⁶. *Baggio* acquiert donc le statut, à partir des années 60, de quartier emblématique de la banlieue dégradée, violente, où sévit la criminalité organisée milanaise ou d'origine méridionale⁶⁷.

Au début des années 60, la ville de Milan, se configure donc selon une bipolarité qui met en forte opposition un centre où sont concentrées principalement les résidences de grand standing et les activités tertiaires, et une périphérie qui héberge les activités industrielles et les résidences populaires et ouvrières. Ces dernières, mal reliées au centre et dépourvues de toute attractivité, subissent la plupart du temps un processus de ségrégation et de dégradation. C'est dans cette énorme « banlieue dortoir » que les immigrés provenant des zones rurales ou du sud de l'Italie trouvent un logement souvent insalubre et délabré.

1.4 Les vieux quartiers ouvriers : le cas de la Bovisa et de la Ghisolfa.

⁶⁵ FOOT John, *Milano dopo il miracolo : biografia di una città*, Milan, Feltrinelli, 2001, p. 62.

⁶⁶ Pour une analyse détaillée de la formation et de l'évolution du quartier *Baggio*, voir CERASI Maurice et FERRARESI Giorgio, *La residenza operaia a Milano*, Rome, Officina Edizioni, 1974, p. 236-301.

⁶⁷ FOOT John, *op. cit.*, p. 70.

Les classes populaires, toutefois, ne résident pas seulement dans ces nouveaux quartiers périphériques construits à partir des années 50. Il existe encore, au début des années 60, des restes de ce que l'on appelle traditionnellement le « Milan ouvrier », de ces faubourgs qui naissent à la fin du XIX^e siècle avec la première industrialisation italienne et qui sont constitués principalement par de grands immeubles « *a ringhiera*⁶⁸ ».

Ces faubourgs, localisés à proximité des gares de marchandises comme *Lambrate*, *Villapizzone*, ou encore *Porta Romana*, à la fin des années 50, hébergent donc encore la classe ouvrière milanaise traditionnelle⁶⁹. C'est le cas par exemple de deux quartiers limitrophes au nord-ouest de Milan : la *Bovisa* et la *Ghisolfa*.

La *Bovisa*, qui jusqu'en 1880 était un petit bourg agricole, devient une zone périphérique industrielle au début de la première révolution industrielle italienne. Entourée de voies ferrées, elle est le berceau de l'industrie lourde milanaise. Pendant le boom économique, ses usines, en particulier celles qui appartenaient aux secteurs chimique et électromécanique, se développent considérablement et le quartier attire évidemment les immigrés provenant des zones rurales et du Midi. Toutefois, à l'opposé de la configuration morphologique de la *Comasina* ou de *Lorenteggio*, il garde une atmosphère de village, avec ses maisons individuelles dotées d'un jardin, ou ses bâtiments de deux ou trois étages « *a ringhiera* », même si une publication de la mairie soulignait en 1962 le manque de services essentiels dans le quartier. En effet, on y lit qu'il y manquait deux pharmacies, un marché couvert, deux aires de jeux, 95 salles de classes et une salle municipale⁷⁰. Le quartier limitrophe de la *Ghisolfa* ainsi que la *Barona*, au sud-ouest, et certaines zones plus centrales à côté des *Navigli* et des principales gares (*Garibaldi-Isola* et *Lambrate*) présentaient à peu près les mêmes caractéristiques morphologiques et sociales.

La périphérie de Milan connaît donc, d'une part, la désolation et l'aliénation des nouveaux quartiers autonomes et, d'autre part, une persistance des anciennes

⁶⁸ Immeubles à cour intérieure entourée d'escaliers et coursives desservant les étages.

⁶⁹ Nous reviendrons ultérieurement sur la spécificité de la classe ouvrière milanaise.

⁷⁰ *Commissione per il coordinamento dei servizi e lavori pubblici in periferia*, Milan, Ind. Grf. Stucchi, 1962, p. 197.

formes d'habitation et de socialisation héritées de la tradition ouvrière milanaise, lesquelles subissent, toutefois, d'importantes modifications.

1.5 La ville en chantier : Luciano Bianciardi et les rues de Milan.

Il est indéniable que Milan au début des années 60 apparaît, notamment au cinéma, comme une ville en chantier où les pelleteuses, les grues et les marteaux-piqueurs revêtent une importance fondamentale dans la représentation du nouvel espace urbain. Comme nous l'avons vu, si dans le centre-ville on creuse le sous-sol pour réaliser le métro, et si on reconstruit vite et mal des immeubles en spéculant sans vergogne, en périphérie, là où autrefois était la campagne, on construit de nouveaux quartiers à proximité des usines. Milan n'est plus seulement la place du Dôme, la *Stazione Centrale*, le Château des Sforza, mais aussi la Tour Velasca, le gratte-ciel Pirelli, les nombreuses usines, les vitrines pleines d'électroménager et d'automobiles, les affiches et les enseignes publicitaires, et surtout les banlieues, que l'on peut difficilement associer à un lieu géographique précis, tant elles se ressemblent entre elles, avec leurs longs alignements d'immeubles en béton gris.

Luciano Bianciardi, dans *La vita agra*⁷¹, roman autobiographique publié pour la première fois en 1962, consacre beaucoup de pages à la nouvelle forme urbanistique milanaise et à l'influence qu'a cette dernière sur la vie quotidienne de ses habitants. Les deux aspects qui semblent l'agacer particulièrement sont les bruits des travaux, les chantiers permanents et la conformation/transformation des rues.

Dans le chapitre X, le narrateur, extenué par le bruit incessant des ouvriers qui travaillent à l'entretien de la rue de son immeuble, s'étonne que personne, parmi ses voisins, ne semble s'en plaindre. Au contraire :

⁷¹ *La vita agra* (1962) forme avec les romans également autobiographiques *Il lavoro culturale* (1957) et *L'integrazione* (1960) la *Trilogia della rabbia* (Trilogie de la rage).

[Les ouvriers] sous l'asphalte, sous l'empierrement, trouvent de la terre et seulement de la terre, qu'il faut remettre en place chaque fois ; pourtant, ils creusent, et les gens ne protestent pas contre la gêne, ni contre le fracas des marteaux-pneumatiques. Les gens protestent plutôt quand dans l'immeuble d'en face, quelqu'un met le son du tourne-disque trop fort et que les notes de Vivaldi arrivent en cascade.

Pour les bruits des travaux, en revanche, il y a un respect immense ; dans ces excavations insensées, tout le monde voit le signe du progrès.⁷²

Dans ce passage, le bruit des travaux est le signe du progrès, de la modernité alors que Vivaldi représente l'inutilité, une tradition culturelle qui n'a rien à voir avec les exigences du profit et d'une efficacité présumée. Car la reconfiguration, la modernisation du réseau routier milanais, selon Luciano Bianciardi, n'a que des conséquences négatives.

En effet, les rues milanaises, à cause de la motorisation de masse, ne laissent que très peu d'espace aux piétons. Dans *L'integrazione* (1960), quand le narrateur arrive avec son frère à Milan depuis Grosseto, à l'époque petite ville de la province toscane, il s'étonne justement de la morphologie des rues milanaises :

Nous fûmes d'abord surpris par la maigre part de chaque rue qui nous était destinée à nous les piétons. La plus grande partie, la partie lisse, noire, graisseuse de gas-oil, de bitume, de gomme, appartenait aux voitures, gros objets de fer luisant et de verre, lancés à la même vitesse, toujours le même intervalle entre l'une et l'autre, comme si elles ne roulaient pas en raison de leur propre énergie, mais sous l'effet d'une seule force gigantesque, capable de toutes les entraîner, liées à un fil invisible et pourtant très solide – d'acier, peut-être, ou simplement d'une force magnétique. Elles s'arrêtaient devant certains signaux rouges, pour ensuite repartir avec la même, égale, monotone vitesse qu'avant, en nous refoulant sur les bas-côtés, nous les piétons.

Chaque place, chaque élargissement de rue, là où tu pouvais peut-être espérer que la part destinée à nous les piétons serait moins exigüe, était au contraire occupée par des taches d'herbe misérable, dites « tapis verts » et pour nous interdites par des plates-bandes impraticables : il y avait une quantité de pancartes menaçantes et offensantes qui recommandaient ce petit espace en plus à ton éducation et te promettaient une sanction, si tu osais franchir la clôture en fer. En tous cas la marge pour nous les piétons restait la même : minime.⁷³

⁷² BIANCIARDI Luciano, *La vita agra* [1962], Milan, Bompiani, 2012, p. 168-169. Trad. Pers. «[Gli operai] sotto l'asfalto, sotto la massicciata, trovano terra e soltanto terra, da rimettere in sito ogni volta, eppure scavano, e la gente non protesta per l'incomodo, né per il fragore dei martelli vibratili. La gente protesta semmai se nella casa di fronte tengono il grammofono troppo alto e arrivano a cascata le note di Vivaldi.

Per i rumori lavorativi c'è rispetto sommo, invece, e in quel dissennato scavare tutti vedono il segno del progresso».

⁷³ BIANCIARDI Luciano, *L'integrazione*, dans *L'antimeridiano*, Opere complete, Vol.I, Milan, ISBN e Excogita, 2004, p. 475. Trad. Pers. «Ci sorprese anzitutto la scarsa parte che di ogni strada

Dans ce passage, les rues sont, en priorité, destinées aux voitures, décrites d'une façon ironique comme de mystérieux objets futuristes, dotés de vie propre, à mi-chemin entre forces de la nature et automates. Ensuite, on peut remarquer que même les espaces destinés à la nature sont protégés, inaccessibles aux citoyens. Les rues et les espaces verts métropolitains se configurent ainsi comme des espaces hostiles à l'homme, des espaces dangereux, menaçants, des espaces dans lesquels l'homme a une marge de mouvement et de liberté très réduite. Il se crée, en effet, une opposition entre les êtres humains, « nous les piétons », syntagme nominale qui revient quatre fois en quelques lignes, et la ville inhumaine.

En outre, nous ne sommes qu'au début du processus de changement de la structure urbanistique de la ville car le narrateur continue :

Au contraire [la marge] se réduisait au fil des jours, au fur et à mesure que les travaux en cours avançaient. Car la ville, comme le disaient les journaux, n'était vraiment qu'un chantier. Devant la façade fermée et sombre des maisons, des ouvriers fébriles levaient des palissades, tout de suite recouvertes par des petit visages florissants et racoleurs, par des mots d'un mètre de haut, aux couleurs phosphorescentes qui agressaient les yeux et les aveuglaient. Derrière la palissade les travaux battaient leur plein. Dans la plupart des cas, ils consistaient à démolir une maison, et, en effet, à travers les fissures filtrait de la poussière et un fracas de décombres qui s'effondraient. Ils reconstruisaient ensuite, plus haut et plus laid. Lorsqu'ils enlevaient la palissade, voilà que l'immeuble, par rapport à celui d'avant, avait gagné un empan du trottoir.⁷⁴

toccava a noi pedoni. La fetta maggiore, quella liscia, scura, unta di nafta, di catrame, di gomma, spettava alle macchine, grossi oggetti di ferro lucido e vetro, avventati a corsa eguale, sempre lo stesso distacco fra l'una e l'altra, quasi che non si muovessero per energia propria, ma per via di una sola forza gigantesca, capace di trascinarle tutte legate a un filo invisibile ma saldissimo – di acciaio, chissà, o anche solo di forza magnetica. Si fermavano dinanzi a qualche segno rosso, per poi ripartire con l'identica, eguale, monotona velocità di prima, spazzando via ai margini noi pedoni. Ogni piazza, ogni slargo di via, là dove forse potevi sperare che si facesse meno esigua la fetta riconosciuta a noi pedoni, era invece occupato da chiazze d'erba stenta, chiamate tappeti verdi, e a noi vietate, da airole impraticabili: c'era tanto di cartello minaccioso e offensivo, perché raccomandava quel poco di spazio in più alla tua educazione e ti prometteva una pena, se tu osassi valicare il recinto di ferro. In ogni caso il margine di noi pedoni restava lo stesso, minimo».

⁷⁴ BIANCIARDI Luciano, *L'integrazione*, op. cit., p. 476. Trad. Pers. «Anzi [il margine] si riduceva giorno per giorno, man mano che progredivano i lavori in corso. Perché la città, come era scritto nei giornali, era veramente tutto un cantiere. Dinanzi alla facciata chiusa e scura delle case, operai febbrili alzavano tavolati, subito ricoperti da faccini floridi e ammiccanti, da parole alte un metro, di un colore fosforoso, che batteva gli occhi e li abbacinava. Dietro il tavolato fervevano i lavori. Nella maggior parte dei casi il lavoro consisteva nel buttar giù una casa, ed infatti dalle fessure filtrava polvere e fragore di macerie rovinose. Poi ricostruivano, più alto e più brutto. Quando

La ville en chantier avance. Les spéculateurs immobiliers détruisent les restes des maisons traditionnelles pour construire plus grand, plus haut et surtout plus laid puisque ce qui compte le plus c'est le prix de vente au mètre carré. Les nouveaux immeubles, en outre, avancent sur le trottoir limitant encore plus l'espace destiné aux piétons qui se retrouvent ainsi presque écrasés entre les façades laides des immeubles et l'avancée automatique et menaçante des voitures.

Ce n'est pas tout. Les trottoirs milanais connaissent un autre problème :

En hiver, sur la part destinée à nous les piétons, la neige s'entassait : les équipes mobiles des déblayeurs devaient en effet dégager la rue pour le trafic à haute vitesse, et voilà en effet les voitures filer à nouveau à vitesse égale sur l'asphalte luisant, alors que nous nous débattions désormais sur ce petit chemin entre les planches des travaux en cours et les gros amas de neige ou de terre. Neige, cailloux, demi-briques, crottes de chiens, tous ces déchets finissaient sur cette pauvre partie qui aurait dû être la nôtre. Et dans les rues plus larges, où personne n'aurait osé démolir les gros immeubles de pierre solides et arrondis, les voitures stationnaient en une longue file des deux côtés, avec deux roues sur le trottoir, comme des grosses bêtes arrêtées pour uriner.⁷⁵

Autant d'éléments qui rendent pour les piétons l'expérience du trottoir métropolitain extrêmement désagréable, voire franchement hostile.

Bien évidemment, la nouvelle morphologie du réseau routier milanais a de fâcheuses conséquences sur la façon de marcher et d'arpenter les rues. L'étroitesse des trottoirs et l'omniprésence des voitures obligent les piétons à une marche presque militaire :

La marge qui nous été octroyée était si exigüe qu'il était impossible, une fois dans la rue, je ne dis pas de s'arrêter ou de revenir en arrière, mais simplement de ralentir le pas : le peu de fois qu'au début nous essayâmes, le choc avec ceux qui marchaient derrière nous fut inévitable. Sur les deux petites parties

«... togliavano il tavolato, ecco che l'edificio aveva guadagnato un palmo di marciapiede, rispetto al precedente».

⁷⁵ *Ibidem*, p. 476-477. Trad. Pers. «Sulla fascia di noi pedoni in inverno si ammicchiavano le nevi : le squadre volanti degli spalatori infatti dovevano subito sgomberare la via per il traffico veloce, ed ecco infatti le macchine già ricorrere a velocità eguale sull'asfalto lustrato, mentre noi ci destreggiavamo su quel sentiero, ormai, tra il tavolato dei lavori in corso e il montarozzo della neve o della terra. Neve, ciottoli, mezzi mattoni, le cacche dei cani, ogni rifiuto finiva su quella povera fetta che avrebbe dovuto essere nostra. E nelle strade più larghe, dove nessuno avrebbe osato distruggere i palazzoni di pietra solidi e tondeggianti, ai margini sostavano in lunga fila le macchine, con due ruote sul marciapiede, simili a grosse bestie ferme lì per orinare».

aux marges, rongées au fil des jours par les travaux en cours, encombrées de pierres, de neige, de planches, de crottes de chiens, la colonne de piétons devait nécessairement marcher au pas, comme quand nous étions à l'armée. [...] Ainsi la colonne de gris vêtue avançait jour après jour, dirigée vers on ne sait où. La promenade n'existait même pas en tant qu'idée. On ne voyait pas des petites familles insouciantes qui promènent leur enfant, on ne voyait non plus de ces bandes de copains lentes ou désordonnées, ni des couples enlacés. Les jeunes faisaient l'amour dans leur voiture, sur deux ou quatre roues.⁷⁶

Dans les rues milanaises, contrairement aux rues de Grosseto par exemple⁷⁷, il n'y pas d'espace pour se promener lentement, sans but, pour le plaisir d'évoluer dans un environnement urbain fondé sur la communication, le partage et la reconnaissance réciproque. Au contraire, il n'est pas possible de distinguer les individus (une colonne de gris vêtue) et le seul contact interpersonnel possible est placé sous l'enseigne du conflit et de la gêne. Pas d'espace pour la flânerie, pour l'amitié, pour les effusions amoureuses, pour les familles et les enfants⁷⁸.

En effet, les véritables protagonistes des rues, les seuls qui ont droit de cité dans l'espace public urbain, ce sont les voitures et leurs conducteurs qui sont, quant à eux, paradoxalement bloqués très souvent dans des embouteillages énormes. Dans *La vita agra*, la circulation a ainsi le pouvoir de transformer l'homme le plus calme en une bête féroce :

⁷⁶ *Ibidem*, p. 477-478. Trad. Pers. «Essendo così esiguo il margine a noi concesso, risultava impossibile, una volta scesi in strada, non dico arrestarsi o tornare indietro, ma anche rallentare il passo : le poche volte che, agli inizi, ci provammo, fu inevitabile l'urto con quelli che marciavano dietro. Sulle due fettucce marginali, rosicchiate ogni giorno dai lavori in corso, ingombre di sassi, di neve, di tavole, di cacche di cani, la colonna dei pedoni doveva di necessità muoversi al passo, come quando eravamo sotto le armi. [...]

Così avanzava giorno per giorno la colonna vestita di grigio, diretta chissà dove. Non esisteva, nemmeno nell'idea, il passeggio. Non vedevi famigliole svagate che portassero in giro il bambino, non vedevi comitive lente e disarticolate di amici, né coppie allacciate. I giovani facevano all'amore in macchina, su due e su quattro ruote».

⁷⁷ Les premières pages de *L'integrazione* décrivent les promenades tranquilles et joyeuses des habitants de Grosseto dans les rues principales du centre-ville.

⁷⁸ Voir également à ce propos la séquence du trafic tirée du film *La vita agra* (1964) de Carlo Lizzani. Dans cette séquence, dans la première partie du film, on voit le protagoniste du film marcher dans les rues de Milan. Il est arrêté par la police car, comme l'explique le commissaire : « Mais mon cher *dottore*, c'est la façon de marcher ? [...] Vous flâniez sans but, vous marchiez lentement, vous vous arrêtiez continuellement, vous n'aviez pas de voiture... Bref, mon cher *dottore*, vous vous promenez ! ». Trad. Pers.

« Ma anche lei caro dottore, camminare in quel modo ? [...] Gironzolava senza meta, camminava lentamente, si fermava ripetutamente, non aveva automobile... Insomma, caro dottore, lei passeggiava ! ».

Même Vittorio, homme doux, courtois et pacifique, qui parle peu et doucement, devient lui aussi un fauve dès qu'il prend le volant ; c'est comme s'il s'était enfermé dans une boîte de rancœur. Il croit, parce qu'il l'a lu, et je sais où, avoir élargi avec la voiture son cercle de liberté objective, être un homme libre, de la place du Dôme jusqu'à la mer, au delta ; et en fait il est là, enfermé entre les tôles, sourd à vos paroles, hostile à son prochain.⁷⁹

La voiture, le fait d'être enfermé dans une boîte, immobile dans l'embouteillage, selon Bianciardi n'est certainement pas un signe de progrès et de modernité. Au contraire, la voiture provoque une régression à un état pré-civilisé. Régression provoquée paradoxalement par le symbole même de la modernité et de la motorisation de masse : la voiture justement.

En conclusion, les rues de Milan dans *L'integrazione* et *La vita agra* de Luciano Bianciardi se configurent comme un espace hostile à l'homme. Ce dernier est soumis à une forme d'endoctrinement, à toute une série d'agressions et d'interdits qui limitent sérieusement sa liberté de mouvement. Dans la métropole moderne, même la façon de marcher est donc soumise aux impératifs de la rentabilité et de l'efficacité. Les conséquences sont, bien évidemment, une tension palpable dans les relations interpersonnelles, un sentiment de frustration et d'énervement constant et un individualisme accru. Nous sommes face également à une transformation anthropologique qui concerne le mode de vie et les mœurs des habitants de la métropole. Par exemple, les jeunes font désormais l'amour « dans leur voiture, sur deux ou quatre roues ».

1.6 L'intensification de la vie nerveuse : la promenade urbaine chez Ermanno Olmi et Michelangelo Antonioni.

⁷⁹ BIANCIARDI Luciano, *La vita agra*, op. cit., p. 166. Trad. Pers. «Anche Vittorio, uomo mite e civile e pacioso, di poche tenui parole, appena ha in mano il volante diventa una belva, è come se si fosse chiuso in una scatola di rancore. Lui crede, perché l'ha letto, e io so dove, d'aver allargato, con l'auto, la sua cerchia di libertà oggettiva, di essere uomo libero da piazza del duomo fino al mare della foce, e invece è lì, chiuso fra le lamiere, sordo alle tue parole, ostile al prossimo suo».

Georg Simmel, dans son œuvre *Les grandes villes et la vie de l'esprit* publiée pour la première fois en 1903⁸⁰, soutenait que, comparée à la petite ville de province, la grande ville se caractérise par une accélération générale du tempo de la vie et une intensification du commerce et du trafic, ainsi que par une multiplication des contacts superficiels entre étrangers. Pour s'accommoder du bombardement constant par des stimuli visuels et auditifs et s'adapter à l'intensification de la vie nerveuse résultant du changement rapide et ininterrompu des impressions externes et internes, l'homme de la grande ville ne réagit pas d'une façon directe et émotionnelle, comme le fait l'homme de la petite ville, mais de façon indirecte et intellectuelle. En fait, pour se protéger de la proximité avec des gens socialement très distants ou d'origines culturelles très différentes, l'habitant de la grande ville cache sa sensibilité à fleur de peau derrière une attitude de réserve sociale qui combine l'indifférence envers les autres avec une légère aversion à leur égard.

Dans le film d'Ermanno Olmi *Il posto* (1961) et dans *La notte* (1961), nous sommes face à des personnages qui, pour des raisons différentes, semblent échapper à ce mélange d'indifférence, de réserve et de méfiance typique du comportement de l'habitant de la grande ville.

En effet, Domenico Cantoni, le jeune protagoniste de *Il posto*, et Lidia Pontano, la femme de l'écrivain Giovanni Pontano, dans *La notte*, semblent avoir une attitude ouverte, presque innocente, disponible à la multitude d'émotions et de stimuli que la grande ville peut offrir.

Il posto, deuxième long-métrage d'Ermanno Olmi, se situe à la croisée du documentaire et de la fiction. C'est l'histoire extrêmement simple, d'un point de vue narratif, d'un jeune homme de quinze ans, Domenico Cantoni, qui habite à Meda, dans l'hinterland milanais, avec ses parents ouvriers. Le jeune homme se rend à Milan pour passer des tests psychotechniques afin d'obtenir une place d'employé dans une entreprise milanaise. Le film se termine quand il s'installe, perplexe, devant son nouveau bureau.

⁸⁰ Voir à ce sujet SIMMEL Georg, *Les grandes villes et la vie de l'esprit : suivi de Sociologie des sens* [1903], Paris, Payot, 2013.

La séquence qui nous intéresse se situe presque au début du film. Il est midi. Domenico, après une matinée de tests de mathématique va manger dans une *latteria*, un restaurant populaire typiquement milanais. L'endroit est bondé et on prête à peine attention au jeune provincial (photos 1-2-3). Domenico est maladroit, timide, apeuré. Une fois assis, il observe avec un mélange de curiosité et de perplexité l'indifférence des autres clients qui ne lui disent même pas bonjour. Sa façon de se tenir, de regarder, de manger montrent bien évidemment sa non appartenance au monde citadin. Son étonnement met en relief l'indifférence affairée des habitants de la grande ville.



Photos 1-2-3.

Dans la *latteria*, Domenico rencontre Magali, une jeune milanaise elle aussi présente aux tests psychotechniques du matin. Les deux jeunes gens décident de faire une promenade, qui se termine dans un café, avant de revenir passer les tests l'après-midi. Leur promenade se divise en deux segments cinématographiques très intéressants.

Dans le premier, on voit Domenico et Magali se promener dans les rues de Milan (photo 4). Les deux adolescents font timidement connaissance et s'arrêtent devant les vitrines de nouveaux concessionnaires de voitures et de motocyclettes. Ils sont filmés de l'intérieur de la concession, en plan taille (photo 5-6).



Photos 4-5-6.

Le simple dialogue entre les deux personnages est d'une douceur et d'une modestie touchante :

Domenico : Si j'arrive à trouver une place, j'achète moi aussi une motocyclette avec mon père. Lui, maintenant il a un scooter, mais si on l'achète ensemble, on va prendre une 150.

Magali : Mais tu sais conduire ?

Domenico : Oui, j'ai déjà conduit le scooter de mon père plusieurs fois...

Magali : Oui mais le scooter est une chose, la 150 c'est une autre histoire... Si ça se trouve c'était un de ces scooters à pédales...⁸¹

Ce qui ressort de ce court dialogue et de la mise en scène d'Olmi, qui insiste sur la démarche toujours un peu maladroite de Domenico (les deux personnages sont filmés principalement en plan taille ou en plan américain), ce n'est pas tant une critique du capitalisme et de sa présence dans le centre-ville avec ses grandes vitrines illuminées que de montrer Domenico et sa relation problématique et innocente avec la vie moderne d'une grande métropole. En effet, Domenico est un personnage cinématographique qui s'inscrit dans la lignée des personnages étrangers à la modernité comme Charlot⁸² ou, dans un autre registre, Rocco Parondi dans le film de Luchino Visconti *Rocco e i suoi fratelli* (1960). Même Magali n'arrive pas à voir Domenico sur une motocyclette. L'innocence du personnage, sa

⁸¹ Trad. Pers. « Domenico : Se riesco ad andare a lavorare, mi compro anch'io una motocicletta in società con mio padre. Lui adesso ha il motorino, se la prendiamo in società però, prendiamo una 150.

Magali: Ma sei capace di guidare?

Domenico: Sì, sul motorino di mio padre ci sono già stato diverse volte...

Magali: Sì ma il motorino è il motorino, ma la 150... Magari era uno di quei motorini a pedali... »

⁸² Voir également le personnage de M. Hulot créé par Jacques Tati.

stupeur teintée de perplexité face à la modernité, se dégage de sa démarche, de sa diction fortement dialectale même s'il s'exprime en italien, de son regard intensément observateur, du contraste qui se crée entre sa silhouette et les vitrines de la concession automobile.

Dans le deuxième segment de la séquence, nous retrouvons Domenico et Magali dans un café. Nous les voyons d'abord regarder par la vitrine (photo 7), ne sachant si entrer ou pas pour commander un café. C'est visiblement la première fois que Domenico boit un café dans un bar. Il fait tomber sa cuillère par terre et il ne s'assoit même pas pour déguster son café avec Magali qui, quant à elle, semble être beaucoup plus à l'aise que lui (photos 8-9). Ici aussi nous retrouvons Domenico et sa tendre maladresse face à un aspect de la vie moderne (le fait de boire un café dans un bar). La mise en scène d'Olmi, son regard presque documentaire avec ses temps morts, saisissent parfaitement la non appartenance de Domenico au monde moderne et sa tentative hésitante d'y entrer, ne serait-ce que pour plaire à Magali. D'ailleurs, au cours d'une autre promenade, le soir, Magali confie au jeune homme que son nom, Domenico, fait « un peu ancien⁸³ » et que ça lui va très bien comme nom car lui aussi fait « un peu ancien », comme son nom.

⁸³ Trad. Pers. « Magali : Comment tu t'appelles, toi ?

Domenico : Cantoni.

Magali : Mais non, ton prénom.

Domenico : Domenico.

Magali : ça fait un peu ancien comme prénom.

[...]

Magali : Tu sais quoi, Domenico ça te va bien.

Domenico : Pourquoi ?

Magali : Parce que tu es un peu ancien toi aussi, comme ton prénom. »

«Magali: Tu come ti chiami?

Domenico: Cantoni.

Magali: Ma no, di nome.

Domenico: Domenico.

Magali: E' un po' antico come nome.

[...]

Magali: Sai una cosa, Domenico come nome ti si addice.

Domenico: Perché?

Magali: Perché sei un po' antico anche tu, come il tuo nome».



Photos 7-8-9.

Si Domenico garde une certaine réserve face à la modernité tout en s'ouvrant timidement à elle, Lidia Pontano, dans *La notte* de Michelangelo Antonioni, semble partagée entre la volonté de s'abandonner et de se perdre dans les méandres d'une métropole moderne et la tentative de se soustraire au temps qui passe et qui modifie tous les aspects de la réalité, en faisant une sorte de pèlerinage à Sesto San Giovanni, là où son histoire d'amour avec son mari a commencé.

Lidia Pontano est un personnage complexe et énigmatique. Si elle n'est pas le personnage principal du film, Lidia est certainement, d'un point de vue psychologique et de sa relation à la modernité milanaise, beaucoup plus nuancée que son mari Giovanni.

Giovanni Pontano est un écrivain à succès, intégré presque contre son gré à la nouvelle industrie culturelle capitaliste. Il semble se laisser vivre, accepter sans trop de problèmes sa « crise » d'intellectuel et la dégradation de son histoire d'amour avec sa femme. Ce n'est pas le cas de Lidia qui apparaît beaucoup plus tourmentée et prête à tenter de trouver une solution à sa crise conjugale.

La séquence qui nous intéresse se situe dans la première partie du film. Lidia accompagne son mari à la présentation de son dernier livre. La librairie est bondée, plusieurs personnalités du monde de la culture sont présentes (le prix Nobel Salvatore Quasimodo, par exemple, qui dans le film interprète son propre rôle) et Lidia se sent étrangère, ignorée et mal à l'aise parmi tout ce monde. Elle décide de partir et se lance dans une longue promenade à travers le nouvel espace urbain milanais qui l'amène jusqu'à la commune de Sesto San Giovanni.

Dans cette errance à travers la ville nous avons la

relation/confrontation/opposition entre le personnage et son environnement urbain, car dans le cinéma d'Antonioni, comme l'a remarqué fort à propos Sandro Bernardi⁸⁴, le paysage n'est jamais seulement un simple miroir de l'âme ou un lieu de l'action. Au contraire, le paysage chez Antonioni devient un personnage à part entière, un véritable interlocuteur, parfois un antagoniste, une entité vaste et opaque dans laquelle les personnages risquent de se perdre.

En effet, dans la promenade de Lidia nous avons, d'une part, le nouvel espace urbain milanais qui se présente comme un mélange froid, inhospitalier et parfaitement géométrique, d'ancien et de nouveau (photos 10-11-12-13-14) et, d'autre part, le personnage de Lidia et sa sensibilité, sa disponibilité émotionnelle, son désir peut-être de se laisser aller aux sensations contradictoires que la ville moderne provoque chez les individus. Lidia semble éprouver différents sentiments au gré de ses déambulations et de ses rencontres : elle rit quand elle voit deux hommes s'amuser, elle est saisie d'une véritable tristesse quand elle voit un enfant pleurer dans une vieille maison délabrée (photo 15), elle est perturbée par la violence et la sensualité d'une rixe entre jeunes de banlieue (photo 16), elle est submergée par la nostalgie devant la vieille église et les vieilles maisons de Sesto San Giovanni (photo 17-18).



Photos 10-11-12.

⁸⁴ BERNARDI Sandro, *Antonioni. Personnage paysage*, Saint-Denis, PUV, 2006.



Photos 13-14-15.



Photos 16-17-18.

Toutefois, cette alternance et cette polyvalence de sensations et de sentiments contradictoires n'est pas laissée entièrement au hasard et à l'arbitraire. Au contraire, par association d'idées qui ont comme fil conducteur le temps qui passe et son pouvoir modificateur, le réalisateur construit un parcours qui va de la modernité des gratte-ciel à la tradition en voie de disparition de Sesto San Giovanni. En effet, la promenade de Lidia commence dans le présent de l'industrie culturelle, du capitalisme milanais et de ses gratte-ciel et se termine dans le passé, à l'origine de son histoire d'amour mais également là où il reste encore quelques vestiges d'un monde traditionnel à mi-chemin entre ruralité et première industrialisation.

La promenade urbaine de Lidia a donc une double valeur. D'une part, elle se configure comme une errance apparemment aléatoire dans le nouvel espace urbain milanais entre froide modernité et tradition en voie de disparition. D'autre part, elle représente une fuite en arrière dans le temps, la recherche, dans un présent instable et fragmenté, d'une harmonie privée (mais également historique) perdue, la recherche nostalgique d'un moment où le bonheur était encore possible ou, du moins, envisageable.

Ce qui est commun à Ermanno Olmi et Michelangelo Antonioni est donc cette volonté d'explorer, d'observer et de saisir avec un regard presque documentaire les changements urbanistiques de la ville de Milan. Le filtre utilisé est, dans les deux cas, une sensibilité subjective qui ne semble pas appartenir au monde citadin, à sa réserve sensorielle, à son exigence de se protéger de l'intensification de la vie nerveuse théorisée par Georg Simmel. Au contraire, la disponibilité émotionnelle de Domenico Cantoni et de Lidia Pontano permet de saisir en profondeur la coexistence de la modernité et de la tradition, du temps qui passe et qui modifie tout et une sorte de nostalgie pour une réalité urbaine, chargée de plus d'humanité, en train de disparaître inévitablement.

1.7 Ottiero Ottieri et la périphérie comme espace privilégié de la connaissance et de l'authenticité.

Ottiero Ottieri, originaire de Rome où il naît en 1924, arrive à Milan le 2 février 1948⁸⁵. Après des études littéraires et philologiques et après un intense processus de maturation politico-culturelle, guidé par des lectures freudiennes et marxistes et qui culmine avec son inscription au Parti Socialiste de Pietro Nenni, il ressent l'exigence d'approcher et d'expérimenter en personne la réalité industrielle du Nord de l'Italie⁸⁶. A Milan, avant d'être embauché par Adriano Olivetti en 1953,

⁸⁵ « J'ai quitté le 2 février, à 23 ans, Rome pour Milan. J'ai quitté la littérature, la maison cossue de mes parents, ma névrose de fils unique. [...] Seul, la tête appuyée sur la petite table du compartiment, de la gare je descends sur un Milan noir à l'intérieur d'une noire mélancolie ». «Ho lasciato il 2 febbraio, a 23 anni, Roma per Milano. Ho lasciato la letteratura, la casa agiata dei miei, la nevrosi di figlio unico. [...] Solo appoggiato con la testa sul tavolino dello scompartimento, dalla stazione scendo su una Milano nera dentro una malinconia nera.» Dans OTTIERI Ottiero, *La linea gotica: Taccuino 1948-1958*, Milan, Bompiani, 1962, p. 5-6. Trad. Pers.

⁸⁶ A propos de la biographie de Ottiero Ottieri voir OTTIERI Ottiero, *Opere scelte*, Milan, Mondadori, 2009, p. LI-CXXIV.

il travaille en tant que journaliste pour plusieurs revues tout en fréquentant les sections locales du Parti Socialiste et des principaux syndicats⁸⁷.

Dans *La linea gotica*, une sorte de journal intime qui couvre les années 1948-1958, publié pour la première fois en 1962, Ottiero Ottieri nous fait part de ses névroses privées d'intellectuel de gauche, de sa relation complexe et parfois contradictoire avec le monde industriel, la classe ouvrière et les changements urbanistiques et sociaux des villes (Milan, Rome, Turin, Ivrea, Pozzuoli et d'autres petites villes de province) où il réside pendant ses différents engagements professionnels au service principalement d'Adriano Olivetti.

En ce qui concerne Milan, la ville lui semble tout d'abord dominée, couverte et enveloppée par une tonalité grise, dure et froide, hiver comme été :

Pérégrinations dans la ville de Milan, dure, grise, faite seulement de rues, à la recherche d'une chambre meublée.⁸⁸

Pendant ces journées chaudes, le soir – on est en juillet – le bleu devient gris. Même la chaleur ici est grise, comme si le beau temps ne résistait pas et se fanait. La ville prend à nouveau un aspect hivernal, une espèce de noir qui se lie aux journées de décembre. Le brouillard d'été et les gens naviguent doucement sur les trottoirs d'asphalte, sous les lumières opaques et lourdes d'une chaleur de canicule.⁸⁹

⁸⁷ « Je suis un intellectuel de gauche – je suis venu ici pour l'être, comme quelqu'un qui va fréquenter une école dans une autre ville – mais le premier syndicaliste que j'arrive à rencontrer est un catholique. [...] Je fréquente tout de suite, très vite, le Parti Socialiste. Pour le moment, de Milan je ne vois que ces sordides sièges des partis politiques, et des images idéologiques ». « Sono un intellettuale di sinistra – sono venuto qui per esserlo, come uno va a frequentare una scuola di un'altra città – ma il primo sindacalista che mi riesce di incontrare è un cattolico. [...] Frequento subito, in fretta, il Partito Socialista. Per ora di Milano non vedo altro che queste sedi politiche squallide, e immagini ideologiche. » OTTIERI Ottiero, *La linea gotica*, op. cit., p. 6. Trad. Pers.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 8. Trad. Pers. «Peregrinazioni per Milano, dura, grigia, fatta solamente di strade, in cerca di lavoro e di una camera mobiliata».

⁸⁹ *Ibidem*, p. 57. Trad. Pers. « In queste giornate calde, di sera – è luglio – l'azzurro diventa grigio. Anche il caldo qui è grigio, quasi che il sereno non resistesse e si appannasse. La città assume di nuovo un aspetto invernale, un buio che si lega alle giornate di dicembre. La nebbia estiva e la gente navigano piano sui marciapiedi d'asfalto, sotto le luci opache e pesanti d'afa ».

L'autre caractéristique de la ville de Milan qui attire l'attention et le regard presque sociologique d'Ottieri est la forme de la ville, sa façon de s'élargir en cercles concentriques, de refléter parfaitement la structure des classes de la société milanaise et de mettre en opposition le centre et la périphérie :

Autour du noyau central de Milan, en des cercles concentriques, s'étendent des boulevards extérieurs de plus en plus vastes, ils marquent des tranches de revenus et d'âmes. Voici la tranche intermédiaire, la miennne, entre centre et périphérie, zone neutre et très large d'artisanat, de petit commerce, de petite bourgeoisie, de petite vieille industrie, de logements de petits employés. Tout est petit. Beaucoup d'intellectuels y vivent, cloués par leur revenu dans la petite bourgeoisie : leurs grandes pensées ne comptent pas.⁹⁰

Bien évidemment le centre et la périphérie ne sont pas une simple opposition spatiale. Les deux termes se chargent d'une valeur symbolique, politique et économique intense. Ainsi le centre est le lieu de la grande bourgeoisie, du commerce et du fétichisme de la marchandise :

Je suis à l'intérieur de Milan, comme à l'intérieur de l'incarnation de ciment de la structure de classe. Je vais et je reviens du centre riche, le château féodal, en m'approchant de lui, qui descend vers la périphérie, avec l'abaissement graduel des lumières, des bénéfices, avec la zone morte de la petite bourgeoisie, avec le saut final dans le monde ouvrier.

Un Sicilien, rencontré sur le ferry Reggio-Messine pendant mon dernier voyage dans le Sud, appréciait beaucoup plus Milan que Rome, car Milan a un centre chic et des rues où n'entrent que des gens bien habillés. Le peuple reste absolument, certainement en dehors d'elles. En effet, ce sont des rues-salons, des rues où chaque centimètre a son prix, faites pour un luxe moderne ou des antiquités de luxe. Qu'importe si elles appartiennent à une ville qui devrait être

⁹⁰ *Ibidem*, p. 73. Trad. Pers. « Intorno al nocciolo centrale di Milano, con cerchi concentrici, si allargano circonvallazioni sempre più vaste, segnano fasce di redditi e di anime. Ecco la fascia intermedia, la mia, tra centro e periferia, larghissima zona neutra dell'artigianato, piccolo commercio, piccola borghesia, piccola vecchia industria, abitazioni di piccoli impiegati. Tutto piccolo. Ci vivono molti intellettuali, che il reddito inchioda nella piccola borghesia: i loro grandi pensieri non contano».

remplie de gens de tout acabit ? Jamais un ouvrier n'entre dans un salon fermé.⁹¹

Le centre devient ainsi un espace de représentation, artificiel. D'espace ouvert il se transmute en intérieur bourgeois, en lieu absolument interdit aux classes populaires qui sont, quant à elles, reléguées à la périphérie du capital, en banlieue.

Toutefois, bien que privée du luxe et des attraits de la société de consommation, cette banlieue acquiert chez Ottieri une connotation extrêmement positive. Elle devient le lieu de l'authenticité et de l'humain :

Dans une ville, surtout à Milan, je me perds dans la forêt des superstructures. Je satisfais des besoins que je n'ai pas et qui donc m'écrasent. De plus, elles sont laides. Je vais dans la seule oasis possible, en périphérie, entre ville et campagne, où les usines naissent dans les prairies, et je satisfais ainsi mon désir d'évasion et celui (historico-matérialiste) de connaissance des structures. En banlieue, les produits innombrables de la civilisation n'ont pas encore pris la vie autonome (fétichiste) qui rend fou celui qui veut la briser pour regarder à l'intérieur. Toutefois, la société, la civilisation, naissent de l'aide réciproque, de la division du travail, instinctive et nécessaire...⁹²

La banlieue se présente ici comme une oasis à la croisée entre ruralité et industrialisation qui permet à l'écrivain, d'une part, de s'évader et de s'enfuir des

⁹¹ *Ibidem*, p. 63-64. Trad. Pers. « Sto dentro a Milano, come dentro all'incarnazione di cemento della struttura di classe. Vado e vengo dal centro ricco, il castello feudale, avvicinandomi ad esso, che degrada verso la periferia, con il discendere graduale delle luci, dei guadagni, con la zona morta della piccola borghesia, col salto finale nel mondo operaio.

Un siciliano, incontrato nel ferry-boat Reggio-Messina durante il viaggio ultimo nel Sud, apprezzava Milano molto più di Roma, perché Milano ha un centro chic e strade in cui entra soltanto gente ben vestita. Da esse il popolo rimane assolutamente, sicuramente fuori. Infatti sono strade-salotto, strade costose centimetro per centimetro, da lusso moderno e da antiquariato di lusso. Che cosa importa se appartengono a una città che dovrebbe essere piena di gente di ogni risma? Un operaio in un salotto chiuso non entra mai».

⁹² *Ibidem*, p. 39-40. Trad. Pers. «In città, specie a Milano, mi perdo nella selva delle sovrastrutture. Soddisfo bisogni che non ho, quindi mi schiacciano. In più, sono brutte. Vado nell'unica oasi possibile, in periferia, tra città e campagna, dove le fabbriche nascono dai prati, e così soddisfo il desiderio dell'evasione e quello (storico-materialistico) di conoscenza delle strutture. In periferia i prodotti infiniti della civiltà non hanno preso ancora quella vita autonoma (feticistica) che fa impazzire chi vuole romperla per guardarci dentro. Ma la società, la civiltà, nascono dall'aiuto reciproco, dalla divisione del lavoro, istintiva e necessaria...».

superstructures capitalistes et, d'autre part, d'obtenir la distance nécessaire pour essayer de les comprendre et d'en analyser la nature et le fonctionnement. La banlieue est également le lieu où une société plus juste, fondée sur la solidarité et une équitable division du travail, est encore possible car le fétichisme de la marchandise n'a pas encore contaminé les formes de socialisation traditionnelles.

Cependant, la banlieue, chez Ottieri, reste un espace étranger aux intellectuels engagés qui, comme lui, sont arrivés à Milan de Rome ou de la province, pour connaître et émanciper le prolétariat :

Certains intellectuels de gauche arrivés à Milan depuis l'Italie provinciale et paysanne, ou peut-être de Rome, pour travailler et connaître le prolétariat industriel, mais qui vivent, déracinés, dans le centre, entre cafés, rédactions et maisons d'édition et qui habitent dans d'amorphes petites maisons bourgeoises, se plaignent qu'en un an, ils n'ont pas encore été capables de voir, à Milan, le moindre ouvrier. Ici, sans la voie du parti, ou sans une obstination isolée on n'arrive pas à la classe ouvrière : le marxisme des livres est un échec. C'est juste. Toute la conscience des livres est un échec. Le capitalisme a des lois d'accumulation, qui ne mélangent pas, elles divisent.⁹³

Le problème de la plupart des intellectuels engagés de gauche est donc, selon Ottieri, leur appartenance à la petite bourgeoisie. Par conséquent, ils sont de fait « éradiqués » du lieu qu'ils devraient théoriquement fréquenter et se retrouvent « relégués » dans le centre-ville, là où ils habitent, travaillent et passent le plus clair de leur temps libre. Pour un intellectuel engagé la seule manière d'arriver à la classe ouvrière reste donc une forte obstination personnelle ou la participation à la vie des sections du Parti Socialiste. Autrement, le marxisme ne demeure qu'une abstraction vouée à l'échec.

⁹³ *Ibidem*, p.64. Trad. Pers. «Certi intellettuali di sinistra trasferitisi a Milano dall'Italia provinciale e contadina, o magari da Roma, per lavorare e conoscere il proletariato industriale, che però vivono, sradicati, in centro, fra i caffè, le redazioni e le case editrici e abitano nelle case amorfe piccolo-borghesi, si lamentano che in un anno, non sono ancora stati capaci di vedere, a Milano, un operaio. Qui, senza la via del partito, o senza un'ostinazione isolata alla classe operaia non si arriva: il marxismo, sui libri, fa fallimento. È giusto. Tutta la coscienza sui libri fa fallimento. Il capitalismo ha leggi di accumulazione, che non mescolano, dividono».

En conclusion, la banlieue est, dans les pages de *La linea gotica*, un espace presque mythique, une sorte de retour aux sources, une libération, une renaissance. Un lieu qui s'oppose fortement au centre-ville qui, quant à lui, devient l'espace privilégié du capital et de la consommation. Espace également dangereux car capable d'englober et de rendre inefficaces les ferments de changement et d'émancipation portés par la classe intellectuelle d'orientation marxiste.

1.8 Le centre corrupteur, la dissolution de la famille traditionnelle et la marchandisation des rapports amoureux : L'Ariald de Giovanni Testori.

L'Ariald de Giovanni Testori est représentée pour la première fois à Rome, sous la direction de Luchino Visconti, le 22 décembre 1960. La pièce est publiée la même année. Elle fait partie de *I segreti di Milano*, un cycle narratif et théâtral qui comprend six œuvres dont une, le roman *Nebbia al Giambellino*, a été publiée posthume en 1995. Les autres œuvres, publiées entre 1958 et 1961 sont, dans l'ordre : le recueil de nouvelles *Il ponte della Ghisolfi* (qui inclut également le premier roman de Testori *Il dio di Roserio*, publié pour la première fois en 1954), l'autre recueil de nouvelles *La Gilda del Mac Mahon*, les deux pièces théâtrales *La Maria Brasca* et *L'Ariald*, et le roman *Il Fabbricone*. Ce cycle qui, dans les intentions de l'auteur, devait s'amplifier jusqu'à former une *Commedia lombarda* qui n'a jamais vu le jour et dont la topographie devait s'élargir à d'autres villes de province au nord de Milan, raconte, décrit et met en scène les classes populaires, prolétaires et sous-prolétaires qui vivent à la périphérie de Milan, à la fin des années 50⁹⁴. Il s'agit d'un monde qui vit et subit violemment les changements apportés par le miracle économique. Un monde périphérique qui, séduit par la nouvelle culture de masse (la radio, la télévision, la presse hédoniste, le roman-photo) et par un style

⁹⁴ Voir à ce propos la reconstitution des étapes du projet qu'en fait Fulvio Panzeri dans TESTORI Giovanni, *Opere 1943-1961*, Bompiani, Milan, 1996, p. 1276-1286.

de vie fondé sur la consommation et une première libération des mœurs provenant du centre-ville, entre en crise et sombre dans une conflictualité morale et intergénérationnelle très forte. Toutefois, malgré ce regard attentif sur réalité de son temps, Testori, comme l'a remarqué Annamaria Cascetta⁹⁵, explore en même temps les dynamiques qui révèlent, au stade le plus humble et le plus élémentaire de l'existence, le tragique de la condition humaine.

Parmi les œuvres qui composent le cycle *I segreti di Milano*, *L'Arialdà* est sans doute celle qui va au plus profond de cette exploration des racines tragiques de l'existence. En effet, cette tragédie plébéienne, selon les déclarations même de son auteur⁹⁶, essaie de s'échapper d'une image mineure et paternaliste du prolétariat et tente de redécouvrir, sous le prisme populaire, les fondements tragiques de l'existence. Cela n'empêche pas que la pièce reste extrêmement attachée au contexte économique et géographique de Milan, dont l'évolution, au moment du miracle économique, reflète d'une façon emblématique, celle de l'Italie entière.

Publiée en 1960, comme nous l'avons dit, et mise en scène par Luchino Visconti la même année, d'abord à Rome en ensuite à Milan, (avec grand scandale et intervention de la censure⁹⁷) *L'Arialdà* a comme personnage principal une vieille fille, Arialdà Respossi, modeste chemisière qui, n'ayant jamais connu l'amour charnel et la maternité, crie avec rage et violence son envie d'amour, de fécondité

⁹⁵ CASCETTA Annamaria, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, Milan, Mursia, 1983, p. 46.

⁹⁶ « *L'Arialdà* est une première tentative de sortir d'une image un peu mineure de la classe prolétaire, de faire un grand personnage populaire sans lui attribuer des drames qui ne seraient pas les siens. En ce sens, il s'agit de la démarche la plus hardie que j'ai adoptée jusqu'à présent : *L'Arialdà* essaie de conquérir, en vivant sur scène, une dimension tragique. Voilà, on peut dire que mon scénario est la tentative d'une redécouverte sur un ton populaire de ce que sont les fondements tragiques de l'existence. Je ne dis pas que j'ai réussi, j'ai essayé, mais cette tentative m'ouvre beaucoup de perspectives intéressantes ». « *L'Arialdà* è il primo tentativo di uscire da un'immagine un po' minore della classe proletaria, di fare un grosso personaggio popolare senza attribuirgli dei drammi che non siano suoi. In tal senso è il passo più ardito che ho fatto fino ad oggi: *L'Arialdà* cerca di conquistarsi vivendo sulla scena, una dimensione tragica. Ecco, diremo che il mio copione è il tentativo di una riscoperta in chiave popolare di quelli che sono i fondi tragici dell'esistenza. Non dico di esserci riuscito, ho provato, ma questo tentativo mi apre molte prospettive interessanti », cité dans TESTORI Giovanni, *Opere 1943-1961, op. cit.*, p. 1282. Trad. Pers.

⁹⁷ La pièce avait déjà rencontré des problèmes de censure lors de premières représentations à Rome. Mais c'est à Milan, le 24 février 1961, que le magistrat Carmelo Spagnuolo ordonne la saisie du scénario de la pièce et l'arrêt immédiat des représentations. Voir à ce sujet la reconstruction qu'en fait Fulvio Panzeri dans TESTORI Giovanni, *Opere 1943-1961, op. cit.*, p. 1282-1283.

et de vie⁹⁸ : une envie étouffée par l'image obsessionnelle (et qui la conduira presque à la folie) de son ancien fiancé mort de tuberculose et qui ne l'a jamais touchée physiquement. Elle voit dans le mariage avec le propriétaire aisé d'un magasin de fruits et légumes Amilcare Candidezza (mariage qui n'aura jamais lieu, à cause de la rivalité avec Gaetana, une belle veuve méridionale qui séduit et vole Amilcare à Arialda) la possibilité de prendre sa revanche sur le passé et de franchir finalement les limites biologiques et économiques dans lesquelles elle est enfermée. En parallèle, nous avons d'autres intrigues secondaires qui, étroitement liées à l'action principale (sauf pour le couple formé par Angelo et Adele, sur lequel nous reviendrons), tournent toutes autour des conflits familiaux et d'une phénoménologie assez pessimiste de l'amour.

L'action se déroule à la périphérie de Milan, entre un espace externe, indiqué dans le texte comme « la cava » (une carrière), entourée par des prés et des buissons, et les espaces fermés des habitations de la famille Respossi et de la famille Candidezza. Si la carrière est l'espace de la rencontre amoureuse et secrète, les espaces fermés des habitations sont les lieux où éclatent avec violence les conflits familiaux et interpersonnels. A ces deux espaces périphériques, visibles sur scène, s'ajoute un troisième espace qui est évoqué seulement dans les dialogues des personnages et en particulier par l'Arialda : le centre-ville et ses habitants. Par exemple, dans la scène V du deuxième temps (donc vers la fin de la pièce, après le suicide de Gaetana et la mort de Lino, le jeune homme dont est amoureux Eros, le frère de l'Arialda) Arialda, en entendant de la musique provenant d'un autre appartement, s'exclame :

L'ARIALDA : Et voilà qu'ils continuent ! Ils continuent ! Pour entendre de la musique, ils seraient prêts à faire tourner leurs gramophones jusque dans leur tombe ! Voilà, Voilà tout ce qu'ils sont capables de nous donner ces cochons du centre-ville ! Envie pour leur argent, leur luxe, leurs vices et c'est tout. Car, pour le reste, ils nous ont laissé ici un monde qui est plus pourri qu'un égout.⁹⁹

⁹⁸ Le personnage d'Arialda présente de nombreuses similitudes avec le personnage de la Redenta dans le roman *Il Fabbricone*. Les deux femmes ont toutes deux perdu leur fiancé sans avoir jamais consommé leur amour et vivent dans l'obsession de son absence/présence fantomatique.

⁹⁹ TESTORI Giovanni, *op. cit.*, p. 907. Trad. Pers. «E su van avanti ! Van avanti ! pur di sentir musica, farebbero girar i grammofoni anche nella tomba ! Ecco, ecco qui, tutto quello che son capaci

Ces riches « cochons » du centre qui exhibent « leur luxe, leur richesse et leurs vices » portent la lourde responsabilité d'avoir pourri un monde, le monde rural et prolétaire d'avant l'industrialisation et la consommation de masse provoquées par le miracle économique, un monde perçu comme, certes, plus pauvre, mais plus sain et authentique¹⁰⁰. Par exemple, dans le scène III du premier temps, la mère de l'Arialdà, Alfonsina, dit à sa fille :

L'ALFONSINA : Quand ici il y avait des oies...

L'ARIALDA : Quand ici il y avait des oies, quoi ?

L'ALFONSINA : Tout était peut-être plus difficile, il n'y avait peut-être ni radios, ni téléphones, ni frigos, ni rien, mais la vie était un peu moins dégueulasse que maintenant.

L'ARIALDA : C'est le monde qui change ma chère maman ! Et tant pis pour qui, comme toi et moi, reste à la traîne.¹⁰¹

La corruption par l'économie capitaliste de ce monde, perçu comme plus sain et authentique, s'opère en faisant naître dans cette partie périphérique de la population urbaine, et surtout chez les jeunes, des désirs et des besoins de consommation qui ne peuvent être satisfaits. Les conséquences sont, d'une part, la recherche obsessionnelle de l'argent et, d'autre part, une instrumentalisation, voire une marchandisation des rapports interpersonnels et amoureux causée, entre autre,

di darci 'sti maiali del centro ! Invidia per i loro soldi, lussi, vizi e basta. Perché, per il resto, ci han lasciato qui un mondo che è più marcio di una fogna».

¹⁰⁰ Cette opposition entre centre corrompue et périphérie authentique sous-tend l'intégralité du cycle *I segreti di Milano*. Nous la retrouvons, en particulier, dans les nouvelles du recueil *Il ponte della Ghisolfà* qui ont comme protagoniste Ivo Ballabio dit « il Brianza ». Il Brianza, jeune apollon sans trop de scrupules, se prostitue pour les riches homosexuels milanaï et se fait photographe dans des fêtes très équivoques. Nous la retrouvons également dans le roman publié posthume *Nebbia al Giambellino*, dans lequel Rinaldo Cattaneo, l'assassin de la pauvre Gina Restelli, devient l'emblème de la corruption et d'une bourgeoisie vide qui construit son pouvoir sur l'anéantissement de toute valeur morale. Gina Restelli, veuve, lombarde, très pauvre, arrivée à Milan avec sa fille, incarne l'authenticité du monde populaire dont les valeurs s'expriment à travers la solidarité et le sacrifice de soi.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 844. Trad. Pers. «L'ALFONSINA: Quando qui c'erano le oche...

L'ARIALDA: Quando qui c'erano le oche, cosa?

L'ALFONSINA: Sarà stato tutto più difficile, non ci saran stati né radio, né telefoni, né frigo, né niente, ma la vita faceva un po' meno schifo d' adesso.

L'ARIALDA: E' il mondo che cambia, cara la mia mamma! E peggio per chi, come te e come me, resta indietro».

comme l'avait déjà remarqué Georg Simmel au début du XX^{ème} siècle dans son œuvre *Philosophie de l'argent*, par le développement, dans le contexte urbain, de l'économie marchande¹⁰².

Dans *L'Arialdà*, sauf quelques rares exceptions, tous les rapports interpersonnels et amoureux sont régis et, en même temps, faussés par l'argent. C'est le cas limite par exemple de l'un des fils d'Amilcare Candidezza, Stefano, qui en accumule par le chantage mais qui ensuite n'en fait rien car pour lui l'argent est devenu une fin en soi. C'est le cas de la méridionale Gaetana qui séduit et vole Amilcare à Arialdà parce qu'elle a besoin d'argent pour payer ses dettes et améliorer sa situation économique. C'est le cas encore d'Eros, le frère homosexuel d'Arialdà, qui d'une part utilise et vend son corps d'Apollon aux « riches cochons du centre » pour se faire de l'argent et, d'autre part, vend le corps de Mina, une jeune femme amoureuse de lui, à Amilcare. En outre, il achète son amour pur et sublimé pour Lino (un jeune homme qui aime beaucoup l'argent), à travers des cadeaux de plus en plus coûteux, allant jusqu'à lui offrir une motocyclette (laquelle va contribuer à la mort tragique de Lino dans un accident). Les seuls qui semblent immunisés contre les séductions de l'argent, tout en subissant son pouvoir, sont Adele et Angelo, le jeune couple qui ouvre la pièce et qui ne peut pas se marier et réaliser son rêve de fonder un foyer, à cause du licenciement d'Angelo, ouvrier dans une usine.

Cette omniprésence de l'argent, de son pouvoir de corruption et de réification, et en même temps d'abstraction puisqu'il éloigne de plus en plus l'individu de la vie, porte automatiquement à la dissolution de la famille traditionnelle. En effet, les poussées individualistes provoquées par la nouvelle société de consommation font naître, d'une part, des conflits intergénérationnels comme dans le cas de la famille Candidezza où les fils s'opposent entre eux mais également à leur père, et, d'autre part, l'impossibilité d'une solidarité mécanique (pour utiliser la terminologie de Durkheim), typique d'une société préindustrielle où l'individu a certes moins de liberté mais peut se reposer sur des valeurs morales

¹⁰² SIMMEL Georg, *La philosophie de l'argent* [1900], Puf, Paris, 1999.

partagées par son groupe et donc sur une plus grande cohésion sociale¹⁰³. A cela s'ajoute le fait que toutes les familles de *l'Arialdà* sont, en quelque sorte, mutilées car elles sont privées soit du père (la famille d'Arialdà Repossi et la famille de Gaetana Molise) soit de la mère (la famille d'Amilcare Candidezza). Elles sont donc privées d'une figure d'autorité qui puisse garantir une forte cohésion familiale et un lien solide avec la tradition.

Le boom économique et le développement de la consommation de masse apparaissent donc, dans la pièce, comme une sorte de malédiction qui a pourri, qui a transformé en profondeur (jusque dans son institution fondamentale : la famille), un monde traditionnel qui garantissait une plus grande cohésion sociale et une existence plus authentique.

En réalité, dans la pièce, cette opposition tradition/modernité est dépassée à travers l'exploration du fondement tragique de l'existence. Ainsi, à la malédiction du boom économique s'ajoute la malédiction de la naissance, du simple fait de venir au monde. Cette conscience tragique de l'existence est explicitée aussi bien par Arialdà que par son frère Eros. Dans la scène 6 du premier temps, Arialdà, en parlant de sa mère avec son frère, dit :

L'ARIALDA : Destin ? Mais si c'est le destin, il s'agit de la saloperie de destin qui m'est tombé dessus depuis que celle-là a eu la bonne idée de me mettre au monde !¹⁰⁴

Dans la dernière scène du deuxième temps, après l'accident et la mort de Lino, Eros lui fait écho : « Allez-vous-en, car je vous hais toutes ! A commencer par cette maudite qui m'a mis au monde »¹⁰⁵. En effet, la tentative d'Arialdà de dépasser les limites biologiques (l'absence de maternité) dans lesquelles elle est enfermée et celle d'Eros de trouver le salut à travers un amour pur et non contaminé se soldent par l'échec, par l'intervention d'une fatalité qui dépasse la chronique

¹⁰³ Voir DURKHEIM Emile, *De la division du travail social* [1893], Paris, PUF, 2013.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 867. Trad. Pers. « Destino ? Ma se destino è, si tratta del destino porco che m'è venuto addosso da quando quella lì ha avuto la bella idea di mettermi al mondo! ». Trad. Pers.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 909. Trad. Pers. « Via, che vi odio tutte voi ! A cominciare da quella maledetta che m'ha messo al mondo. »

historique et investit le champ plus universel du sens de l'existence humaine, perçue, comme nous l'avons déjà dit, comme une malédiction.

En conclusion, il nous semble que *L'Arialda* est emblématique de la première production narrative et théâtrale de Testori, dans laquelle, sous l'analyse pointue et la représentation des transformations socio-économiques et anthropologiques qui parcourent l'Italie pendant le miracle économique, nous trouvons les fondements d'une vision tragique du monde, qui, toutefois, dans *L'Arialda*, ne prévoit aucune catharsis. En effet, après le sacrifice de Gaetana et celui de Lino, il ne se dégage aucun horizon d'apaisement lié à la vie et à la possibilité d'un nouveau départ. Au contraire, la pièce se termine avec une invocation aux morts d'Arialda :

Et maintenant descendez, ô morts. Venez. Car si les vivants sont comme ça, vous valez mieux. Votre compagnie vaut mieux. Venez tous. Et emmenez-nous dans vos cercueils. Là, au moins ces quelques os auront fini de souffrir et reposeront en paix. Venez. Venez.¹⁰⁶

Il s'agit donc d'une invocation à un monde préindustriel désormais disparu, mais également d'une invocation à la mort comme seul horizon possible d'apaisement.

1.9 Les fonctions dramaturgiques et symboliques du gratte-ciel.

Le développement vertical de la ville, fortement présent dans la représentation du nouvel espace urbain, participe activement à la structure dramaturgique de certaines œuvres et revêt une intense charge symbolique.

Les deux gratte-ciel les plus utilisés et représentés par les artistes sont le gratte-ciel Pirelli et la tour Velasca. Toutefois, nous retrouvons également, dans le

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 910. Trad. Pers. « E adesso venite giù, o morti. Venite. Perché se i vivi son così, meglio voi. Meglio la vostra compagnia. Venite tutti. E portateci nelle vostre casse. Là almeno queste quattro ossa avran finito di soffrire e riposeranno in pace. Venite. Venite. »

film de Carlo Lizzani *La vita agra* (1964), la tour Galfa.

Dans *La notte* (1961), le gratte-ciel Pirelli n'a, en apparence, aucune fonction dramaturgique. En effet, les personnages du film n'entretiennent avec ce gratte-ciel aucun lien direct. Toutefois, *il Pirellone* ouvre le film de Michelangelo Antonioni. Il devient presque un personnage à part entière qui, d'en haut, comme une nouvelle divinité, règne et observe avec indifférence la ville en construction et ses habitants. Il donne la tonalité générale du film, il nous avertit que nous sommes en passe d'entrer dans un espace dominé par le capitalisme et l'entreprise moderne. Un espace qui, toutefois, garde encore quelques traces du passé.

Dans la première image du film (photo 19) on voit un immeuble liberty de la fin du XIX^e siècle à côté du *Pirellone*. Ce photogramme contient en lui l'idée générale du film : le temps qui passe, la fin d'une époque et l'émergence d'une ère nouvelle.

Le film raconte l'histoire d'un couple qui n'a pas su résister aux changements que le temps a apporté à leur amour conjugal. En même temps, c'est l'histoire d'un écrivain « en crise » représentant une classe intellectuelle qui est carrément séduite et achetée par le capital et les entrepreneurs du miracle économique, tel le Ghilardini du film qui essaie d'embaucher Giovanni, écrivain à succès, en lui proposant un salaire très intéressant pour s'occuper des relations publiques et de la rédaction de l'histoire de son entreprise.

Après cette image, où l'ancien et le nouveau coexistent, commence le célèbre travelling descendant sur les vitres du gratte-ciel qui reflètent la ville en construction et qui s'étend en tache d'huile (photos 20-21).



Photos 19-20-21.

Cette sorte de descente aux enfers nous accompagne d'une façon très calme et très lente à l'intérieur de la vie d'une métropole, qui, comme nous pouvons le voir dans la promenade urbaine de Lidia Pontano¹⁰⁷, se caractérise par le bruit (la musique de Giorgio Gaslini est ici extraordinaire car, d'une part, elle évoque les sons de la ville et, d'autre part, elle se mélange d'une façon très naturelle aux bruits de la rue et des chantiers), par une foule anonyme, par des rencontres fugaces et superficielles et surtout par une architecture rationnelle qui a perdu toute échelle humaine et qui devient donc étrangère à l'homme. La ville, en effet, dans les films d'Antonioni, devient souvent un espace inhospitalier, où règne l'incertitude et l'inquiétude.

Le gratte-ciel Pirelli se charge donc surtout dans *La notte* d'une forte fonction symbolique et ne participe que d'une façon très implicite au déroulement de l'action du film. Ce n'est pas le cas de la Tour Velasca dans *Il vedovo* (1959) de Dino Risi.

Dans le film de Dino Risi, la tour Velasca représente un élément dramaturgique fondamental pour la construction de l'intrigue. Le couple formé par Alberto Nardi e Elvira Almiraghi habite dans l'un des appartements luxueux qui se trouvent aux derniers étages de la tour. En outre, c'est à travers le sabotage de l'ascenseur de la tour qu'Alberto Nardi espère se débarrasser pour toujours de sa femme. En réalité, ce sera lui qui trouvera la mort dans les entrailles du gratte-ciel.

Alberto Nardi est un exemple parfait de l'antihéros de la comédie à l'italienne. Il est cynique, lâche, fanfaron, opportuniste, séduisant à sa manière. Il a une maîtresse qu'il couvre de promesses intenable. Il est propriétaire d'une entreprise d'ascenseurs au bord de la faillite et ne peut même pas payer ses employés. Il a probablement épousé Elvira surtout par intérêt car c'est une riche héritière appartenant à la grande bourgeoisie capitaliste milanaise. Elle est très intelligente, très habile dans les affaires, capable de gérer parfaitement son

¹⁰⁷ Voir les pages 45-53.

patrimoine. Après des années de mariage, elle méprise ostensiblement son mari, le considérant comme un incapable, une nullité dans les affaires, se moquant constamment de ses initiatives entrepreneuriales désastreuses. Elle l'appelle *Cretinetti*¹⁰⁸ et refuse de lui prêter encore de l'argent pour sauver son entreprise d'ascenseurs.

On comprend parfaitement la rancœur qu'Alberto ressent à l'égard de sa femme. On comprend, malgré ses défauts odieux, sa frustration, sa volonté de montrer aux autres que lui aussi, provenant de Rome et d'un milieu modeste, peut être à la hauteur des grands capitaines d'industrie milanais.

Ainsi la tour Velasca, dans le film de Dino Risi, représente la grande bourgeoisie capitaliste milanaise, la classe sociale à laquelle Alberto voudrait de tout son cœur appartenir mais qui lui est interdite.

Nous voyons parfaitement la valeur symbolique qu'acquiert le gratte-ciel dans la séquence d'ouverture du film. Fait assez inhabituel à l'époque, il commence avec une brève séquence qui précède le générique de début. Il fait nuit. Alberto se promène dans une rue de Milan en compagnie du marquis Stucchi, un noble déchu qui maintenant travaille en tant que comptable dans son entreprise. Le dialogue entre les deux personnages est le suivant :

ALBERTO : Marquis, vous savez quel tour m'ont joué les crevettes qu'on a mangées hier au *Ronchetto delle rane* ?

STUCCHI : Vous avez été malade ?

ALBERTO : Non, j'ai fait un rêve.

STUCCHI : En noir et blanc ou en couleurs ?

ALBERTO : En couleurs, je rêve toujours en couleurs.

STUCCHI : Et de quoi avez-vous rêvé *commendatore* ?

ALBERTO : J'ai rêvé que j'étais veuf.

STUCCHI : Vous avez rêvé la mort de...

ALBERTO : De ma femme. Un rêve complet : mort, chambre mortuaire, enterrement. J'étais derrière le cercueil, avec vous, à ma droite et le père Agostino, à ma gauche.

STUCCHI : Parbleu, vous vous souvenez de tout ?

ALBERTO : Oui... Comme si c'était maintenant.

STUCCHI : Dans le rêve, vous aviez du chagrin ?

ALBERTO : Non, au contraire. Tous pleuraient et moi, je riais.

STUCCHI : Vous riez ?

¹⁰⁸ *Cretinetti* est le nom italien du personnage burlesque du cinéma muet créé par André Deed et qui, en France, porte le nom de Gribouille. Le surnom *Cretinetti* est formé sur le substantif *cretino* (crétin).

ALBERTO : Et lorsqu'ils ont descendu le cercueil dans la fosse, j'ai senti quelqu'un me donner un coup sur la nuque, assez fort, je dirais. J'ai cru que c'était le père Agostino. Je me suis réveillé dans mon lit. C'était ma femme qui me disait : Eh bien, *Cretinetti*, tu ris en dormant ?¹⁰⁹

Ce court dialogue, dans sa parfaite concision, pose les éléments essentiels au développement de l'intrigue du film. La frustration d'Alberto, sa volonté d'émancipation, son cynisme, l'oppression exercée par sa femme sur sa personne, son manque de respect et la mort annoncée. Toutefois, ce sera, ironie du sort, Elvira Almiraghi qui va devenir veuve et Alberto Nardi la victime de son propre stratagème.

A la fin de ce court dialogue, les deux personnages (filmés jusqu'alors, en plan taille et en travelling pendant qu'ils marchent) s'arrêtent ainsi que la caméra. Le titre du film apparaît à l'écran et, alors que le générique de début commence à défiler, la caméra fait un panoramique vertical, de bas en haut, sur la tour Velasca, qui domine ainsi les deux personnages se dirigeant de dos vers son entrée (photos 22-24). La tour Velasca, avec sa structure de béton, semble ainsi menacer les deux personnages et, en particulier, Alberto Nardi. Elle devient le symbole d'une classe sociale qui non seulement se révèle impénétrable pour le protagoniste mais qui va causer sa perte finale.

¹⁰⁹ « A: Marchese, lo sa che scherzo mi hanno fatto quei gamberetti che abbiamo mangiato ieri sera al Ronchetto delle Rane?

S: Le hanno fatto male?

A: No, mi hanno fatto fare un sogno.

S: In bianco e nero o a colori?

A: A colori, io sogno sempre a colori.

S: E che sogno ha fatto commendatore?

A: Ho sognato che ero rimasto vedovo.

S: Ha sognato che era morta la sua...

A: Sì, mia moglie. Un sogno completo: morte, camera ardente, funerali. Io camminavo dietro al feretro, alla mia destra camminava lei marchese, e alla mia sinistra padre Agostino.

S: Perbacco, ricorda tutti i dettagli?

A: Sì, come fosse adesso.

S: E nel sogno, ha provato dolore?

A: No, anzi. Mentre tutti piangevano, io solo ridevo.

S: Rideva?

A: Poi, mentre calavano la bara giù nella fossa, ho sentito come un colpetto qui dietro la nuca, anche abbastanza forte. Credevo fosse padre Agostino, ma invece mi sono svegliato nel mio letto. Era mia moglie che mi diceva: Cos'hai *Cretinetti*, ridi nel sonno? » Trad. Pers.



Photos 22-23-24.

Dans *Il vedovo*, le gratte-ciel a donc une fonction dramaturgique bien précise et en même temps se charge d'une fonction symbolique très forte.

C'est également le cas de la tour Galfa dans le film de Carlo Lizzani *La vita agra* qui est tiré du roman homonyme de Luciano Bianciardi. Dans le roman, comme dans le film d'ailleurs, le *torracchione* symbolise sans aucun doute le pouvoir écrasant de l'économie capitaliste. Il est le siège de l'entreprise responsable de la mort de 43 mineurs à Portolongone, petit village de Toscane. Le protagoniste du roman monte donc à Milan afin de s'engager véritablement et efficacement à côté de la classe ouvrière et pour faire sauter le *torracchione*.

Le gratte-ciel devient la destination quotidienne de ses promenades :

Or justement je venais tous les jours regarder la grosse tour en verre et en béton, en me demandant derrière quelle fenêtre, dans quelle pièce, dans quel tiroir, ils pouvaient avoir mis le dossier des allocations, ou le dossier personnel de Femia, de Calabrò, de tous les 43 morts du 4 mai. En me demandant où, dans quel coin, insérer un tuyau flexible mais résistant pour ensuite y envoyer du méthane, suffisamment de méthane pour saturer entièrement la grosse tour ; du méthane mélangé à de l'air avec une proportion entre six et seize pour cent. Tout ce qu'il faut pour qu'il devienne du grisou, un mélange gazeux explosif si vous le mettez au contact de n'importe quelle source de chaleur supérieure à six-cents degrés centigrades.

Ma mission, dont je parlais juste avant, était la suivante : faire sauter les quatre immeubles et, deuxième hypothèse, les occuper, jeter dehors les deux mille personnes environ qui y travaillaient, penchées sur le chiffre d'affaires, sur les dessins techniques et sur les manuels des ressources humaines, et puis les mettre à la disposition d'autres gens.¹¹⁰

¹¹⁰ BIANCIARDI Luciano, *La vita agra*, op. cit., p. 41. Trad. Pers. « Ora appunto io venivo ogni giorno a guardare il torracchione di vetro e di cemento, chiedendomi a quale finestra, in quale stanza, in quale cassetto, potevano aver messo la pratica degli assegni assistenziali, dove la cartella personale di Femia, di Calabrò, di tutti e quarantatré i morti del quattro maggio. Chiedendomi dove, in che

Le protagoniste du roman ne portera jamais à terme sa mission. Il se laissera prendre au piège de vie la milanaise, de son indifférence, de son inutile frénésie, de ses contraintes économiques. Travaillant en tant que traducteur, il trouvera refuge dans une espèce d'individualisme anarchique fondé sur l'érotisme et l'épanouissement de la sexualité qui se configure ainsi comme une brève anticipation de la mort. En effet, le roman se termine de cette façon :

La codéine ne bloque pas seulement les centres de la toux ; je crois qu'elle doit un peu tous les bloquer, en effet je sens que le sommeil va bientôt arriver, et je dis à Anna que ce serait peut-être mieux d'arrêter, qu'elle vienne dans mon lit pour faire l'amour. Oui, je sais, je sais, que certains soirs elle n'a pas envie, mais pour moi désormais c'est devenu indispensable comme le pin, le hêtre, la codéine et le petit verre.

« Allez *nina*, viens, faisons-le. »

« Oui oui, je finis le chapitre et je viens. »

Je reste là à demi couché, mes pensées de plus en plus brumeuses. Alors qu'ils se regardaient les feux de Bengale soufflèrent, et tracèrent leur arc iridescent et éclatèrent dans le parachute. Ça doit être comme ça : ce *plopped* est un « éclatèrent ». Mais après comment je fais ? C'est le même *plopped* non ? C'est écrit : *the soft blob of light plopped and burst on the open page*. C'est lorsque Gragnon est en train de lire Gil Blas, je me souviens. La douce boule de lumière dégouлина et se brisa sur la page ouverte. Comme celle qu'Anna éteint avant de venir dans mon lit. Et moi aussi, dans peu de temps, je vais éclater et me mettre à dégouliner. Donc ce *plopped* va très bien comme ça, non ? Puis le sommeil est déjà là et pendant six heures je n'existe plus.¹¹¹

cantone, in che angolo, inserire un tubo flessibile ma resistente per farci poi affluire il metano, tanto metano da saturare tutto il torraccione; metano miscelato con aria in proporzioni fra il sei e il sedici per cento. Tanto ce ne vuole perché diventi grisù, un miscuglio gassoso esplosivo se lo inneschi a contatto con qualsiasi sorgente di calore superiore ai seicento gradi centigradi.

La missione mia, di cui dicevo pocanzi, era questa: far saltare tutti e quattro i palazzi e, in ipotesi secondaria, occuparli, sbattere fuori le circa duemila persone che ci lavoravano, chine sul fatturato, sui disegni tecnici e sui testi delle umane relazioni, e poi tenerli a disposizione di altra gente».

¹¹¹ *Ibidem*, p. 197. Trad. Pers. « La codeina non blocca soltanto i centri della tosse ; credo che li blocchi un po' tutti, infatti sento che presto arriverà il sonno, e dico ad Anna che forse sarebbe il caso di smettere, che lei venisse nel mio letto per farci all'amore. Sì lo so, lo so, che certe sere lei non se la sentirebbe, ma per me ormai quella cosa è indispensabile come il pino, il faggio, la codeina e il bicchierino.

“Su *nina*, vieni, facciamolo.”

“Sì sì, finisco il capitolo e vengo.”

Io resto lì mezzo coricato, coi pensieri sempre più nebbiosi. Mentre si guardavano soffiò la granata del bengala, e tracciò il suo arco iridescente e sbottò nel paracadute. Dev'essere così: quel *plopped* è uno sbottò. Ma più avanti come la metto? È lo stesso *plopped*, no? Dice: *the soft blob of light plopped and burst on the open page*. È quando Gragnon sta leggendo Gil Blas, lo ricordo. La morbida bolla di luce gocciò e si ruppe sulla pagina aperta. Come quella che spegne Anna prima di venire nel mio letto. E anch'io, tra poco, sbotto e gocciò. Dunque quel *plopped* va bene così, no? Poi il sonno è già arrivato e per sei ore io non ci sono più».

Dans le roman de Bianciardi, le protagoniste non seulement ne mène pas à bien sa mission mais il n'arrive même pas à s'approcher du *torracchione* et encore moins à y entrer. Ce n'est pas le cas de l'adaptation à l'écran de Carlo Lizzani.

La version cinématographique de *La vita agra* est globalement très fidèle à l'esprit critique et contestataire du roman. Toutefois, il existe des différences assez importantes au niveau de l'intrigue. Par exemple, Luciano Bianchi (le nom du protagoniste dans le film) est embauché, puis licencié et, à la fin de l'histoire, réembauché par l'entreprise dont il voulait faire exploser le siège. Il a donc l'occasion d'entrer, physiquement et symboliquement, à l'intérieur du gratte-ciel.

Le gratte-ciel de l'entreprise CIS apparaît pour la première fois à l'écran presque au début du film. Il est filmé en contreplongée, le jour (photo 25), et l'image est accompagnée par un motif sonore typique des films d'anticipation. Tout au long du film, ce motif sonore l'accompagne à chaque fois qu'il apparaît à l'écran (5 fois), toujours filmé en contreplongée, pour souligner d'une part son écrasante charge symbolique et, d'autre part, pour rappeler au spectateur, et au personnage même, les raisons de sa présence à Milan.

C'est Luciano Bianchi qui introduit et présente pour sa première apparition le gratte-ciel. Le personnage est filmé en plan-taille frontal et s'adresse directement au spectateur avec ces mots (photo 26-27) :

J'étais venu à Milan pour cela. Cette grosse tour fait exactement 112 mètres de hauteur, 21.000 mètres carrés de surface habitable, 637.000 tonnes de béton et d'acier, 12.000 mètres carrés de verre et de cristal. Vous ne vous êtes jamais demandé combien de TNT il faudrait pour la faire sauter ? Moi oui, et il y a un an, avec des idées bien précises dans ma tête, j'entrais pour la première fois dans le ventre de l'ennemi.¹¹²

¹¹² «Io ero venuto a Milano per questo. Questo torracchione è alto esattamente 112 metri, 21.000 metri quadrati di superficie abitabile, 637.000 tonnellate di cemento e acciaio, 12.000 metri quadrati di vetro e cristalli. Vi siete mai chiesti quanto tritolo ci vorrebbe per farlo saltare in aria? Io sì, e un anno fa, con delle idee precise in testa, entravo per la prima volta nel ventre del nemico». Trad. Pers.



Photos 25-26-27.

L'intérieur du « ventre de l'ennemi » est représenté comme un espace à la croisée entre science-fiction et cauchemar bureaucratique kafkaïen. Luciano y entre, la première fois, afin de déposer une candidature et de voir le Président de l'entreprise. Ses entrevues avec les secrétaires se font par le biais de différents écrans, de caméra de surveillance et d'instruments bizarres (photos 28-33). Ce qui ressort de ces entrevues est une totale déshumanisation des rapports interpersonnels et une forte impression d'absurdité puisque les procédures automatisées semblent n'avoir aucun sens pratique, voire être incompréhensibles.



Photos 28-29-30.



L'espace interne du capital se présente ainsi comme une sorte de labyrinthe où se cache un Président invisible, inaccessible, où l'individu doit se conformer à des règles et procédures en apparence rationnelles, efficaces, modernes mais qui, en réalité, se révèlent souvent absurdes et inutiles.

Luciano Bianchi, malgré tout, est embauché pour collaborer, en tant que rédacteur, à la revue d'entreprise. Il n'a pas grand-chose à faire et est licencié après quelques semaines pour faible rendement. Il essaie de trouver, sans succès, un travail de traducteur et est finalement réembauché par l'entreprise CIS pour s'occuper cette fois-ci de publicité.

Son travail consiste à trouver des slogans idiots pour des produits alimentaires de mauvaise qualité. Contrairement à toute attente, il se révèle doué pour ce type de travail. La CIS lui demande alors de trouver un slogan pour la publicité d'une lessive. Sa mission est de trouver un mot qui remplace le désormais trop utilisé et banal « blanc ». Il arrive donc à dénicher le mot « virginal » qui devient également le nom de la lessive. Le succès est immédiat et Luciano gravit rapidement les échelons jusqu'à avoir le privilège de prendre un apéritif au bar de la CIS, à l'intérieur du gratte-ciel, avec le Président. Luciano se laisse de plus en plus séduire par le capital. Il semble abandonner ses idéaux de justice sociale et renoncer à une idée de culture et de littérature comme formes de contestation. Au contraire, la culture, la poésie sont désormais au service de la publicité. Ce que lui confie le Président, alors qu'ils marchent dans les couloirs du gratte-ciel en direction du bar, en dit long sur cet état de fait (photos 34-36) :

LE PRESIDENT : [...] C'est sûr, mon cher Bianchi, que passer de la poésie de Garcia Lorca au Virginal est vraiment un bond en avant. Maintenant ce qui compte, mon cher *dottor* Bianchi, est que vous ne regrettiez rien car, au fond, écoutez, faire mouche et atteindre des millions de personnes avec un seul mot... eh bien, ceci est un fait purement culturel. Jamais, jamais oublier que le mot « *Rinascence* » c'est un certain Gabriele D'Annunzio qui l'a inventé et de nos jours, écoutez, un Mario Soldati, réalisateur et écrivain très fin, devient célèbre quand il découvre un mot : « la salama ». Ne me dites pas que même « il n'est pas vrai que tout fait ventre » est de vous... c'est un slogan qui a

marqué une étape dans la conquête du consommateur moyen italien. Et « le brandy qui crée une atmosphère » est de vous ?

LUCIANO : En toute modestie, oui.

LE PRESIDENT : Vous voyez, non, non, vous pouvez dire ce que vous voulez mais sans un substrat culturel solide on n'atteint pas ce classicisme dont je parlais tout à l'heure et qui est la première qualité de la publicité moderne.¹¹³



Photos 34-35-36.

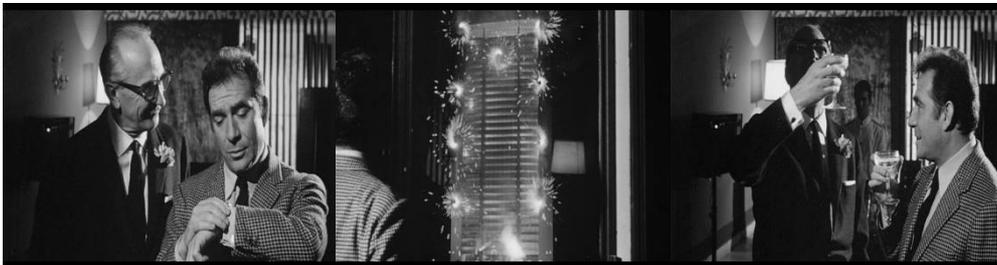
Si le capital est désormais capable de tout acheter, d'englober la culture et de la mettre au service de la consommation, l'intellectuel contestataire n'a plus de raison d'être. Luciano est partie intégrante de l'entreprise. A la fin du film, dans l'avant-dernière séquence, on le voit encore une fois avec le Président. Luciano veut lui faire une surprise. Ils se trouvent dans un appartement en face du gratte-ciel de la CIS. Ils vont à la fenêtre et Luciano commence un compte à rebours. A la fin du compte, le gratte-ciel s'illumine, des feux d'artifices le décorent. Le nom de l'entreprise apparaît étincelant au sommet de la tour (photos 37-39). Le Président félicite Luciano :

¹¹³ «LE PRESIDENT : [...] Eh certo, caro Bianchi, che passare dalla poesia di Garcia Lorca al Virginal è veramente un bel salto. Adesso l'importante, caro dottor Bianchi, è che lei non abbia rammarichi perché in fondo, guardi, far centro e colpire milioni di persone con una sola parola.. eh no, questo è un fatto squisitamente culturale. Mai, mai dimenticare che la parola «Rinascenza» l'ha inventata un certo Gabriele D'Annunzio e oggi guardi un Mario Soldati, regista e scrittore finissimo, diventa popolare quando scopre una parola: «la salama». Non mi dica che è suo anche «non è vero che tutto fa brodo»... questo è uno slogan che ha segnato una tappa nella conquista del consumatore italiano medio. E «il brandy che crea un'atmosfera» è sua?

LUCIANO: Modestamente, sì.

LE PRESIDENT: Vede, no, no, Lei dica quello che vuole ma senza un sostrato culturale solido non si arriva a questa classicità che dicevo prima e che è la prima qualità della pubblicità moderna». Trad. Pers.

LE PRESIDENT : Formidable ! Mon cher Bianchi, vous êtes vraiment bon. Je dois dire vraiment bon ! On va le refaire tous les ans, tous les jours de fête et notre gratte-ciel va devenir un point d'attraction pour toute la ville. Vraiment ! (*Le Président apporte deux verres de champagne.*)
 Voilà pour vous. Santé ! A la vôtre ! Toutes mes félicitations !
 LUCIANO : Merci ! Ça faisait un an que je pensais à faire exploser ce gratte-ciel !
 LE PRESIDENT : Si seulement vous l'aviez fait ! Vous devez savoir qu'il est assuré pour le double de sa valeur, figurez-vous !
 LUCIANO : Ah, bon ?
 LE PRESIDENT : Mais oui. (*Il rit satisfait*).¹¹⁴



Photos 37-38-39.

Luciano Bianchi fait donc exploser le gratte-ciel mais avec des feux d'artifice. Il organise la célébration de la victoire du capital. Lui, l'intellectuel de province qui était venu à Milan pour venger les 43 mineurs, lui qui voulait mettre sa culture au service de l'émancipation de la classe ouvrière, devient l'artisan du triomphe du capitalisme. Le gratte-ciel devient de fait inattaquable, invincible car même s'il devait véritablement exploser, ce serait une formidable occasion de profit pour l'entreprise qui l'a assuré pour le double de sa valeur.

¹¹⁴ «LE PRESIDENT : Formidabile ! Caro Bianchi, lei è proprio bravo. Devo dire proprio bravo! Lo ripeteremo ogni anno, tutti i giorni di festa e il nostro grattacielo sarà un punto d'attrazione per tutta la città. Veramente !
 Ecco a Lei. Cin Cin ! Evviva ! Complimenti vivissimi !
 LUCIANO : Grazie ! Era un anno che pensavo di fare esplodere questo grattacielo!
 LE PRESIDENT: Magari l'avesso fatto! Pensi che è assicurato per il doppio del suo valore, pensi un po'!
 LUCIANO: Ah, sì?
 LE PRESIDENT: Ma sì.» Trad. Pers.

Dans la dernière séquence du film, Luciano Bianchi se trouve face à Tarcisio Liberati¹¹⁵, un ami mineur à qui il a promis de faire sauter le *torracchione*. Tarcisio est arrivé à Milan pour Noël avec la femme du protagoniste. Il porte avec lui une grande valise qu'on pourrait croire remplie d'explosif. Ce n'est pas le cas. Dans l'appartement de Luciano, il ouvre sa valise et il en extrait deux faisans (photos 40). Le film se termine sur les pensées de Luciano :

LUCIANO : Je sais, je sais, mon cher Libero ce que tu penses. Mais de toute façon ça n'aurait servi à rien, tu sais. Personne ne nous aurait compris, car trop de monde encore croit aux miracles. La vérité c'est que le seul véritable miracle économique a été fait par celui qui multiplia les pains et les poissons et donna à manger aux gens gratuitement, dans la joie.¹¹⁶

Le film, qui commence comme une « *solenne incazzatura* »¹¹⁷ se termine comme une immense déception. Les gens, tout comme les intellectuels engagés, aveuglés par les séductions et les mirages du miracle économique, ont complètement abandonné tout espoir d'un changement social porteur d'idéaux d'égalité, de solidarité et de justice. Paradoxalement, le seul véritable révolutionnaire reste Jésus avec ses vrais miracles, gratuits, joyeux et à destination de tout le monde.

L'avant dernière image du film (photo 41) est un triste paysage urbain de banlieue au crépuscule. La dernière image est la tour Galfa (photo 42) filmée en

¹¹⁵ Dans le roman de Luciano Bianciardi, ce personnage s'appelle Otello Sacconi.

¹¹⁶ LUCIANO : «Lo so, lo so, caro Libero cosa pensi. Ma tanto non sarebbe servito a niente, sai. Nessuno ci avrebbe capito, perché troppi ancora credono ai miracoli. La verità è che l'unico vero miracolo economico lo fece quello che moltiplicò pani e pesci e diede da mangiare alla gente gratis, in allegria». Trad. Pers.

¹¹⁷ Dans une lettre à son ami Mario Terrosi du 1er mars 1962, Bianciardi écrit : « J'ai réussi à écrire un livre que je pense être mon meilleur, mais qui m'a mis dans le pétrin car quatre maisons d'éditions le veulent, et je vais devoir forcément mécontenter quelqu'un. [...] Calvino en est, en revanche, enthousiaste et voudrait même le publier tout de suite. Il s'intitule *La vita agra*, et c'est l'histoire d'une colère magistrale écrite à la première personne du singulier ». «[...] Sono riuscito a scrivere un libro che ritengo la mia cosa migliore, ma che mi ha messo nei pasticci, perché lo vogliono almeno in quattro editori, e dovrò per forza scontentare qualcuno.[...] Calvino invece ne è entusiasta e lo pubblicherebbe anche subito. Si intitola *La vita agra*, ed è la storia di una solenne incazzatura scritta in prima persona singolare». Cité dans CORRIAS Pino, *Vita agra di un anarchico. Luciano Bianciardi a Milano*, Milan, Feltrinelli, 1993, p.182. Trad. Pers.

contreplongée. C'est probablement le seul horizon possible qui attende l'humanité : une grise, froide et laide civilisation urbaine, fondée sur la consommation, le pouvoir capitaliste et l'indifférence envers son prochain.



Photos 40-41-42.

Conclusions de la première partie.

La représentation de l'espace urbain milanais entre la fin des années 50 et le début des années 60 s'appuie donc sur les changements profonds que la ville connaît à cette période. Tout particulièrement, les écrivains et les cinéastes semblent s'intéresser aux nouvelles oppositions spatiales horizontales, au développement vertical et au rapport problématique qui se crée entre les habitants et l'espace urbain extérieur dans lequel ils évoluent.

En effet, la motorisation de masse, la nécessité de reconstruire et la volonté de la part des intérêts financiers et économiques privés - aidés par la corruption et par une administration publique très complaisante - de redéfinir les paramètres de la morphologie urbaine en la soumettant aux impératifs de la rentabilité, amènent les citadins à une expérience de la ville de plus en plus stressante, rapide, changeante, où l'homme perd de sa centralité au profit d'immeubles de plus en plus imposants et froidement modernes, de voitures qui dominent les rues et de vitrines qui célèbrent et exaltent un capitalisme triomphant.

Cette prédominance des logiques capitalistes sur le facteur humain sous-tend la représentation de l'espace urbain telle qu'elle apparaît dans les œuvres que nous avons prises en examen. Nous retrouvons ainsi, en particulier chez Ottiero Ottieri et Giovanni Testori, la dichotomie spatiale centre-périphérie. Le centre se présente comme le lieu de résidence de la grande bourgeoisie milanaise et le siège des grandes banques et des principales compagnies d'assurances ainsi que des nouveaux grands magasins comme *La Rinascente*. C'est l'espace privilégié du capital et de la consommation, où les hommes sont surtout des clients. La périphérie, en revanche, se configure comme le lieu de résidence de la classe ouvrière, comme un espace en évolution mais qui garde encore un caractère semi-rural, authentique, humain, où l'industrialisation s'intègre presque naturellement à la campagne. Dans les œuvres analysées, cette dichotomie ne met pas en opposition simplement le capital et la classe ouvrière, la richesse et la pauvreté, mais elle

campe également la relation conflictuelle entre modernité et tradition, entre corruption et authenticité, entre intérêts économiques et valeurs morales.

Le développement vertical, l'apparition des nouveaux gratte-ciel, par contre, est utilisé, surtout au cinéma, autant pour sa charge symbolique que comme élément fondamental de l'intrigue dramatique. Le gratte-ciel, filmé très souvent en contre-plongée, devient ainsi le symbole du pouvoir capitaliste, le nouveau fétiche à adorer ou à faire exploser, il remplace dans le skyline milanais les clochers des églises et la *Madonnina* du Dôme. Il devient l'espace idéal de la vie d'entreprise, de la publicité, de l'absurdité bureaucratique, des lois implacables du profit économique.

Les nouveaux gratte-ciel dominant ainsi un espace urbain qui se caractérise par une série de cercles concentriques qui reflètent la structure de classes de la ville lombarde. A l'intérieur de ces cercles, dans les rues, dans les espaces publics, les habitants sont soumis à une nouvelle expérience de la vie urbaine. La ville n'est plus à leur taille, les immeubles, comme dans *La notte* de Michelangelo Antonioni, semblent écraser les passants ou les faire disparaître derrière des milliers de petites fenêtres, les rues font désormais la part belle aux voitures, en reléguant les piétons sur les côtés, en créant une atmosphère de tension, d'énervement constant, de solitude qui ne peut que porter préjudice à la qualité des relations interpersonnelles.

Le nouvel espace urbain, structuré par le capital et par les intérêts économiques, devient donc, dans les œuvres analysées, un espace hostile, étranger à l'homme, aux valeurs de solidarité, de partage et de communion. Si Luciano Bianciardi, Giovanni Testori et, dans une certaine mesure, Ottiero Ottieri, semblent dénoncer cet état de fait, parfois avec virulence, Ermanno Olmi et Michelangelo Antonioni posent un regard plus documentaire, plus « distancié » sur la nouvelle réalité urbaine milanaise, tout en saisissant avec finesse les profonds changements que la ville de Milan connaît et leurs conséquences sur la vie sociale de ses habitants.

Partie II. La ville en mouvement : immigrés, pendolari et intellectuels de province

L'immigration interne et externe, l'exode rural et le phénomène du « pendularisme » (les déplacements quotidiens des personnes entre leur domicile et leur lieu de travail) constituent des aspects fondamentaux du miracle économique italien. En effet, le boom économique ne représente pas simplement une augmentation du PIB et une amélioration des conditions de vie des Italiens. Il est, en même temps, une occasion sans précédent de mélange pour la population italienne. Des centaines de milliers de personnes quittent leur lieu d'origine, les villages où leurs familles avaient vécu pendant des générations, le monde immuable de l'Italie rurale, pour commencer une nouvelle vie dans les villes dynamiques de l'Italie industrielle et du secteur tertiaire. Selon les statistiques, entre 1955 et 1971, 9.140.000 d'Italiens participent à des mouvements migratoires interrégionaux¹¹⁸. Ces mouvements migratoires intenses et imposants transforment radicalement les cités italiennes.

Bien évidemment, ce sont surtout les villes du triangle industriel Milan-Turin-Gênes qui attirent la plupart des migrants. Toutefois, un certain nombre d'agglomérations moyennes du Nord accueillent également des immigrés méridionaux ou provenant de zones rurales pauvres. C'est le cas par exemple de Padoue, Vérone, Bergame ou encore d'Ivrée ou Varèse, autant de villes qui connaissent un développement rapide et très intense.

En ce qui concerne Milan, la ville lombarde reçoit principalement trois types de mouvements migratoires : le flux migratoire provenant du Sud, celui qui a comme point de départ les zones rurales du Centre-Nord (et, en particulier, du Nord-

¹¹⁸ GINSBORG Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Turin, Einaudi, 1989, p. 295.

Est) et, enfin, le mouvement quotidien périurbain des *pendolari*. A ces trois mouvements, s'ajoute une immigration intellectuelle certes minoritaire, mais qui contribue à faire de Milan un centre important de l'industrie culturelle italienne. Contrairement aux lieux communs les plus répandus, le plus grand nombre d'immigrés qui arrivent à Milan entre 1958 et 1963 provient du Nord-Est (70%) et non du Midi (30%)¹¹⁹. Commençons donc par ces paysans septentrionaux et méridionaux qui quittent des terres pauvres, arides ou parfois inondées pour découvrir une ville pleine de promesse mais souvent inhospitalière et difficile à appréhender.

2.1 Immigrés méridionaux et paysans du Nord-Est.

Le Sud de l'Italie au cours des années 50, malgré la réforme agraire de 1950 qui avait distribué aux paysans quelques parcelles de terre et la création de la Caisse du Midi, reste en réalité un univers enfoncé dans la misère, le chômage et la dégradation sociale. La même misère et la même désolation qui étaient décrites par Carlo Levi dans *Cristo si è fermato a Eboli*, publié en 1945, mais qui relate des faits qui se sont déroulés en 1935/36. En outre, les investissements industriels prévus et encouragés par les autorités politiques dans certaines zones privilégiées du Midi eurent comme seuls résultats la création des célèbres « cathédrales dans le désert », des industries à forte intensité de capital qui n'arrivaient pas à résoudre le chômage chronique et à stimuler convenablement l'économie locale¹²⁰. Dans une enquête de Lidia De Rita, les conditions de logement de certains paysans de Lucanie¹²¹ est décrite ainsi :

¹¹⁹ GINSBORG Paul, *Op. cit.*, p. 298.

¹²⁰ GINSBORG Paul, *Op. cit.*, p. 311-312.

¹²¹ Lucanie est l'ancien nom de la région Basilicate.

L'eau se fait rare : non seulement l'eau potable, qui est distribuée une fois par jour, en été comme en hiver, avec un camion-citerne [...] mais également celle destinée à l'utilisation domestique [...]. Inutile de dire que dans les maisons il n'y pas l'électricité et que l'éclairage se fait généralement à l'acétylène ou à l'huile.¹²²

Leurs conditions de travail, quand ils avaient la « chance » de travailler, n'étaient pas meilleures. Une terre pauvre, aride, dure, un climat chaud et impitoyable, des propriétaires terriens qui n'hésitaient pas à exploiter les travailleurs journaliers¹²³. Bref, il était inévitable qu'un nombre important de paysans quittent ces zones rurales presque invivables. De plus, il y avait l'attrait indéniable que les villes industrielles du nord exerçaient sur la population rurale méridionale. En effet, le style de vie urbain, basé sur la consommation, véhiculé par des images de *vespa*, transistors, champions sportifs, nouvelles modes, bas nylon, maisons pleines d'électroménager et excursions en Fiat 500, pénétrait dans les familles à travers une nouveauté technologique qui était en train de transformer d'une façon souterraine mais irrémédiable le monde paysan : la télévision (souvent regardée collectivement dans les bistrot)¹²⁴.

A côté de cette situation économique dramatique, l'organisation sociale et morale des paysans méridionaux et, surtout de ceux qui vivaient dans les petits bourgs de Lucanie, apparaissait à l'Italie du boom économique et aux chercheurs étrangers comme archaïque et franchement arriérée¹²⁵.

¹²² DE RITA Lidia, *I contadini e la televisione*, Bologne, Il Mulino, 1964, p. 7 (l'enquête est de 1959). Trad. Pers. « l'acqua scarseggia: non solo quella potabile, che viene distribuita una volta al mese, sia d'estate sia d'inverno, con un'autobotte, [...] ma anche quella per gli altri usi domestici [...]. Inutile dire che nelle case non c'è corrente elettrica e l'illuminazione è generalmente ad acetilene o ad olio. »

¹²³ Voir à ce sujet FOFI Goffredo, *L'immigrazione meridionale a Torino*, Milan, Feltrinelli, 1975, p. 77-78.

¹²⁴ Voir à ce propos DE RITA Lidia, *op. cit.*, et CRAINZ Guido, *Storia del miracolo italiano*, Rome, Donzelli, 1995, p. 103-108.

¹²⁵ Voir à ce propos DE MARTINO Ernesto, *Sud e magia*, Milan, Feltrinelli, 1959, et BANFIELD Edward, *The moral basis of a backward society*, Glencoe, The Free Press, 1958. Edward Banfield, anthropologue américain, en collaboration avec sa femme Laura Fasano, d'origine italienne, étudie pendant les années 50 la vie économique et sociale d'un petit bourg de Lucanie (Montegrano, nom fictif qui désigne en réalité Chiaromonte). Dans son livre, publié en 1958 et encore aujourd'hui très controversé, *Les bases morales d'une société arriérée*, Banfield introduit pour la première fois le paradigme de « familisme amoral ». Pour l'anthropologue, la cause du retard économique du *Meridione* était culturelle, ou plus exactement « morale ». Selon Banfield, le Midi

La situation dans les zones rurales du Nord-Est du pays n'était pas forcément meilleure. Prenons, par exemple, la zone rurale du Polésine¹²⁶ dans la région Vénétie. Le Polésine est la zone rurale italienne qui connaît le taux de dépeuplement le plus élevé au cours de la décennie 1951- 1961 : la population totale diminue de 22%, la population active de 35% et la population active agricole de 57%¹²⁷. Il s'agit de données impressionnantes qui ont également comme cause une suite de catastrophes naturelles qui commencent avec le débordement du Pô en 1951 et qui se poursuivent avec une succession d'inondations tout au long de la décennie. L'émigration prend donc des allures d'exode de masse, presque biblique¹²⁸.

Pour ces paysans provenant du Nord-Est ou du Midi, la première rencontre avec la capitale du miracle économique était souvent déconcertante, voire paralysante. Les rues encombrées de trafic, les lumières des enseignes lumineuses, les grandes affiches publicitaires, les gratte-ciel comme le *Pirellone*, que les nouveaux arrivants pouvaient voir juste après leur arrivée à la gare *Centrale*, le brouillard, tous ces éléments contribuaient à créer l'impression qu'ils arrivaient dans une ville d'un autre pays ou carrément sur une autre planète. Si une bonne partie de ces immigrés avaient déjà un contact (un cousin, un frère aîné) qui les avait précédés et qui pouvait les aider à trouver un logement et un travail, tous les autres arrivaient seuls, dans une ville qu'ils ne connaissaient pas et dont ils avaient une image qui ne correspondait pas vraiment à la réalité.

Leur première préoccupation était bien évidemment le logement. Or, contrairement à ce que l'on croit, les nouveaux arrivants n'habitaient pas tous dans

était maintenu dans l'impasse par un trait culturel, « le familisme amoral », c'est-à-dire un comportement de dévouement exclusif au bien de la famille, au détriment du bien public et des autres formes d'organisation collective. L'individu poursuit, dans sa conduite, seulement les intérêts de sa famille nucléaire. Sa conduite est donc « amoral » car les catégories du bien et du mal s'appliquent exclusivement entre les membres de sa famille et jamais à l'égard des autres individus de la communauté.

¹²⁶ Le Polésine correspond à la province de Rovigo, où le Pô se jette dans la mer Adriatique en formant son delta.

¹²⁷ CRAINZ Guido, *op. cit.*, p. 97.

¹²⁸ Voir à ce propos MANFREDINI GASPARETTO Marialuisa, *Il Polesine : studio di geografia economica*, Padoue, CEDAM, 1960.

des *Coree*¹²⁹, des quartiers auto-construits à l'extrême périphérie de la ville ou dans les zones semi-rurales de la couronne périurbaine. S'il est vrai que le phénomène des *Coree* était assez répandu (70.000 personnes y habitaient au début des années 60¹³⁰), selon l'historien John Foot, seulement deux immigrés sur dix logeaient dans ce type d'habitation¹³¹.

La plupart des immigrés s'installaient, en réalité, dans les quartiers Nord, à fort caractère ouvrier, comme la Bovisa ou la Ghisolfa ou, quand ils avaient de la chance, dans les nouveaux quartiers autonomes périphériques (vite dégradés) construits par l'INA-Casa ou par l'IACP (*Istituto autonomo per le case popolari*) comme la Comasina, Lorenteggio ou Baggio. D'autres encore s'installaient dans les communes limitrophes de Milan (Sesto San Giovanni, Cinisello Balsamo, Novate), dans ce que l'on appelle l'hinterland milanais. Les nouveaux arrivants vivaient souvent dans des caves, des sous-sols, des appartements exigus et insalubres qui accueillait deux ou trois familles en même temps, avant d'accéder à des appartements plus confortables. De ce point de vue, globalement, la ville de Milan a assez bien accueilli les immigrés (contrairement à maintenant), en créant des quartiers entiers destinés aux nouveaux arrivants.

Après le logement, la deuxième préoccupation pressante des immigrés était le travail. A leur arrivée, ils ne travaillaient pas tout de suite dans les nombreuses usines milanaises. Au contraire, réussir à avoir un emploi dans une usine était assez difficile, et cela arrivait quand l'immigré avait déjà une certaine familiarité avec la nouvelle réalité milanaise. Au début, les immigrés étaient donc obligés d'accepter tout type de travail précaire et mal payé, comme vendeur ambulant par exemple. Très souvent, ils trouvaient une place dans le bâtiment, un secteur en pleine expansion, où ils étaient carrément exploités et travaillaient dans des conditions très

¹²⁹ On appelait ces quartiers d'habitat spontané *Coree* car leur première apparition est contemporaine à la guerre de Corée (1950-1953). Leur aspect délabré, pauvre et chaotique faisait penser aux camps de réfugiés coréens.

¹³⁰ MENEGHETTI Lodovico, "Immigrazione e habitat nell'hinterland milanese : i casi di Bollate, Pero, Rho", dans PETRILLO Gianfranco et SCALPELLI Adolfo, *Milano : anni cinquanta*, Milan, Franco Angeli, 1986, p. 268-270.

¹³¹ FOOT John, *op. cit.*, p. 59.

dangereuses (le nombre d'accidents causés par le non-respect des mesures de sécurité dans les chantiers était très élevé)¹³². C'est seulement dans un deuxième temps que les immigrés arrivaient à avoir un emploi dans une usine. Or, il est vrai que les conditions de travail n'étaient pas faciles. Le travail à la pièce et la nouvelle organisation tayloriste des usines imposaient des rythmes très soutenus aux ouvriers et les journées de travail étaient très longues¹³³. Toutefois, le travail à l'usine représentait pour l'immigré méridional une nette amélioration de ses conditions de vie et, souvent, le début d'une véritable intégration dans la société milanaise.

Bien évidemment, l'insertion dans le nouveau paysage social et anthropologique milanais comportait une nouvelle redéfinition des valeurs morales et culturelles héritées du groupe d'origine¹³⁴. En particulier, l'institution la plus touchée par la rencontre parfois violente avec la modernité et le style de vie urbain basé sur la consommation et la prééminence des valeurs individualistes, était la famille, cellule essentielle, fondamentale dans le cadre de la construction des rapports sociaux dans le Midi et, plus généralement, en Italie. Tout d'abord, la famille, au moment de l'arrivée à Milan, n'était plus le centre, ou mieux le seul point de repère pour la vie de l'individu. Au contraire, en dehors de la cellule familiale, il y avait la ville, le monde industriel, une complexité des rapports et des relations qui enlevait à la famille sa prédominance absolue et qui la mettait en crise. Non seulement les rapports entre conjoints changeaient mais également, les rapports entre parents et enfants, entre hommes et femmes. L'importance de ces

¹³² Voir à titre d'exemple la biographie de Salvatore C., 48 ans, (originaire de Caltanissetta (Sicile) et arrivé à Milan en 1948) contenue dans ALASIA Franco et MONTALDI Danilo, *Milano, Corea : inchiesta sugli immigrati*. Milan, Feltrinelli, 1975, p. 159-169.

¹³³ Nous reviendrons ultérieurement sur la nouvelle organisation tayloriste des usines milanaises.

¹³⁴ Voir à ce propos, THOMAS William et ZNANIECKI Florian, *Le paysan polonais en Europe et en Amérique : récit de vie d'un migrant (Chigaco, 1919)*, Paris, Nathan, 1998. Les deux auteurs introduisent dans cette étude, consacrée aux origines paysannes du phénomène de migration, les termes d'organisation primaire, de désorganisation et de réorganisation sociale. Lié à la désorganisation sociale, il existe un autre concept, celui de démoralisation qui indique une déviance individuelle. Par désorganisation sociale les deux auteurs entendent un déclin de l'influence des règles sociales sur les individus, donc un affaiblissement des valeurs collectives et traditionnelles et une valorisation des pratiques individuelles. Il y a désorganisation lorsque des attitudes individuelles ne peuvent trouver satisfaction dans les institutions sociales et morales, jugées périmées, du groupe primaire.

changements était directement proportionnelle au temps passé dans le nouveau contexte urbain. Globalement, nous pouvons affirmer que l'individu, avec l'urbanisation, connaissait une plus grande liberté de mouvement et de comportement à moduler, bien évidemment, selon le sexe, l'âge et les années qui le séparaient de l'arrivée dans la métropole milanaise. La pression du groupe primaire s'affaiblissait au profit de la valorisation des pratiques individuelles. A cela s'ajoutait le fait que, avec l'immigration et l'urbanisation, les pratiques religieuses connaissaient une nette diminution, surtout d'un point de vue social et communautaire. Un autre élément traditionnel de cohésion sociale tendait donc à avoir une importance de plus en plus faible¹³⁵.

L'immigré méridional, ou plus généralement provenant de l'Italie agricole, était donc, selon la définition de Danilo Montaldi, un « homme préindustriel »¹³⁶ qui, attiré par la modernité du monde industriel, se trouvait au centre d'un véritable changement anthropologique. Changement qui impliquait, d'une part, l'acquisition de nouveaux codes culturels et comportementaux et, d'autre part, la perte de traditions ancestrales presque millénaires.

2.2 *Du sacrifice inutile au meurtre fondateur. La disparition de l'Italie rurale dans Rocco e i suoi fratelli de Luchino Visconti.*

Rocco e i suoi fratelli, de Luchino Visconti, sort dans les salles italiennes en 1960¹³⁷. Le film, qui est la suite idéale de *La terra trema* (1948), raconte l'histoire

¹³⁵ A propos de la construction de nouveaux rapports sociaux chez les immigrés, voir également FOFI Goffredo, *op. cit.*, p. 237-313. Les observations de Goffredo Fofi portent sur l'immigration méridionale à Turin, toutefois, elles peuvent s'appliquer en grande partie au cas de Milan.

¹³⁶ MONTALDI Danilo, *op. cit.*, p. 132.

¹³⁷ 1960 est une année mémorable pour le cinéma italien. En effet, à quelques mois d'intervalle, sortent dans les salles italiennes : *L'avventura* de Michelangelo Antonioni, *La dolce vita* de Federico Fellini et *Rocco e i suoi fratelli* de Luchino Visconti. Les trois films furent attaqués violemment par la censure et les autorités politiques. En outre, la même année, sortent dans les salles des films « mineurs » comme *La ciociara* de Vittorio De Sica, *Tutti a casa* de Luigi Comencini, *Il bell'Antonio* de Mauro Bolognini...

de la famille Parondi (originaire de Lucanie) qui arrive à Milan à la recherche de conditions de vie meilleures. Le père est décédé depuis peu et le film, qui a comme centre thématique la dissolution de la famille et des valeurs morales traditionnelles au contact de la modernité urbaine, suit les parcours des cinq frères dans leur phase d'adaptation et d'intégration à la ville. Nous ne voyons jamais, dans le film, le village d'origine de la famille. Il est évoqué dans les discours et les souvenirs des personnages mais il reste toujours hors-champ. Nous ne voyons pas non plus très souvent l'usine qui représente la conclusion du parcours d'intégration à la nouvelle réalité urbaine. Le passé méridional et le futur milanais restent en dehors du film, car ce qui intéresse surtout Visconti c'est le moment de transition, le processus d'adaptation du personnage au nouveau paysage anthropologique et social. Même si le film traite d'un problème social, comme l'immigration interne, il ne s'agit pas d'un film néoréaliste ou de dénonciation sociale. En effet, on passe très rapidement de la chronique à une dimension mythique et tragique.

En effet, Visconti reprend, pour construire la dramaturgie de son film, un paradigme classique de la tragédie grecque, celui des « frères ennemis ». En outre, un sentiment diffus de fatalisme archaïque plane sur le film, à plusieurs reprises explicité par les personnages et, en particulier, par Rocco et sa mère, les deux personnages le plus proches des traditions ancestrales. Enfin, le climax dramaturgique du film se situe vers la fin de la pellicule avec le meurtre de Nadia, la prostituée dont sont amoureux les deux frères, Rocco et Simone. Un meurtre fondateur (pour utiliser la terminologie employée par René Girard¹³⁸) qui, comme on le verra par la suite, après le sacrifice inutile de Rocco, met fin à la rivalité entre les deux frères ennemis et permet l'instauration d'un nouvel ordre moral petit-bourgeois.

Avant d'analyser le sacrifice de Rocco et le meurtre de Nadia par Simone, il est nécessaire de présenter ces trois personnages (qui forment donc un triangle

¹³⁸ A ce propos, voir l'ouvrage de GIRARD René, *La violence et le sacré*, Paris, Albin Michel, 1990, dans lequel l'auteur, dans la première partie, décrit et analyse le mécanisme victimaire et sa fonction apaisante.

amoureux) et d'expliciter les liens qu'ils entretiennent entre eux ainsi que leur rapport à la ville de Milan.

Nadia est une prostituée originaire de Crémone, ville de taille moyenne à une centaine de kilomètres de Milan. Elle représente l'élément désagrégateur de la famille Parondi, une sorte d'allégorie de la ville corruptrice qui se caractérise par deux attributs : la sensualité et l'argent. Nadia, introduite par hasard par Vincenzo, le frère aîné, dans le premier logement de Parondi, au début du film, fait la connaissance de la famille et indique, sur un portrait de famille accroché au mur, un à un tous les frères. Cette main si sensuelle et couverte d'or et qui s'attarde sur tous les membres de la famille qu'elle va faire exploser représente, par synecdoque ou par métonymie, si on préfère, la ville de Milan et ses séductions liées à la modernité (photo 1-3). En ce qui concerne son profil psychologique, il s'agit d'une jeune femme « moderne », indépendante, en rupture avec sa famille, une sorte de « putain au grand cœur » attirée par le luxe mais qui, après être tombée amoureuse de Rocco, tente sans succès de se racheter.



Photos 1-2-3.

Nous avons dit que c'est Vincenzo, le frère aîné, qui fait en premier la connaissance de Nadia. Toutefois, le premier à tomber amoureux d'elle est Simone qui, parmi les cinq fils de Rosaria Parondi, est celui qui succombe tragiquement aux séductions de la modernité et au fétichisme de la marchandise. Dès le début du film on le voit admirer les enseignes des magasins (photo 4), il s'éprend rapidement de Nadia, il voit dans la boxe un moyen d'atteindre rapidement la richesse, il ne sait

pas résister au spectacle de la marchandise qui s'offre à son regard mais qui se soustrait à sa consommation. Pour remplir cette distance, il vole : il vole une belle chemise dans le pressing où travaille Rocco et séduit la patronne du magasin pour lui voler une broche en or qu'il offre ensuite à Nadia. Pourtant, selon les mots mêmes de sa mère, Simone était le plus beau et le plus gentil de ses enfants. Sauf que Simone est extrêmement naïf, il ne comprend pas les codes de conduite de la ville. Il se laisse manipuler par ses nouveaux amis milanais qui s'amuse à ses dépens. Il se laisse entraîner par Morini, par exemple, qui lui fait miroiter la possibilité de devenir riche et célèbre très rapidement. Il ne comprend pas le comportement de Nadia, trop libre et contradictoire, très loin de l'archétype de la femme-mère méridionale. Selon l'opinion de Moravia, la déchéance de Simone est causée par la faiblesse de son caractère et non par sa condition de migrant¹³⁹. Il est vrai que Simone est faible, mais l'urbanisation et la séduction de la modernité, de la marchandise, de l'argent en apparence facile précipitent sa chute. Simone, comme Rocco d'ailleurs (mais pas pour les mêmes raisons), n'arrive pas à s'intégrer dans le nouveau contexte urbain milanais et vit cette confrontation avec la ville d'une façon tragique.

Rocco, par contre, renonce complètement à l'intégration. Il ne s'agit pas d'un refus idéologique ou dicté par une conscience supérieure¹⁴⁰. Il reste enfermé dans une sorte de fantasmagorie nostalgique du passé. Dès le début du film, quand la famille arrive à Milan et que Simone attire son attention sur les enseignes lumineuses des magasins et, indirectement, sur leur attrait marchand, il reste tout à fait indifférent (photo 5). Il ne sait pas monter dans une voiture (photo 6). Il commence sa carrière de boxeur non par envie, mais à la demande de Cerri (l'entraîneur de son frère) qui lui demande de surveiller Simone. Bref, il n'a aucune ambition, aucune vision du futur, son regard est constamment tourné vers le passé. La valeur suprême et exclusive est pour lui indéniablement la famille ancestrale. Ce qui prime chez lui ce ne sont pas les nouvelles valeurs individualistes mais la

¹³⁹ MORAVIA Alberto, « Il fratello debole di un uomo forte », in *L'Espresso*, 23 octobre 1960.

¹⁴⁰ Le personnage de Rocco s'inspire du prince Mychkine, protagoniste du roman *L'idiote* de F. M. Dostoïevski.

solidarité atavique de ses origines. Rocco reste en deçà de l'intégration car le personnage demeure complètement imperméable aux valeurs de la modernité.



Photos 4-5-6.

C'est pourquoi Rocco sacrifie inutilement son amour pour Nadia au nom de l'unité de la famille. Un type de famille qui ne laisse pas de place à la liberté individuelle. Un type de famille qu'E. Banfield, un anthropologue américain, avait définie au cours des années 50 comme « amoral », puisque l'individu poursuit, dans sa conduite, seulement les intérêts de sa famille nucléaire¹⁴¹. Rocco incarne parfaitement ce trait culturel, sauf que nous ne sommes plus en Lucanie, ni dans un contexte rural et préindustriel. Nous sommes à Milan, qui, à la fin des années 50, est l'exemple le plus parlant de la ville capitaliste, où les rues sont couvertes de publicités, où le centre s'est tertiarié complètement et a expulsé les classes populaires en les reléguant dans les nouveaux quartiers périphériques. Donc, dans une grande ville moderne où les relations interpersonnelles deviennent de plus en plus instrumentales et où c'est l'économie de marché qui donne son rythme à la vie : se sacrifier au nom d'une conception de la famille archaïque et préindustrielle ne peut avoir aucune efficacité. Les poussées individualistes nécessaires au développement de l'économie marchande ont déjà miné de l'intérieur la famille traditionnelle et cela d'une façon irréversible.

¹⁴¹ BANFIELD Edward C., *The moral basis of a backward society*, op.cit.

Visconti, au demeurant, choisit comme lieu emblématique du sacrifice de Rocco *il Duomo*, la cathédrale qui se trouve dans le centre historique de Milan. Centre historique qui voit l'apparition, entre autres, de nouveaux bâtiments destinés aux banques, aux assurances, aux grands magasins. Plus précisément, Rocco et Nadia ne se trouvent pas à l'intérieur de la cathédrale, mais ils sont au sommet, là où les touristes ou les visiteurs vont pour admirer le panorama urbain. C'est ici que Rocco annonce à Nadia qu'il veut mettre fin à leur relation et qu'elle doit retourner avec son frère Simone. Le choix du lieu, bien évidemment, n'est pas anodin. Choisir un bâtiment préindustriel comme une cathédrale et le mettre en opposition à la ville capitaliste qui se développe tout autour met en relief et intensifie l'inanité irrémédiable d'un sacrifice qui a comme but de préserver un système de valeurs qui ne peut plus avoir cours dans le nouveau contexte urbain milanais. De plus, ici, la cathédrale n'a pas une fonction religieuse ou sacrée, Rocco et Nadia sont entourés par des touristes, des visiteurs qui sont là seulement pour profiter du panorama, donc dans une posture que l'on pourrait définir d'hédoniste (photos 7-9).



Photos 7-8-9.

Toutefois, après ce sacrifice que nous avons défini comme inutile, Nadia retourne bien avec Simone, mais elle y retourne pour se détruire complètement et pour le détruire, pour lui faire payer le sacrifice de Rocco. En effet, Simone, pour entretenir Nadia, sombre de plus en plus dans un comportement marginal, fait de petite délinquance et de prostitution homosexuelle. Le couple s'installe dans le nouvel appartement de la famille Parondi, mais suite à une violente dispute avec la

mère, Nadia quitte Simone et reprend sa vie de prostituée. A ce stade, la déchéance physique et morale de Simone est totale (photos 10-12). A cette déchéance correspond l'ascension de Rocco en tant que boxeur, ascension qui se produit à son corps défendant, car c'est encore une fois pour payer les dettes de Simone que Rocco signe un contrat qui l'engage pour 10 ans avec Cerri, le directeur d'un club de boxe qui le lance dans une carrière internationale.



Photos 10-11-12.

Il s'agit du climax dramaturgique du film, où le meurtre de Nadia par Simone est entremêlé au match de boxe triomphal de Rocco en une seule séquence caractérisée par un élégant et très efficace montage alterné. Les lieux choisis par Visconti pour tourner cette séquence, dont le montage alterné rappelle le final du « Carmen » de Bizet, sont extrêmement significatifs. Il s'agit d'une part, pour le match de Rocco, d'une salle de sport consacrée à la boxe et, d'autre part, pour Simone et Nadia, de l'Idroscalo (c'est-à-dire l'hydrobase de Milan, construite sous le fascisme et devenue dans les années 50 un endroit plutôt malfamé). En réalité, ce qu'on voit dans le film ce n'est pas du tout l'Idroscalo, mais le lac Fogliano à Latina, à proximité de Rome puisque la Mairie de Milan n'avait pas autorisé Visconti à tourner une scène de meurtre et de prostitution dans un lieu qui, dans l'intention des autorités, était en passe de devenir « la mer de Milan » et qui devait donc accueillir

les familles des classes populaires et moyennes pendant les week-ends et les vacances¹⁴².

La séquence est construite, à travers le montage alterné, sur toute une série de contrastes et d'analogies. Au lieu désert et silencieux de l'hydrobase s'opposent la foule et le bruit qui entourent le ring (photos 13-14-15).



Photos 13-14-15.

Aux coups de couteau de Simone correspondent les coups de poing de Rocco. Les mots que l'entraîneur crie à Rocco (couvre-toi, couvre-toi¹⁴³) sont les mêmes que Simone murmure à Nadia. Le sacrifice inutile de Rocco, qui culmine avec sa réussite paradoxale dans le domaine de la boxe, se déplace et change de nature. Se déplace car Nadia prend sur elle le rôle christologique de Rocco. On le voit très bien quand elle s'abandonne à son meurtrier et ses bras, en s'écartant, forment une croix, avant de se refermer, dans un ultime geste très sensuel, autour de la nuque de Simone (photo 16-17-18). Change de nature car, même si, en quelque sorte, on dirait qu'il s'agit d'un sacrifice volontaire puisque Nadia provoque sciemment la violence et les instincts archaïques de Simone, nous ne sommes pas face à un suicide. Il s'agit bel et bien d'un meurtre qui est commis par l'un des deux frères ennemis et qui, en éliminant l'objet du désir qui avait fait naître la rivalité entre les deux frères et en le transformant donc en victime sacrificielle, apaise les

¹⁴² A propos des problèmes concernant la censure et les difficultés du tournage voir GIORI Mauro, *Luchino Visconti : Rocco e i suoi fratelli*, Turin, Lindau, 2011, p. 49-99.

¹⁴³ « Copriti, copriti ». Trad. Pers.

violences intestines, met fin à la rivalité entre les deux frères et à la situation d'instabilité, de crise morale et familiale qui s'était créée avec l'arrivée à Milan et donc avec l'urbanisation. Mais, ce meurtre ne se limite pas à mettre fin à une situation de crise et d'instabilité. Il permet, comme tout meurtre fondateur, l'émergence d'un nouvel ordre. Et, ici, dans le film de Visconti, il s'agit de l'émergence d'un nouvel ordre moral et économique.



Photos 16-17-18.

En effet, après le meurtre de Nadia et sa réconciliation avec Rocco, Simone est arrêté par la police et le film se termine avec un dialogue entre Ciro, qui parmi les cinq frères, est celui qui s'est adapté le plus rapidement à Milan, et Luca, le plus jeune des cinq frères, âgé d'une dizaine d'années. Le dialogue entre les deux frères se déroule juste devant l'usine Alfa Romeo, où Ciro travaille en tant qu'ouvrier spécialisé (photo 19). Or, dans ce dialogue, Ciro expose à son petit frère sa vision du futur, une vision qui n'a plus rien à voir avec ses origines paysannes. Ses paroles semblent ici appartenir à l'ordre du discours progressiste, et, en particulier, correspondre à l'idée de Gramsci de l'union entre le paysan du Sud et l'ouvrier du Nord, donc la création d'une seule classe ouvrière avec de véritables objectifs révolutionnaires. Ciro, grâce à son insertion dans le milieu ouvrier, semble avoir acquis une conscience de classe, il parle du droit pour tout le monde de prétendre à une vie plus juste et plus égalitaire. Il parle des devoirs de l'individu, sans trop

expliciter la nature de ces devoirs¹⁴⁴. Le problème est que ce discours, en apparence progressiste, voire révolutionnaire, semble en contradiction avec son personnage.

Tout d'abord parce que, comme nous l'avons déjà dit, Ciro, parmi les enfants de Rosaria, est celui qui s'adapte le plus vite au nouveau contexte urbain. Il est extrêmement volontaire, le jour il travaille et, le soir, il suit des cours pour obtenir la qualification d'ouvrier spécialisé. Il trouve assez vite une place chez Alfa Romeo et une jolie petite amie milanaise. Il a oublié son dialecte, comme le lui fait remarquer sa mère, à la fin du film. Il ne comprend ni le comportement de Rocco ni celui de Simone, les deux frères qui n'arrivent pas à s'intégrer dans la nouvelle société capitaliste milanaise. Bref, l'intégration de Ciro est déjà à un stade très avancé. Il a complètement abandonné le système de valeurs de son origine

¹⁴⁴ « CIRO (s'adressant à Luca) : quand tu seras plus grand, tu comprendras combien tu es injuste avec moi, combien vous l'êtes tous, injustes avec moi. Personne n'a aimé Simone autant que moi. A notre arrivée à Milan, j'étais un peu plus âgé que toi, et c'est justement Simone qui m'expliquait ce que Vincenzo n'a jamais compris. Il m'expliquait que là-bas, au pays les hommes vivent comme des bêtes qui ne savent que travailler et obéir. Alors qu'on doit vivre sans être esclaves des autres et sans jamais oublier ses devoirs. Mais Simone l'a oublié et il a fini comme il a fini. Il s'est perdu et il a amené la honte sur nous. Il a fait du mal à Rocco et il t'a appris quoi, à toi, Luca qui es le plus petit de nous tous. Simone avait des racines saines mais il s'est laissé empoisonner par les mauvaises herbes. Et Rocco a eu tort d'être trop généreux. Rocco est un saint, mais dans ce monde que peut faire quelqu'un comme lui qui refuse de se défendre ? Il pardonne toujours à tous. Il ne faut pas toujours pardonner.

LUCA : Si Rocco retourne au pays, je veux aller avec lui.

CIRO : Je ne crois pas qu'il réussira à y retourner. Toi, peut-être, toi seul, un jour. Mais qu'est-ce que tu crois y trouver d'autre, là-bas ? Même au pays la vie changera pour tous parce que même là-bas les hommes apprennent que c'est le monde qui doit changer. Certains disent qu'un monde ainsi fait ne sera pas meilleur. Mais moi, Luca, je crois que si. Et je sais que demain ta vie sera plus juste et plus honnête. Ah, la sirène, il faut que je retourne travailler. » Trad. Pers.

[C : quando sarai diventato più grande, capirai quanto sei ingiusto con me, quanto siete tutti voi ingiusti con me. Nisciuno ha voluto bene a Simone come ce l'accio voluto io. Quando arrivammo a Milano, ero un po' più grande di te, e proprio Simone mi spiegava quello che Vincenzo non avia capito mai. Mi spiegava che laggiù 'u paese i cristiani campano tutti come tante bestie ca' conoscono solamente la fatica e l'obbedienza, che invece tutti hanno a campa' senza essere servi degli altri e senza scurdarse mai i propri doveri. Ma questo Simone se l'è scurdato e cusci ha fatto la fine che ha fatto, la brutta fine. S'è rovinato e ha portato la vergogna in mezzo a noi. Ha fatto male a Rocco e pure a te, che t'ha insegnato Luca che sei il più piccolo di tutti noi? Simone prima avia radici sane ma s'è fatto avvelena' dalle male piante. E pure sbagliata è la troppa bontà e la generosità di Rocco. Rocco è 'nu santo, ma nel mondo che può fa' uno come lui che non si vuole difendere. Lui perdona sempre a tutti quanti. E invece non sempre bisogna perduna'.

L : Si Rocco turnerà 'u paese, voglio anda' con lui.

C : Io nun credo che Rocco riuscirà chiù a tornare 'u paese. Tu sì, forse, tu solo, un giorno. Ma che credi di trova' di diverso laggiù? Pure 'u paese nostro la vita cambierà per tutti perché pure laggiù gli uomini si stanno imparando che è 'u mondo che deve cambia'. Certi dicono che 'nu mondo a cusci fatto non sarà migliore. Ma io Luca ci credo invece. E so che domani la vita tua sarà più giusta e più onesta. Ah, ecco la sirena, devo riturna' a lavora'.]

paysanne, en faveur d'une conduite individualiste. Ciro, malgré son discours final, n'a donc rien du révolutionnaire. A la fin du film, après le dialogue avec son petit frère Luca, on le voit rejoindre sa petite amie, l'embrasser et se diriger tout content avec elle vers l'usine, que l'on voit seulement de l'extérieur (photo 20-21).



Photos 19-20-21.

Comme l'a déclaré Visconti lui-même, Ciro va plutôt devenir un petit-bourgeois, et puis, peut-être, un grand bourgeois¹⁴⁵. Le nouvel ordre moral et économique qui se dessine donc à la fin du film, après le meurtre fondateur de Nadia, est un ordre industriel et capitaliste, où la nouvelle classe ouvrière (vers laquelle ont convergé les paysans du Sud, mais aussi d'autres zones rurales d'Italie), ne semble pas avoir de vocation révolutionnaire mais paraît plutôt destinée à être assimilée et homologuée à la petite bourgeoisie urbaine.

En conclusion, le film de Visconti à sa sortie, malgré le succès commercial, avait déplu, en réalité, et à droite et à gauche. A droite parce que le film montrait la face cachée du « miracle économique », le désordre moral, la violence, le sexe, l'homosexualité. D'où l'intervention de la censure. A gauche, les choses sont un peu plus compliquées. Il est vrai que la critique de gauche (notamment L'Unità) soutient le film, mais surtout parce que le film est attaqué par la droite et la censure. Selon l'Unità, *Rocco e i suoi fratelli* était un film sur le prolétariat, sur les pauvres et sur les exploités de la ville de Milan : la bonne conscience de la riche bourgeoisie

¹⁴⁵ Luchino Visconti in ARISTARCO Guido, « Ciro e i suoi fratelli », *Cinema Nuovo*, a.IX, n. 147, septembre-octobre 1960, p. 404.

milanaise en a été perturbée¹⁴⁶. A gauche, on essaie à tout prix de trouver dans le film un message progressiste, voire révolutionnaire, en s'appuyant tout particulièrement sur le discours final de Ciro. Sauf que dans le film on ne voit pratiquement pas le prolétariat : l'usine, en trois heures de film, est montrée deux fois et certainement pas pour dénoncer l'exploitation de la classe ouvrière. En outre, la situation matérielle de la famille Parondi s'améliore assez vite aussi bien au niveau du logement qu'à celui du travail. Comme nous l'avons déjà dit, *Rocco et ses frères*, n'est pas du tout un film néoréaliste et encore moins un film de dénonciation sociale. Il met en scène, à travers le recours au mythe, la disparition d'un monde rural, préindustriel perçu comme certes plus pauvre mais plus harmonieux, plus humain et solidaire. En effet, la dernière image du film (photos 22-23), accompagnée par la très nostalgique chanson de Nino Rota *Paese mio* et très semblable à la dernière image du film de Pasolini *Mamma Roma*¹⁴⁷ (photo 24), montre les nouveaux immeubles de la périphérie milanaise. C'est l'urbanisation capitaliste qui avance et qui prend l'espace autrefois occupé par les champs et la ruralité.



Photos 22-23-24.

¹⁴⁶ Voir à ce propos les articles : LONGONE R., “ Chi spedisce a Milano Rocco e i suoi fratelli ? ”, *L'Unità*, 29 octobre 1960, et DELLA PUTTA S., “Sono 300.000 i fratelli di Rocco”, *L'Unità*, 11 novembre 1960.

¹⁴⁷ Deuxième long-métrage de Pier Paolo Pasolini, sorti dans en salle en 1962.

2.3 Le phénomène du « pendularisme ».

En 1960, face au gratte-ciel Pirelli, le nouveau siège de l'entreprise de pneumatiques Pirelli Spa, se dressait (et se dresse encore aujourd'hui) l'un des exemples les plus célèbres de la « laideur » milanaise : la *Stazione Centrale*. Commencée à la fin du XIX^{ème} siècle et inaugurée par le ministre fasciste Costanzo Ciano, père de Galeazzo, le 1^{er} juillet 1931, la gare centrale de Milan devient à la fin des années 50 et au début des années 60 le lieu symbolique de l'immigration méridionale et rurale, le monument à la modernité et à l'industrie milanaise. Cependant, la *Stazione Centrale* ne voyait pas arriver seulement un nombre incroyable d'immigrés d'origine paysanne sans diplômes ou ayant à peine leur certificat d'études primaire. Tous les jours, une foule anonyme de manœuvres, de maçons, d'ouvriers spécialisés, de sténodactylos et d'employés descendait de nombreux trains qui reliaient Milan à son hinterland. Dans les années 60 le nombre de *pendolari*, qui arrivaient tôt à Milan et qui repartaient tard le soir pour revenir à leur petite ville ou village d'origine, était estimé à 300.000 personnes¹⁴⁸. Le spectacle de cette foule grise et fatiguée dès le petit matin devait être impressionnant car plusieurs écrivains et journalistes, dont Luciano Bianciardi, se rendaient aux différentes gares de Milan pour observer et ensuite décrire l'arrivée de ces travailleurs anonymes. Dans un de ses innombrables articles, l'écrivain toscan note :

Le grand hall de la gare, à la voûte est en forme de tonneau, est déserte ; puis, soudainement, voilà le premier détachement qui sort, en formation, par la grille qui donne sur les quais. Ils marchent au pas, serrés épaule contre épaule, le visage dur et les yeux un peu gonflés de sommeil [...]. Deux minutes ont passé et sous la grande voûte en forme de tonneau il ne reste plus rien, rien que le silence et le vide, pendant deux autres minutes. Puis, tout aussi soudainement, voilà le deuxième détachement, gris, négligé [...]. C'est seulement si vous regardez avec attention que vous vous apercevez que la qualité de leur pas et

¹⁴⁸ FOOT John, *op. cit.*, p. 173.

de leur allure est en train de changer ; à huit heures la foule des ouvriers a fini de s'écouler et les autres commencent à arriver aussi. Ceux-ci, par exemple, portent cravate et chemise blanche, cependant le ton fondamental reste le gris. Même les jeunes femmes qui maintenant commencent à ponctuer le détachement ne suffisent pas à le casser, elles n'y suffisent pas car elles aussi sont grises.¹⁴⁹

La tonalité grise domine la description et la masse impressionnante de travailleurs qui, comme les soldats d'une armée, descendent des trains et se dirigent vers leurs lieux de travail.

Même le protagoniste de *La vita agra* (1962), en tant qu'intellectuel engagé, se rend, comme son auteur, à la *Stazione Centrale* pour voir et prendre contact avec la classe ouvrière qu'il est venu venger à Milan avec l'intention de faire sauter le gratte-ciel qui abrite le siège de l'entreprise responsable de la mort de 43 mineurs toscans :

Les ouvriers limeurs de fonte à la main arrivaient en effet chaque matin à six heures par les trains du sommeil, ils mangeaient sur le pouce à l'usine et repartaient avec les mêmes trains avant six heures, chaque soir. Rien que pour les voir, il fallait être à la gare soit le matin tôt, soit en fin d'après-midi. Pour moi, cela était possible le samedi, les autres jours aussi, mais à condition de me lever à l'aube. Ou même mieux, à condition de ne pas me coucher du tout, en me baladant toute la nuit avec Carlone, d'abord dans les bars encore ouverts, puis dans les rues blafardes, à l'heure où les balayeurs commencent à arroser et à jouer du balai.

¹⁴⁹ BIANCIARDI Luciano, «La folla del mattino a Milano» dans *Chiese escatollo e nessuno raddoppiò. Diario in pubblico 1952-1971*, Milan, Baldini & Castoldi, 1995, p. 127-133. Trad. Pers. « La grande sala dalla volta a botte della stazione è deserta ; poi, all'improvviso, ecco il primo reparto che esce, inquadrato, dal cancello che dà sui binari. Avanzano al passo, serrati spalla a spalla, coi visi duri e un po' gonfi di sonno [...]. Sono trascorsi due minuti e sotto la gran volta a botte non rimane nulla, solo silenzio e vuoto, per altri due minuti. Poi, improvviso quanto il primo, ecco il secondo reparto, grigio, dimesso [...]. Solo a guardar bene ti accorgi che lentamente la qualità del passo e del portamento sta mutando; alle otto ha finito di scorrere la folla degli operai e cominciano ad arrivare anche gli altri. Questi, ad esempio, hanno la cravatta e la camicia bianca, ma tuttavia rimane grigio il tono fondamentale. Né bastano a romperlo le ragazze che adesso cominciano a punteggiare il reparto in arrivo; non bastano, perché anche loro sono grigie. »

A cinq heures, les premiers trains commencent à entrer en gare et à déverser des bataillons de gens gris, aux yeux gonflés, marchant épaule contre épaule vers le tram qui les décharge à l'autre bout de la ville, où se trouvent les usines. Pendant deux ou trois minutes, sous les voûtes de la salle des guichets, ils défilent d'un pas rapide, puis tout redevient vide et silencieux, jusqu'au prochain train, au prochain débarquement de gens ensommeillés et pressés. Vous ne pouvez pas en arrêter un, lui demander comment il s'appelle et ce qu'il fait, s'il est vrai qu'il lime la fonte à la main, comme le dit Franz le Triestin. Vous les regardez et ils se sont déjà envolés sans avoir jeté un regard autour d'eux.

[...] Je me demandais s'il était possible de les rencontrer, ces compagnons de Tacconi Otello, de parler avec eux, en dépassant la difficulté des dialectes, de s'allier avec eux, parce que sans cette alliance, je le comprenais, ma mission n'aboutirait jamais.

Mais cela était-il possible, avec des horaires respectifs aussi inconciliables ?¹⁵⁰

Nous retrouvons dans ce passage presque la même description de l'arrivée des ouvriers à la gare de Milan. Même tonalité grise, mêmes visages fermés et somnolents, même comparaison avec une armée anonyme en marche. Toutefois, ce qui nous intéresse le plus ici c'est la distance infranchissable entre l'intellectuel et la classe prolétaire. En l'occurrence, le protagoniste du roman travaille initialement dans une maison d'édition et ensuite en tant que traducteur indépendant. Il fréquente

¹⁵⁰ BIANCIARDI Luciano, *La vita agra, op. cit.*, p. 53-54. Trad. Pers.

« Gli operai limatori di ghisa con le mani arrivavano infatti ogni mattina alle sei coi treni del sonno, mangiavano bivaccando in fabbrica, e ripartivano con gli stessi treni prima delle sei, ogni sera così. Anche soltanto per vederli bisognava essere alla stazione o la mattina presto o nel tardo pomeriggio, e per me questo era possibile o il sabato, o anche gli altri giorni, ma solo a costo di levarmi all'alba. O forse meglio, a costo di non andare a letto per niente, restarsene in giro con Carlone tutta la notte, prima nei bar ancora aperti, poi per le strade livide, all'ora in cui cominciano gli spazzini a innaffiare e a dar di granata.

Alle cinque cominciano a entrare i primi treni in stazione, e abbuttar giù battaglioni di gente grigia con gli occhi gonfi, in marcia spalla a spalla verso il tram, che li scarica all'altro capo della città dove sono le fabbriche. Per due, tre minuti, sotto le volte della sala biglietti sfilano a passi lenti, poi tutto ritorna vuoto e silenzioso, fino al prossimo treno, al prossimo sbarco di gente assonnata e frettolosa. Non puoi fermarne uno, chiedergli come si chiama che cosa fa, se è vero che lima la ghisa con le mani, come dice Franz il triestino. Li guardi e sono già sfilati via senza voltare gli occhi attorno. [...] Io mi chiedevo se ci fosse modo di conoscerli, questi compagni di Tacconi Otello, di parlarci superando la difficoltà dei dialetti, di allearsi con loro, perché senza questa alleanza, lo capivo, la missione mia non sarebbe mai andata in porto.

Ma era possibile questo, con i rispettivi orari così scombinati? ».

des artistes, vit dans le quartier central de Brera, rentre tard la nuit et se lève quand les ouvriers sont déjà sur leurs lieux de travail. La rencontre entre le prolétariat et la classe intellectuelle lui semble donc presque impossible.

Il existe toutefois une possibilité, en apparence, de rencontrer les ouvriers : la vie de section au sein du Parti Communiste. Le protagoniste en parle avec une de ses collègues :

J'en parlai même avec la veuve Viganò et elle me dit que ces alliances ne sont possibles que dans le cas d'une activité politique concrète.

« Si tu veux les rencontrer, milite à la section, comme moi. »

« Tu es dans quelle section, toi ? »

« Celle du centre. »

« Et il y a beaucoup d'ouvriers ? »

« Non, malheureusement, c'est une section de classes moyennes : des employés, des assureurs, des représentants, des caissiers de banque. »

« Mais alors c'est inutile. »

« Non, ce n'est pas inutile, parce que la section t'apporte toujours le concret de la lutte politique, et il n'y a qu'une seule lutte politique, la nôtre et celle des ouvriers. »

Mais en attendant, la veuve Viganò continuait à résister toute seule dans son coin, à la revue trimestrielle spécialisée, et à se battre contre la direction qui voulait se débarrasser d'elle à tout prix, y compris en triplant son indemnité de départ.¹⁵¹

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 54-55. Trad. Pers.

« Ne parlai persino con la vedova Viganò e lei mi disse che queste alleanze sono possibili solo in sede di concreta attività politica.

“Se li vuoi incontrare, fai vita di sezione, come me.”

“Tu in che sezione sei?”

“Di centro.”

“E ci sono molti operai?”

“No, purtroppo, è una sezione di ceti medi: impiegati, assicuratori, rappresentanti, cassieri di banca.”

“Ma allora è inutile.”

“No, non è inutile, perché la sezione ti dà sempre la concretezza della lotta politica, e la lotta politica è una sola, nostra e degli operai.”

Ma intanto la vedova Viganò continuava a resistere ne suo cantuccio isolato, alla rivista specializzata trimestrale, e a battersi contro la direzione che voleva buttarla fuori a tutti i costi, anche a costo di triplicarle la liquidazione. »

L'ironie grinçante de Bianciardi souligne parfaitement l'imperméabilité totale qui existe entre les classes moyennes et la classe ouvrière, même quand les représentants des classes moyennes se réclament d'une idéologie progressiste et veulent s'engager dans un même combat aux côtés du prolétariat. Finalement, selon Bianciardi, c'est toujours l'individualisme qui l'emporte comme dans le cas de la veuve Viganò.

Ottiero Ottieri, dans *La linea gotica*, nous fait part des mêmes difficultés pour un intellectuel immigré à Milan de rencontrer et connaître de près la classe ouvrière. Comme Bianciardi, Ottieri se rend dans les gares pour observer les ouvriers arriver à Milan :

A la gare de Rogoredo, pour voir. Le matin et le soir un double flux d'ouvriers, ceux de province qui viennent à la ville pour travailler et ceux qui de la ville vont travailler en province (ceux-ci existent également). Deux courants donc, un grand et un petit, qui se rencontrent et qui se mélangent pour un même destin, sociologiquement opposé.¹⁵²

Sa démarche d'observation sociologique le porte également à interviewer certains ouvriers afin de rendre compte de leurs sacrifices et de leurs difficultés pour se rendre au travail. En effet, une journée type d'une ouvrière « pendulaire » se présente ainsi :

La jeune femme que j'ai interviewée pour un journal habite dans une petite ville en province, sur la rivière Adda, et pour arriver à la Triplex de Milan elle doit se lever à quatre heures et demi. Le soir elle sort à six heures, mais elle n'arrive pas chez elle avant huit heures et demi. Toujours comme ça, depuis qu'elle a commencé à travailler à la Triplex, il y a sept mois : seize heures par

¹⁵² OTTIERI Ottiero, *La linea gotica*, op. cit., p. 45. Trad. Pers.

« Alla stazione di Rogoredo, per vedere. La mattina e la sera un doppio flusso di operai, quelli della provincia che vengono in città a lavorare e quelli della città che vanno a lavorare in provincia (ci sono anche questi). Perciò due correnti, una grande, una piccola, si incontrano e si mescolano per un destino uguale, e sociologicamente opposto. ».

jour à l'extérieur, pour travailler huit heures en usine. « On est seize à la maison », dit-elle, « et on n'est que quatre à travailler ».¹⁵³

Luciano Bianciardi, dans son article cité ci-dessus, rappelait que la foule grise et matinale qui arrivait à Milan avec « les trains du sommeil » n'était pas composée seulement d'ouvriers. La deuxième vague, en effet, était formée par une cohorte d'employés qui restaient gris en dépit de leurs chemises blanches et de leurs cravates.

Le deuxième long métrage d'Ermanno Olmi, *Il posto* (1961), a comme protagoniste un jeune homme, Domenico Cantoni, provenant de Meda, une commune de l'hinterland milanais, et qui va devenir, à la fin du film, un de ces employés « pendulaires » dont parlait Luciano Bianciardi.

Ermanno Olmi nous montre, au début du film, Domenico qui se réveille chez lui et prend le train à Meda pour se rendre à Milan. Il doit aller dans la grande ville afin de se soumettre à des tests psychotechniques pour obtenir un poste d'employé dans une grande entreprise milanaise.

Le film commence avec Domenico dans son lit, installé dans la cuisine/salle à manger d'un appartement très modeste. Il est déjà réveillé mais il fait semblant de dormir. Il est tôt et son père, tout en parlant avec sa femme, se prépare pour aller travailler comme ouvrier à Milan (photos 25-27).

¹⁵³ *Ibidem*, p. 44. Trad. Pers.

« La ragazza che ho intervistata per un giornale, abita in un paesino di provincia, sull'Adda, e per arrivare alla Triplex di Milano si deve alzare alle quattro e mezzo. La sera esce alle sei, ma a casa non arriva prima delle otto e mezzo. Sempre così, da quando ha cominciato a lavorare alla Triplex, sette mesi fa: sedici ore al giorno fuori di casa, per lavorare otto ore in fabbrica. «Siamo sedici in casa», dice, «e lavoriamo solo in quattro».



Photos 25-26-27.

On comprend que c'est un jour important pour Domenico. En effet, son père dit :

Père : [...] Alors dis-le-lui toi, qu'il fasse les choses comme il faut...
 Mère : Oui oui, ce n'est plus un enfant... il le sait lui aussi...
 (*La femme donne à son mari un sandwich enveloppé dans du papier.*)
 Père : Qu'est qu'il y a dedans ? Du jambon ?
 Mère : Oui...
 Père : Des occasions comme ça n'arrivent pas tous les jours... En tout cas, toi, dis-lui de bien se comporter...¹⁵⁴

Le père de Domenico sort et sa femme change de pièce pour aller réveiller le frère cadet qui doit faire ses devoirs avant d'aller à l'école. Nous avons un premier plan de Domenico qui regarde vers la porte de la cuisine et qui écoute sa mère parler avec son frère (photo 28). Ensuite il regarde en haut, vers la fenêtre (photo 29). La caméra suit son regard. Fondu très rapide. Le titre du film apparaît à l'écran et la caméra, en partant de la fenêtre, commence un lent panoramique (photo 30) de gauche à droite sur les murs de la cuisine, qui va des poêles accrochées au mur aux vêtements propres et repassés de Domenico, rangés sur une chaise (photos 31-32). Après le titre, c'est la phrase suivante qui se matérialise à l'écran (photo 33) :

¹⁵⁴ « Padre : [...] Allora diglielo tu :che faccia le cose per bene...
 Madre : Ma sì, non è mica più un bambino... lo saprà bene anche lui...
 Padre : Cosa c'è dentro? Prosciutto?
 Madre : Sì...
 Padre : Occasioni così non ne capitano mica tutti i giorni... Ad ogni modo fagliele tu le raccomandazioni... » Trad. Pers.

Pour les gens qui vivent dans les petites villes et dans les villages de la Lombardie, autour de la grande ville, Milan signifie surtout un emploi.¹⁵⁵



Photos 28-29-30.



Photos 31-32-33.

Nous sommes confrontés tout de suite à la dichotomie qui est à la base de la structure idéologique et dramaturgique du film : la relation/opposition entre Milan, la grande ville, et son hinterland. Le personnage de Domenico est le lien qui unit les deux termes de cette dichotomie. En effet, le film repose presque entièrement sur une focalisation interne. La caméra d'Ermanno Olmi se superpose à l'œil observateur du jeune homme. D'ailleurs, la toute première image du film montre Domenico allongé dans son lit qui regarde en cachette son père se préparer pour se rendre au travail (photo 34) et la dernière image nous montre le jeune homme, assis

¹⁵⁵ « Per la gente che vive nelle cittadine e nei paesi della Lombardia, intorno alla grande città, Milano significa soprattutto il posto di lavoro. » Trad. Pers.

à son bureau, regardant avec un mélange de perplexité, de peur et d'anxiété son nouvel environnement de travail (photo 35).



Photos 34-35.

La dichotomie spatiale entre Milan et son hinterland permet à Ermanno Olmi de mettre en exergue, à travers les voyages en train de Domenico se rendant à Milan, une autre opposition cette fois-ci temporelle et symbolique. La première image de la grande ville qui apparaît à l'écran et qu'on voit à travers le regard du protagoniste est la façade en verre, filmée en contreplongée, d'un nouveau bâtiment qui abrite l'entreprise pour laquelle Domenico travaillera (photo 36). Cette image symbolique de la modernité et plus particulièrement de la tertiarisation de Milan s'oppose à la cour de ferme où se trouve sa maison, dans la petite ville de Meda (photo 37-38). Il se crée ainsi, à travers le filtre de la subjectivité de Domenico, une tension entre ruralité, gardienne de la tradition, et tertiarisation, nouvel horizon vers lequel tend le jeune homme bien qu'avec une attitude de réserve et de perplexité.



Photos 36-37-38.

Le phénomène du *pendolarismo* se présente donc tout d’abord comme une occasion de rencontre entre intellectuels et classe ouvrière. Nous avons déjà évoqué la difficulté, voire l’impossibilité, pour les intellectuels engagés résidant à Milan d’entrer en contact avec les classes populaires. Les différentes gares de la ville deviennent ainsi un espace privilégié de rapprochement. Toutefois, la rencontre entre classe intellectuelle et classe ouvrière ne se réalise pas véritablement. Dans le cas de Bianciardi, le constat est sans appel : le fossé qui sépare les deux classes sociales ne saurait être comblé. La position d’Ottiero Ottieri est plus nuancée. Malgré la distance, un rapprochement reste possible, ne serait-ce que dans la volonté de l’intellectuel de connaître en profondeur la vie et les problèmes des ouvriers.

En revanche, le *pendolare*, le jeune Domenico Cantoni, permet à Ermanno Olmi de mettre en opposition le monde urbain et le monde rural. Domenico est le lien qui met en relation ces deux mondes. A l’instar de l’étranger théorisé par Georg Simmel¹⁵⁶, il pénètre dans le monde urbain par le biais de l’entreprise qui l’embauche, tout en gardant une certaine distance due à son origine paysanne. Sa distance et en même temps sa proximité avec le monde urbain lui permettent justement d’observer avec un regard « non compromis », « étranger », l’univers de l’entreprise et son fonctionnement. C’est à travers le regard distancié de Domenico

¹⁵⁶ Dans un texte datant de 1908, *Digressions sur l’étranger*, G. Simmel s’attache à définir la relation paradoxale qui s’établit entre un groupe “spatialement déterminé” et l’étranger à ce groupe : « cette relation peut encore se traduire par l’objectivité de l’étranger : parce qu’il n’a pas de racines dans les particularismes et les partialités du groupe, il s’en tient à l’écart avec l’attitude spécifique de l’objectivité, qui n’indique pas le détachement ou le désintéret, mais résulte plutôt de la combinaison particulière de la proximité et de la distance, de l’attention et de l’indifférence ». L’argument de ces digressions est ramassé dans la conclusion de l’auteur : « Bien que ses attaches avec le groupe ne soient pas de nature organique, l’étranger est cependant membre du groupe, et la cohésion du groupe est déterminée par le rapport particulier qu’il entretient avec cet élément. Seulement, nous ne savons pas comment désigner l’unité particulière de cette situation, sinon en disant qu’elle comporte une dimension de distance et une dimension de proximité, et, bien que ces dimensions caractérisent dans une certaine mesure toutes les relations, ce n’est qu’une combinaison particulière et une tension mutuelle qui produit cette relation, spécifique et formelle, à l’étranger », SIMMEL Georg, « Digressions sur l’étranger », dans *L’école de Chicago*, Paris, Aubier, 1984, p. 53-58.

que le spectateur accède, ou retrouve sous une perspective inédite, le monde de la modernité milanaise.

Luciano Bianciardi, dans sa représentation de l'industrie culturelle et du monde de l'édition milanaise, utilise la même perspective distanciée en adoptant toutefois un ton beaucoup plus satirique et grinçant.

2.4 L'industrie culturelle milanaise et l'immigration intellectuelle. L'exemple de Luciano Bianciardi.

Milan, à la fin des années 50, était sans aucun doute la ville italienne qui offrait le plus d'opportunités aux intellectuels et aux hommes de lettres qui voulaient travailler et faire partie du monde de l'édition et de la nouvelle industrie culturelle de masse. En effet, l'Italie intellectuelle du boom économique traverse un moment de crise dans lequel l'écriture littéraire perd de sa centralité et doit faire face au développement des nouveaux médias. Il s'agit d'une confrontation ambivalente, où une certaine méfiance va de pair avec une indéniable curiosité et un sincère enthousiasme.

Tout d'abord, le monde de l'édition milanaise connaît une importante modernisation et rationalisation. A côté de l'intellectuel-éditeur, sur le modèle d'Elio Vittorini ou d'Italo Calvino par exemple, commence à se profiler la nouvelle figure du dirigeant-manager extérieur au monde des lettres. Ensuite, la concurrence entre les maisons d'éditions, au fur et à mesure que le marché éditorial s'élargit, se fait de plus en plus agressive. En effet, les transformations économiques et sociales due au boom économique avaient permis un élargissement inédit du public. Cet élargissement a eu comme conséquence, d'une part, l'augmentation de titres publiés sur le marché éditorial¹⁵⁷, et, d'autre part, une diversification et une

¹⁵⁷ Entre 1956 et 1960, la production de titres augmente de 43,4%. Voir à ce propos FERRETTI Gian Carlo, *Storia dell'editoria letteraria in Italia.1945-2003*, Turin, Einaudi, 2004, p.160.

sectorisation de l'information, la création de nouvelles collections et la volonté d'offrir au public un bon produit industriel.

Pour faire face aux nouvelles conditions du marché éditorial, les maisons d'édition milanaises doivent recruter du personnel spécialisé pour des secteurs de leur activité entièrement nouveaux comme les relations publiques, la publicité, le marketing et la communication de masse¹⁵⁸.

La capitale lombarde, moderne Circé de l'industrie culturelle, et ses maisons d'édition historiques, comme Garzanti¹⁵⁹, ou nouvelles, comme Feltrinelli¹⁶⁰, attirent ainsi de nombreux intellectuels de province désireux de trouver une place et travailler dans le monde de l'édition. Parmi ceux-ci, fraîchement arrivés à Milan au milieu des années 50, il y a un jeune homme costaud d'une trentaine d'années, toscan, proche du Parti Communiste italien mais qui montre déjà de claires tendances anarchistes : Luciano Bianciardi.

Luciano Bianciardi quitte Grosseto pour Milan en 1954¹⁶¹. Dès son arrivée à Milan, l'écrivain entre dans le petit cercle de rédacteurs de la toute nouvelle maison d'édition Feltrinelli. Il y restera à peu près deux ans en tant que rédacteur,

¹⁵⁸ Voir à ce propos CADIOLI Alberto "L'editoria tra impegno e rotocalco", dans PETRILLO Gianfranco et SCALPELLI Adolfo, *op. cit.*, p.862.

¹⁵⁹ La maison d'édition Garzanti naît à Milan, en 1936, quand, à cause des lois raciales fascistes qui interdisaient aux juifs toute activité éditoriale, les frères Treves cèdent leur maison d'édition à Aldo Garzanti. A partir de 1952, sous la direction de Livio Garzanti, l'entreprise acquiert de plus en plus d'importance en publiant des écrivains comme Pier Paolo Pasolini, Carlo Emilio Gadda, Goffredo Parise, Paolo Volponi et Sandro Penna.

¹⁶⁰ Giangiacomo Feltrinelli, héritier de l'une des familles les plus riches d'Italie, fonde sa maison d'édition à Milan en 1955. Entrepreneur et intellectuel atypique, riche en contradictions, capable de gérer et d'organiser son entreprise en véritable manager et, en même temps, faire de la politique, alliant des idéaux de gauche à une étonnante efficacité productive et distributive, Giangiacomo Feltrinelli se révèle tout de suite comme un éditeur audacieux et clairvoyant. Entre la fin des années 50 et le début des années 60, il publie des écrivains comme Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Giovanni Testori, Boris Pasternak, Günter Grass ainsi que des ouvrages d'Erich Auerbach, Hannah Arendt, Roman Jakobson, Louis Althusser et Etienne Balibar. Voir à ce propos *Feltrinelli : 1955/2005 : 50 anni di storia culturale attraverso le immagini*, Milan, Feltrinelli, 2006.

¹⁶¹ Pour les détails biographiques concernant Luciano Bianciardi voir CORRIAS Pino, *Vita agra di un anarchico. Luciano Bianciardi a Milano*, Milan, Feltrinelli, 2011. En particulier, à propos de Bianciardi et de sa relation compliquée avec Feltrinelli et sa maison d'édition, voir les pages 77-120.

consultant, traducteur et éditeur d'anthologie¹⁶². Le rapport de travail entre Feltrinelli et Bianciardi se termine en 1956, quand Giangiacomo lui propose de ne plus venir au siège de la maison d'édition et de traduire chez lui pour plus ou moins le même salaire. La proposition était, en réalité, un licenciement en douceur¹⁶³. Il faut dire que Luciano Bianciardi, anarchiste individualiste, comme il aimait à se définir lui-même¹⁶⁴, provenant d'une ville de province comme Grosseto qui, à la moitié des années 50, présentait encore un profil essentiellement rural, avait eu le plus grand mal à s'intégrer dans le nouveau contexte milanais.

De caractère impulsif, colérique, sincère, parfois vulgaire, enthousiaste et, en même temps, paresseux, absentéiste et persifleur, Bianciardi ne pouvait pas supporter l'efficacité et la frénésie milanaise. L'organisation managériale de la maison d'édition Feltrinelli, bien qu'au service d'un projet culturel et politique de gauche, voire d'extrême gauche, ne convenait pas du tout à son caractère de provincial maladroit et bourru, foncièrement sceptique face à la modernité et à la nouvelle industrie culturelle. Bianciardi, au demeurant, détestait la ville de Milan et tout ce qu'elle représentait : le triomphe du capitalisme et l'assujettissement de toute relation humaine aux logiques froides et rationnelles du marché économique¹⁶⁵.

Comme on peut le voir dans le chapitre X de *La vita agra*, Milan, selon Bianciardi, est la capitale d'un faux miracle économique qui n'a rien fait d'autre qu'augmenter la moyenne de tout ce qui est mesurable :

¹⁶² Pour une analyse détaillée du travail de Bianciardi en tant que rédacteur et éditeur voir MAZZA Marta, *I fannulloni frenetici. Luciano Bianciardi e l'industria editoriale*, Ghezzano, Felici Editore, 2009.

¹⁶³ CORRIAS Pino, *op. cit.*, p. 120.

¹⁶⁴ « Je suis un anarchiste individualiste. C'est chez moi une disposition de l'esprit et non une idéologie. Etre de gauche ne signifie rien [...] Je suis un anarchiste, dans le sens où je souhaite une société basée sur le consensus et non sur l'autorité. » *Rubrica lettere*, dans « Guerin sportivo », avril 1971, maintenant dans CORRIAS Pino, *op. cit.*, p. 23. Trad. Pers. « Sono anarchico individualista. La mia è una disposizione d'animo, non un'ideologia. Essere di sinistra non significa nulla [...] io sono anarchico, nel senso che auspico una società basata sul consenso e non sull'autorità. »

¹⁶⁵ Voir à ce propos la longue lettre que Luciano Bianciardi adresse à un ami de Grosseto dans laquelle il se plaint de la tristesse et de la méchanceté qui caractérisent, selon lui, le style de vie milanais régi et façonné par le capital. Selon Bianciardi, Milan n'est même pas une ville italienne. Il s'agit plutôt d'une ville européenne, stupide et froide. Dans CORRIAS Pino, *op.cit.*, p. 85-88.

Et voilà que maintenant tous semblent croire à ce nouveau miracle en toc, ceux qui disent qu'il est déjà accompli, mais aussi les autres, ceux qui affirment que ce n'en est pas un vrai, mais laissez-nous faire et nous allons vous le monter pour de bon, nous, le miracle.

On peut déjà constater l'augmentation de la production brute et nette, du revenu national cumulatif et individuel, de l'emploi absolu et relatif, du nombre des autos en circulation et des appareils électro-ménagers en service, du tarif des call-girls, de la paye horaire, du billet de tram, du total des usagers du susdit véhicule, de la consommation de volaille, du taux d'escompte, de l'âge moyen, de la taille moyenne, du valétudinarisme moyen, de la productivité moyenne et de la moyenne horaire au Tour d'Italie.

Tout ce qui est moyen a augmenté, disent-ils tout contents. Et ceux-là même qui le nient proposent cependant eux aussi de faire augmenter, et non en paroles, toutes les moyennes : le prélèvement fiscal moyen, le cours moyen première et deuxième année et les classes moyennes. Ils feront surgir des besoins qu'on n'avait jamais ressentis auparavant. Celui qui n'a pas d'automobile en aura, puis nous en donnerons deux par famille, puis une par personne, nous donnerons aussi un téléviseur à chacun, deux téléviseurs, deux réfrigérateurs, deux machines à laver, trois postes de radio, un rasoir électrique, un pèse-personne, un sèche-cheveux, un bidet et l'eau chaude.

A tous. A condition que tous travaillent, à condition que tous soient prêts à cavalier, à soulever de la poussière, à se marcher sur les pieds, à se tanner les uns les autres du matin au soir.

Moi, je m'oppose.¹⁶⁶

¹⁶⁶ BIANCIARDI Luciano, *La vita agra, op. cit.*, p. 157-158. Trad. Pers.

«E invece ora sembra che tutti ci credano, a quest'altro miracolo balordo: quelli che lo dicono già compiuto e anche gli altri, quelli che affermano che non è vero, ma lasciate fare a noi e il miracolo ve lo montiamo sul serio, noi.

È aumentata la produzione lorda e netta, il reddito nazionale cumulativo e pro capite, l'occupazione assoluta e relativa, il numero delle auto in circolazione e degli elettrodomestici in funzione, la tariffa delle ragazze squillo, la paga oraria, il biglietto del tram e il totale dei circolanti su detto mezzo, il consumo del pollame, il tasso di sconto, l'età media, la statura media, la valetudinarietà media, la produttività media e la media oraria al giro d'Italia.

Tutto quello che c'è di medio è aumentato, dicono contenti. E quelli che lo negano propongono però anche loro di fare aumentare, e non a chiacchiere, le medie; il prelievo fiscale medio, la scuola media e i ceti medi. Faranno insorgere bisogni mai sentiti prima. Chi non ha l'automobile l'avrà, e poi ne daremo due per famiglia, e poi una a testa, daremo anche un televisore a ciascuno, due televisori, due frigoriferi, due lavatrici automatiche, tre apparecchi radio, il rasoio elettrico, la bilancina da bagno, l'asciugacapelli, il bidet e l'acqua calda.

L'ironie critique de Bianciardi est féroce et n'épargne personne. Elle procède par une accumulation confuse, hilarante, presque surréelle d'objets, de concepts, de catégories statistiques. Tout est mis au même niveau, il n'y aucune différence qualitative entre les divers éléments de sa longue énumération. La seule chose qui compte est l'augmentation de tout ce qui est moyen.

En outre, le système capitaliste, fondé sur la prolifération d'objets plus ou moins inutiles doit, pour assurer sa survie et son développement, créer de nouveaux besoins, pousser les consommateurs à vouloir toujours plus.

Cependant, le système est possible seulement si tout le monde se prête au jeu. Il faut non seulement travailler sans rien dire mais accepter volontairement les abus, la compétition et les coups bas.

Bien évidemment, le narrateur du roman - et à travers lui Luciano Bianciardi - s'oppose à une telle organisation de la société. Il était venu à Milan pour faire sauter le *torracchione*, pour connaître de près la classe ouvrière, pour mettre à sa disposition sa culture et sa soif de justice sociale. Toutefois, devant l'impossibilité ne serait-ce que de s'approcher des classes populaires, devant l'impossibilité de mettre à genoux le capitalisme à travers l'action, la seule solution est la suivante :

Il faut que les gens apprennent à ne pas bouger, à ne pas collaborer, à ne pas produire, à ne pas se créer de nouveaux besoins, à renoncer même à ceux qu'ils ont déjà.¹⁶⁷

Ce que propose le narrateur comme alternative au système capitaliste est une sorte de « néo-christianisme sur fond désactiviste et copulatoire »¹⁶⁸, qui

A tutti. Purché tutti lavorino, purché siano pronti a scarpinare, a fare polvere, a pestarsi i piedi, a tafanarsi l'un con l'altro dalla mattina alla sera.
Io mi oppongo.»

¹⁶⁷ BIANCIARDI Luciano, *La vita agra*, op. cit., p. 160. Trad. Pers.

«Occorre che la gente impari a non muoversi, a non collaborare, a non produrre, a non farsi nascere bisogni nuovi, e anzi rinunciare a quelli che ha».

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 163. Trad. Pers.

« Neocristianesimo a sfondo disattivistico e copulatorio ».

prévoit la disparition graduelle de toute activité primaire, secondaire, tertiaire, et même quaternaire, la suppression du papier, de l'argent, des voitures et des machines. Dans ce nouvel éden, l'humanité pourra enfin être libre et en harmonie avec la nature :

Grands, barbus, éloquents, les hommes cultiveront de nobles passions, telles l'amitié et l'amour.

La famille n'existant pas, les rapports sexuels seront libres, non discriminés, ininterrompus et fréquents, voire continus.

Les femmes souvent fécondées, engraisseront encore. Les enfants qui naîtront d'elles seront les enfants de tous et ils parfumeront la terre.

Nous les verrons pousser, forts et clairs, et nous les formerons aux arts du chant et de l'harmonie, à la conversation, à l'amitié, à l'amour et à la relation sexuelle, dès qu'ils auront atteint l'âge requis. Allez-y doucement, les gars, de toute façon il y en a pour tout le monde.¹⁶⁹

En attendant la fin de la civilisation moderne¹⁷⁰ et la réalisation de cette utopie un peu sommaire et impossible à prendre au sérieux, le narrateur de *La vita agra* doit bien se défendre et survivre. C'est le cas également de Luciano Bianciardi.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 162-163. Trad. Pers.

« Grandi, barbuti, eloquenti, gli uomini coltiveranno nobili passioni, quali l'amicizia e l'amore. Non esistendo la famiglia, i rapporti sessuali saranno liberi, indiscriminati, ininterrotti e frequenti, anzi continui.

Le donne spesso fecondate ingrasseranno ancora, e i bambini da loro nati saranno figli di tutti e profumeranno la terra.

Noi li vedremo venir su forti e chiari, e li educeremo alle arti canore e vocali, alla conversazione, all'amicizia, all'amore e all'intercorso sessuale, non appena siano in età a ciò idonea. Andateci piano, ragazzi, che tanto ce n'è per tutti ».

¹⁷⁰ « Je le sais, la civilisation moderne se terminerait : il n'y aurait plus d'incitation à la production de biens de consommation, le seul bien reconnu et durable étant un don, gratuit par nature. On ne verrait plus naître de besoins artificiels, personne ne voudrait plus s'acheter de voiture, de manteau de fourrure, de cigarettes, de livres, d'alcool, de drogue, ni même jouer au billard, regarder un match de foot ou discuter sur *Le Guépard*.

Le seul grand besoin serait celui de s'accoupler, de découvrir les cent soixante-quinze possibilités d'encastrement réalisables entre l'homme et la femme, et d'en inventer d'autres. S'unir debout, assis, sur le dos, à plat ventre, à genoux, accroupis, la tête en bas. Exécuter la pénétration vaginale, rectale, orale, écrite, télégraphiée, entre les seins, sous les aisselles, pratiquer l'irrumation, la fellation, la pédication, le cunnilingus et le symplegma trium copulatorum » *Ibidem*, p. 66. Trad. Pers.

« Lo so finirebbe la civiltà moderna : cesserebbe ogni incentivo alla produzione di beni di consumo, essendo dono gratuito di natura l'unico bene riconosciuto e durevole ; cesserebbe anche l'insorgere

Arrivé à Milan plein d'enthousiasme et d'espoir, Bianciardi s'aperçoit très vite que l'industrie culturelle milanaise laisse en réalité bien peu d'espace à l'utopie et que les maisons d'édition sont moins un organisme d'action politique et culturelle que des entreprises tournées vers le profit.

C'est surtout dans le roman *L'integrazione* (1960) que Bianciardi raconte son expérience négative au sein de l'industrie culturelle milanaise. Le roman - qui peut être considéré comme la suite de *Il lavoro culturale* (1957)¹⁷¹ car les deux protagonistes sont les mêmes : les deux frères Marcello et Luciano qui de leur province arrivent à Milan - semble anticiper certains éléments présents d'une façon plus aboutie dans *La vita agra* (1962) : la vie aliénante d'une métropole et la précarité économique.

Marcello et Luciano quittent la province pour Milan afin de participer à la « grande initiative », la création d'une nouvelle maison d'édition qui n'est rien d'autre que Feltrinelli. C'est Marcello qui, face aux doutes de son frère quant à l'absurdité de la vie milanaise¹⁷² et à son envie de retrouver la tranquillité

di bisogni artificiali, nessuno vorrebbe più comprarsi l'auto, la pelliccia, le sigarette, i libri, le droghe, e nemmeno giocare a biliardo, vedere la partita di calcio, discutere sul Gattopardo. Unico grande bisogno sarebbe quello di accoppiarsi, di scoprire le centosettantacinque possibilità di incastro realizzabili fra l'uomo e la donna, ed inventarne ancora. Unirsi in piedi, seduti, supini, bocconi, inginocchiati, accocolati, a caposotto. Eseguire la penetrazione vaginale, rettale, orale, scritta, telegrafata, intramammillare, subascellare, praticare l'irrumazione, la fellazione, la podicazione, il cunnilingo e il symplegma trium copulatorum »
L'énumération comique et grotesque souligne le caractère velléitaire et irréalisable de cette utopie. Le narrateur, tout en l'énonçant, est le premier à ne pas y croire vraiment.

¹⁷¹ *Il lavoro culturale* est le premier roman de la *Trilogia della rabbia*. En réalité, l'œuvre n'est pas vraiment un roman au sens propre du terme. Elle se situe à la croisée du récit, du pamphlet et de l'essai sociologique. Dans *Il lavoro culturale*, Bianciardi met en scène un intellectuel, Luciano (l'action se déroule dans une petite ville toscane qui fait bien évidemment penser à la ville natale de l'écrivain : Grosseto) et son frère cadet, Marcello, confrontés à la somnolence culturelle de la vie de province. Bianciardi s'attarde avec beaucoup d'ironie sur les vaines tentatives des deux frères de réveiller la conscience politique et culturelle de leurs concitoyens. Les cibles de son ironie sont surtout l'appareil bureaucratique du Parti Communiste et ses permanents incapables d'établir un véritable rapport avec le peuple. La vitalité culturelle de deux frères se retrouve ainsi suffoquée par la culture officielle et formelle du Parti Communiste.

¹⁷² Dans le chapitre 2, Luciano, le narrateur dit : « Or, si je me souviens bien, ce fut justement après la deuxième visite au bordel que je dis à Marcello qu'il valait mieux prendre le train et retourner chez nous. Lui, qui me connaît bien, comprit ce que j'avais dans la tête et il se lança dans l'un de ses sermons habituels. Tout d'abord, il me dit que j'étais un provincial. Qu'est-ce que je croyais ? Que la grande ville était ce lieu de merveilles et de jouissances que certains croient, ceux qui aiment voyager ? Non, la grande ville, en revanche, était vraiment comme ça : un endroit dur, méchant,

confortable et intemporelle de la vie de province, expose les raisons de leur venue dans la capitale lombarde :

« Tu vois, chez nous, c'est trop facile, trop confortable. Betti, Rosini, Alberto, Carlo, le maire : ils représentent, pour toi et moi, une tranche d'Italie qui est en train de disparaître. Et tu sais pourquoi elle est en train de disparaître ? Parce qu'elle est trop satisfaite de sa perfection convenable, et elle n'arrive pas à trouver aucun contact avec cette autre Italie, débile autant que tu veux, mais réelle et en croissance. Elle ne trouve pas de contact avec elle, et ne le trouve pas non plus avec l'autre Italie, celle d'en-dessous, celle qui a faim, qui vit avec cent mille liras par an et par famille, qui ne sait ni lire ni écrire. Entre ces deux Italie diversement déprimées, comme on dit aujourd'hui, notre Italie intermédiaire n'arrive pas à trouver une médiation. Etre là-bas est confortable autant que tu veux, mais ça ne sert à rien. Je crois que nous deux, nous sommes venus ici, en haut, justement pour ça, pour tenter une médiation. Si tu y es venu avec l'idée de t'installer et de vivre dans l'eldorado de la soi-disant grande ville, tu t'es largement trompé et je te répète que tu es un provincial. Ici, nous sommes venus de la même façon que si on avait pris le train pour aller à Matera. Nous sommes venus dans une zone déprimée, tu peux me croire, et bien plus dure que la Lucanie, parce que là-bas la dépression saute tout de suite aux yeux, alors qu'ici elle se déguise en progrès, en modernité. Mais c'est de la dépression : regarde-les dans les yeux et tu t'en apercevras. C'est à nous de nous battre pour le soulèvement, pour le *risorgimento*, disons-le, de cette Italie, même de cette Italie. »¹⁷³

tendu, stressant : beaucoup de monde qui court, qui se débat, qui t'ignore, qui doit réussir. » BIANCIARDI Luciano, *L'integrazione*, op.cit. p. 489. Trad. Pers.

« Ora, se non ricordo male, fu proprio dopo la seconda visita al casino che io dissi a Marcello che era meglio prendere il treno e tornarcene a casa nostra. Lui che mi conosce capì cosa avevo in mente e attaccò una delle sue solite prediche. Prima di tutto mi disse che ero un provinciale. Cosa mi credevo? Che la grande città fosse quel luogo di meraviglie e di godurie che credono certi, quelli che amano viaggiare? No, la grande città era proprio così, invece: un posto duro, cattivo, teso, assillato: tanta gente che corre, che si dibatte, che ti ignora, che deve arrivare. »

¹⁷³ *Ibidem*, p. 490-491. Trad. Pers.

« Vedi, da noi è fin troppo facile, fin troppo comodo. Il Betti, il Rosini, Alberto, Carlo, il sindaco rappresentano, per te e per me, una fetta d'Italia che sta scomparendo. E sai perché sta scomparendo? Perché è troppo soddisfatta della sua composta perfezione, e non riesce a trovare alcun aggancio con quest'altra Italia, balorda quanto vuoi, ma reale e crescente. Non trova un aggancio con questa, e non lo trova nemmeno con l'altra Italia, quella di sotto, quella che fa la fame, che campa con centomila lire annue per famiglia, che non sa né leggere né scrivere. Fra queste due Italie per diverso motivo deprime, come suo dirsi oggi, la nostra Italia di mezzo non riesce a trovare la mediazione. Star lì è comodo quanto vuoi, ma non serve a nulla. Io credo che noi due siamo venuti quassù proprio

Dans ce passage, l'Italie provinciale, en train de disparaître à cause de son parfait immobilisme, se trouve coincée entre deux pôles apparemment antithétiques mais qui sont en réalité deux expressions différentes d'une même dépression économique et morale. Si la vie en province est confortable, elle est également inutile car elle est entièrement déconnectée des changements et des nouvelles dynamiques socio-économiques et culturelles induites par le boom économique. Selon Marcello, le rôle de l'intellectuel est de se trouver là où le futur est en train de se faire, de se battre pour une Italie qui ne soit pas simplement un simulacre de modernité, mais une nation digne d'un véritable « *risorgimento* ».

Pour ce faire, il faut continuer dans la grande ville ce qui avait été entrepris en province :

« Et comment ? », je lui demandai.

« Nous avons commencé une bataille chez nous, tu te souviens ? Nous nous étions rangés aux côtés de gens comme Betti et Rossini, justement pour mieux lutter, et nous avons fait quelque chose, admettons-le. Maintenant l'entreprise est cent fois plus dure, mais les hommes sont là. »

« Comment tu peux dire que les hommes sont là ? Ici les hommes cavalent, filent payer leurs traites, chercher de l'argent. C'est toi qui l'as dit. »

« Ceux-là oui. Mais il doit y avoir d'autres hommes, comme Betti et Rossini. Il faut les chercher, se mettre en contact avec eux. Disons-le, avec la classe ouvrière. Puis il y a les jeunes comme Pozzi, comme Ardizzone, comme Altoviti. Et les moyens, tu le sais, ne manquent pas. »

« Tu veux dire pour la grande initiative ? »

« Exactement. »¹⁷⁴

per questo, per tentare la mediazione. Se tu ci sei venuto con l'idea di sistemarti nel ventre di vacca della cosiddetta grande città, ti sbagli di grosso e ti ripeto che sei un provinciale. Quassù noi siamo venuti allo stesso modo che se si fosse preso il treno per Matera. In una zona depressa siamo venuti, credilo pure, e ben più difficile che la Lucania, perché là la depressione salta subito agli occhi, mentre qui si maschera da progresso, da modernità. Invece è depressione: guardali in faccia e te ne accorgi. Sta a noi batterci per il sollevamento, per il risorgimento, diciamolo pure, di questa Italia, anche di questa Italia ».

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 491. Trad. Pers.
« "E in che modo ?", gli chiesi.

La tâche est donc d'autant plus compliquée que la vie de la grande ville est régie par les logiques du profit capitaliste et que les gens passent leur temps à courir et à chercher de l'argent pour consommer et pour honorer leurs traites sans se soucier d'autre chose. Il s'agit donc d'abord d'entrer en contact avec la classe ouvrière et ensuite de trouver d'autres jeunes intellectuels engagés pour mettre en œuvre la « grande initiative ».

La première chose à faire, dans le cadre de la « grande initiative », est la suivante :

Marcello disait qu'une véritable histoire de l'Italie n'avait pas encore été écrite. Nous aurions dû, dans le cadre de la grande initiative, provoquer une très vaste série d'enquêtes approfondies, chacune portant sur un aspect de la réalité italienne. [...] Bref Marcello aurait voulu que la grande initiative serve en premier lieu à fouiller pied à pied le territoire de notre pays : une sorte de moderne campagne archéologique, de grande ampleur. Et pour ce travail il fallait appeler des gens jeunes, modernes, dégourdis et passionnés, peut-être inconnus et naïfs : les guider, les conseiller, les corriger, les aiguillonner, les suivre pas à pas. [...]

« Si j'ai bien compris, » conclut Altoviti, « tu proposes une série d'études, comment dire ? Sociologiques, non ? sur l'Italie contemporaine. On peut dire ça comme ça ? »¹⁷⁵

“Dalla nostre parti avevamo cominciato una battaglia, te lo ricordi? Ci eravamo messi a fianco di gente come il Betti e come il Rosini, proprio per lottare meglio, e qualcosa abbiamo fatto, riconosciamolo pure. Ora l'impresa è cento volte più difficile, ma gli uomini ci sono.”

“Come fai a dire che ci sono? Qui gli uomini trottano, corrono a pagare le cambiali, a cercare soldi. Lo hai detto tu.”

“Questi sì. Ma ci saranno pure altri uomini, come il Betti e il Rosini. Bisogna cercarli, mettersi in contatto con loro. Diciamo pure, con la classe operaia. Poi ci sono i giovani come Pozzi, come Ardizzone, come Altoviti. E i mezzi, lo sai, non mancano.”

“Vuoi dire della grossa iniziativa?”

“Precisamente.” ».

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 492-493. Trad. Pers.

« Diceva Marcello che una vera storia d'Italia bisognava ancora scriverla. Avremmo dovuto, nel quadro della grande iniziativa, provocare una vastissima serie di inchieste approfondite, ciascuna su di un aspetto della realtà italiana. [...] Insomma Marcello avrebbe voluto che la grossa iniziativa servisse in primo luogo a scavare pezzo per pezzo il territorio del paese: una specie di moderna campagna archeologica, vastissima. Ed a questo lavoro chiamare gente giovane, moderna, sveglia e appassionata, magari sconosciuta e ingenua: guidarla, consigliarla, coreggerla, sollecitarla, seguirla passo per passo. [...]

Les recours à la sociologie - discipline arrivée très en retard en Italie et qui au milieu des années 50 commence à être à la mode - pour créer une espèce de nouvelle cartographie de l'Italie du miracle économique naissant, est la principale idée innovante proposée par Marcello. Ensuite il s'agit également de s'intéresser aux autres pays et à leur littérature et à toutes les disciplines classiques comme l'histoire, l'économie et le droit.

Tous les collaborateurs se mettent au travail. Ils compilent une série de fiches afin de recenser tous les idées utiles à la réalisation de la « grande initiative » :

La grande initiative était désormais lancée dans sa phase préparatoire. Altoviti, toujours méthodique dans son travail, commanda à l'imprimerie un tas de fiches de couleur et nous les distribua. Chaque couleur indiquait une matière, une branche. Le jaune, par exemple, indiquait la sociologie, et Marcello reçut un jeu de fiches jaunes. Le rose indiquait la littérature étrangère, avec un filet diagonal de couleur différente, selon le pays : rose-vert pour les russes, rose-noir pour les chinois. Ardizzone les reçut toutes. Ensuite, il y avait l'économie, la philosophie, le droit, l'histoire, etc.

Altoviti nous expliqua le fonctionnement : une idée par fiche. Nous devons justement faire un recensement d'idées : peu importait qui les proposait, on devait les collecter et les transformer en autant de titres.¹⁷⁶

Derrière cette volonté, voire manie, de cataloguer tous les domaines du savoir on peut facilement percevoir le regard ironique de Bianciardi. L'entreprise

“Se ho ben capito,” concluse Altoviti, “tu proponi una serie di studi, come dire? Sociologici, no? sull'Italia contemporanea. Possiamo dire così?” ».

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 494. Trad. Pers.

« La grossa iniziativa era ormai avviata nella fase preparatoria. Altoviti, sempre metodico sul lavoro, ordinò in tipografia tante schede di cartoncino colorato e ce le distribuì. Ogni colore indicava una materia, un ramo. Giallo, per esempio, significava sociologia, e Marcello infatti ebbe un mazzetto di schede gialle. Rosa letteratura straniera, con un filetto diagonale di colore diverso, a seconda della nazione: rosa-verde per gli iberoamericani, rosa-marrone per i russi, rosa-nero per i cinesi. Le ebbe tutte Ardizzone. Poi c'era l'economia, la filosofia, le scienze giuridiche, lo storia, eccetera. Altoviti ci spiegò il meccanismo: ogni scheda un'idea. Noi dovevamo appunto fare un censimento delle idee: chiunque fosse a proporle, noi dovevamo raccogliere e trasformarle in altrettanti titoli. »

semble énorme, impossible à réaliser et sans un véritable but pratique. D'ailleurs, l'enthousiasme initial retombe vite :

Le recensement des idées semblait désormais terminé, et on n'en parlait même plus : on déposa les fiches dans un classeur métallique, et personne n'allait les consulter. Je ne comprenais pas très bien ce qui se passait car j'avais la tête ailleurs. Anna m'écrivait tous les jours, comme promis, des lettres de six pages en me rappelant cette semaine-là, jour par jour, heure par heure. Les lire, les relire et répondre me prenait tous les jours deux heures, deux heures sur le travail naturellement. Et ça ne me semblait pas un vol, parce que les autres ne travaillaient pas non plus. De temps en temps Altoviti appelait quelqu'un dans son bureau et ils restaient enfermés là-dedans à compléter je ne sais quoi.¹⁷⁷

Luciano rentre après une semaine de vacances à la mer où il a rencontré Anna. S'il n'a pas la tête au travail et s'il écrit des lettres d'amour au lieu de travailler, ses collaborateurs ne font pas grand-chose non plus. En effet, les fiches du recensement sont oubliées et les rédacteurs passent leur temps en réunions interminables à discuter de détails sans importance. A titre d'exemple, voici un extrait d'une discussion à propos des normes que les traducteurs doivent respecter :

Mais je dois dire qu'on discutait aussi de questions sérieuses, par exemple celle des guillemets. Gaeta, de temps en temps, nous les rappelait : « Alors, on se voit quand pour la question des guillemets ? »

Nous nous vîmes le mois suivant. Tout d'abord, il fallait décider de choisir les guillemets bas et pointus, ou bien les hauts, les véritables guillemets.

« C'est une question importante, » précisait Gaeta. « Ça peut sembler une bêtise, mais on doit fixer chaque chose avec précision et une fois pour toutes. »

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 504. Trad. Pers.

« Il censimento delle idee ormai pareva terminato, e non se ne parlava nemmeno più: riposero le schede in un armadietto di ferro, e nessuno andava mai a consultarle. Io non capivo nemmeno troppo bene cosa stava accadendo, perché avevo la testa altrove. Anna mi scriveva tutti i giorni, come promesso, ricordandomi quella settimana, giorno per giorno, ora per ora direi, lettere di sei pagine. Fra leggerle, rileggerle e rispondere, ogni giorno mi andavano via due ore, ore d'ufficio naturalmente. E non mi sembrava un furto, perché neanche gli altri lavoravano. Ogni tanto Altoviti chiamava qualcuno nel suo ufficio e restavano chiusi là dentro a confabulare, non so di che cosa. »

Moi, je suis pour les guillemets hauts, ouverts en début du discours direct, ou de citation, fermés à la fin. »¹⁷⁸

Ces « questions importantes » traitées au cours de réunions inutiles dégénèrent souvent et révèlent les jeux de pouvoir qui existent également dans le monde de l'édition :

[...] « Mais moi, » intervint Gaeta, « je voulais qu'on résolve tout d'abord l'autre question, celle de la virgule avant ou après les guillemets. Moi je dirais avant. »

« Non, après, » dit Ardizzone à voix haute.

La discussion risquait de dégénérer, car Ardizzone s'entêtait et Gaeta, qui normalement est un type pacifique, sortit de ses gonds et le menaça de licenciement. En attendant, il s'était fait tard et nous sortîmes tous. Ardizzone avait les larmes aux yeux et courut à l'arrêt de la ligne N sans dire un mot. « C'est un enfant », conclut Pozzi.¹⁷⁹

Le travail à l'intérieur de la « grande initiative » ne semble donc mener à rien. Le temps passe entre réunions, discussions et jeux de pouvoir. Les rédacteurs ne savent pas vraiment quoi faire et toute nouvelle initiative se termine dans le flou le plus total. Personne ne travaille vraiment mais il faut donner l'impression d'être toujours en activité :

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 521. Trad. Pers.

« Debbo dire però che si discutevano anche questioni serie, per esempio quella delle virgolette. Gaeta ogni tanto ce le rammentava: "Allora, quando ci vogliamo vedere per la questione delle virgolette?"

Ci vedemmo un mese dopo. Innanzitutto bisognava decidere se scegliere le virgolette basse e puntute, oppure quelle alte, le virgolette vere e proprie.

"E' una questione importante," precisava Gaeta. "Può sembrare una fregnaccia, ma va stabilita ogni cosa con precisione e una volta per sempre. Io sarei per le virgolette alte, aperte in principio di discorso diretto, o di citazione, chiuse in fine." »

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 523. Trad. Pers.

« [...] "Io però," intervenne Gaeta, "volevo che prima si risolvesse l'altra questione, quella della virgola prima o dopo le virgolette. Io direi prima." »

"No, dopo," fece Ardizzone a voce alta.

La discussione minacciava di degenerare, perché quell'Ardizzone si era proprio incaponito, finché Gaeta, di solito uomo pacifico, andò in bestia e minacciò di farlo licenziare. Intanto si era fatto tardi ed uscimmo tutti quanti. Ardizzone aveva le lacrime agli occhi e corse alla fermata della N senza dire una parola. "E' un bambino," concluse Pozzi. »

[...] Et en attendant, je batifolais, je soupirais, je me grattais le ventre. Et Pozzi me réprimandait :

« Mais Bianchi, change d'attitude. Ici il faut donner l'impression d'être en train de travailler, d'être actif. »

« Mais travailler comment, si on ne nous dit jamais ce qu'il faut faire ? »

« Justement, il faut inventer le travail, étudier, chercher de notre côté. Le travail arrive comme ça. Quand le chef se trouve en face d'une idée bien pensée, déjà murie, face à une proposition concrète, il ne peut plus reculer. Mais il faut être carré devant lui. Tout est une question de rapports de force.»¹⁸⁰

Dans le roman, « le chef », que l'on peut facilement identifier à Giangiacomo Feltrinelli, n'est jamais désigné par son propre nom. Les rédacteurs utilisent des surnoms, comme d'ailleurs cela se passait dans la réalité. Ainsi « le chef » est appelé « le jaguar » à cause de l'expression féroce qu'il pouvait avoir certains jours ; « Zampanò » comme le protagoniste rustre et autoritaire du film *La strada* de Federico Fellini ; le « *tanghero* » car, dans le roman, il est représenté comme un patron despotique, présomptueux et influençable :

Le jaguar venait au bureau de temps en temps, à l'improviste, le visage sombre et un paquet de documents sous le bras. Maintenant on l'appelait Zampanò.

« Zampanò est arrivé, » disait quelqu'un à voix basse, et tout le monde se mettait à son bureau, en faisant semblant de travailler.¹⁸¹

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 515. Trad. Pers.

« [...] E intanto giocherellavo, sospiravo, mi grattavo la pancia. E Pozzi mi redarguiva: "Ma Bianchi, datti un contegno. Qui bisogna dar l'impressione di star lavorando, di essere attivi." "Ma cosa vuoi lavorare, se non ci dicono mai cosa bisogna fare?" "Appunto, bisogna inventare il lavoro, studiare, cercare per nostro conto. Il lavoro vien fuori così. Quando il capo si si trova di fronte a un'idea ben pensata, avviata, di fronte a una proposta concreta, non si può più tirare indietro. Ma bisogna essere compatti davanti a lui. É tutta questione di rapporti di forza." »

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 514. Trad. Pers.

« Il giaguaro veniva in ufficio ogni tanto, all'improvviso, con viso scuro e un fascio di carte sottobraccio. Ora lo chiamavano Zampanò. "E' arrivato Zampanò," comunicava uno a bassa voce, e tutti si mettevano al tavolo, facendo finta di lavorare. »

Il s'agit du patron d'une initiative culturelle innovante et engagée mais qui, en réalité, doit se positionner sur un marché capitaliste. Les livres par conséquent sont une marchandise comme une autre et la maison d'édition doit être gérée comme une entreprise :

Bauducco, en plus de me parler de sport – escrime, équitation, aviron – et de quand il était chasseur alpin, m'expliquait aussi comment culture et production s'accordent selon une double courbe. « Ça, ce sont les frais généraux, » disait-il en me montrant une ligne rouge ascendante sur une feuille de papier millimétré. « Le chiffre d'affaires est représenté, en revanche, par une ligne verte. Quand les deux courbes se touchent, alors on a l'équilibre, et ça veut dire que l'entreprise est saine. A l'opposé, plus les deux courbes s'éloignent, plus l'entreprise est malade, dans le passif... [...] Ensuite, il faudra penser à une réorganisation du personnel, malheureusement. Ça fait mal rien qu'à y penser, pour un homme qui a des idées comme moi, mais l'économie de marché c'est l'économie de marché. »¹⁸²

Ce sera justement Luciano, le narrateur, qui en fera les frais. Un jour, sans préavis, probablement à cause de son faible rendement, il reçoit une lettre recommandée :

Après une semaine on me remit la lettre recommandée. Nous avons l'honneur de vous informer qu'à dater de ce jour les rapports de travail entre notre entreprise et vous-même ont cessé. Salutations distinguées. Exactement comme ça. « Tu n'as pas intérêt à faire trop d'histoires pour les indemnités de départ, » me dit Pozzi. « Prends ce qu'on te donne, et ce ne sera pas rien, c'est

¹⁸² *Ibidem*, p. 498-499. Trad. Pers.

« Bauducco, oltre a parlarmi di sport – scherma, equitazione, voga – e di quando era alpino, mi spiegava anche come cultura e produzione si accordino secondo una doppia curva. “Queste sono le spese generali,” diceva mostrandomi una riga rossa ascendente su di un foglio di carta millimetrata. “Il fatturato invece è rappresentato con una riga verde. Quando le due curve si toccano, allora si ha il pareggio, e vuol dire che l'azienda è sana. Quanto più le due curve si distaccano, all'opposto, tanto più l'azienda è malata, passiva. [...] Poi bisognerà pensare a un ridimensionamento del personale, purtroppo. Fa male solo pensarci, a un uomo delle mie idee, ma l'economia di mercato è l'economia di mercato.” »

eux qui tiennent le couteau par le manche. » Et il m’expliqua encore une fois sa théorie des rapports de force.¹⁸³

La vie interne de la maison d’édition est régie par les lois de la productivité et la logique des rapports de force typiques d’une entreprise capitaliste. D’ailleurs, Luciano, après son licenciement, fait le choix de s’intégrer à la vie petite-bourgeoise que la ville de Milan lui offre. En effet, selon Luciano « dans cette ville, si vous savez vous ranger, si vous savez rester à votre place, vous trouvez un bon travail et vous y vivez bien »¹⁸⁴. Pour « vivre bien » à Milan, il faut donc renoncer à tout rêve d’une société plus juste et égalitaire et se résigner à une vie petite-bourgeoise. Luciano se marie avec Marisa, une jeune femme « positive, carrée, travailleuse, petite et mince, avec un soupçon de duvet sous le nez qui lui donne une expression déterminée, et même pleine d’assurance »¹⁸⁵. Avec elle, il habite dans un petit appartement qui correspond parfaitement à l’idéal petit-bourgeois des classes moyennes du miracle économique :

Nous avons un petit appartement équipé et confortable : c’est la demeure d’un cadre en formation, dit Marisa. [...] J’ai pu m’offrir un logement si équipé et si confortable grâce à l’aide de mes beaux-parents. De gens très bien, carrés.¹⁸⁶

¹⁸³ *Ibidem*, p. 544. Trad. Pers.

« Dopo una settimana mi consegnarono la raccomandata. Ci pregiamo informarla che in data odierna sono cessati i rapporti di lavoro fra la nostra azienda e la Sua persona. Distinti saluti. Proprio così. “Non ti conviene far storie per la liquidazione,” mi disse Pozzi. “Prendi quello che ti danno, e non sarà poco, il coltello dalla parte del manico lo hanno loro.” E mi spiegò ancora una volta la teoria dei rapporti di forza. »

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 545. Trad. Pers.

« in questa città, se sai darti un ordine, se sai metterti in linea, trovi lavoro buono e ci stai bene ».

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 545. Trad. Pers.

« positiva, quadrata, lavoratrice, piccola e sottile, con un’ombra di peluria sotto il naso, che le dà un’espressione decisa persino autorevole ».

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 548-549. Trad. Pers.

« Abbiamo un appartamento attrezzato e confortevole : è la dimora di un dirigente in formazione, dice la Marisa. [...] La casa ho potuto metterla su così attrezzata e confortevole grazie all’aiuto che mi han dato i suoceri, bravissima gente, quadrata. »

Pour couronner le tout, Luciano trouve un emploi dans une maison d'édition « spécialisée dans les publications d'entreprise ». La maison d'édition est dirigée par le *dottor* Manfredi qui met en pratique tous les nouveaux principes de la gestion d'entreprise provenant d'outre-Atlantique :

L'une de choses que j'ai apprises là-dedans c'est justement la nécessité de l'enthousiasme dans la vie de l'entreprise moderne. Les Américains, par exemple, lorsqu'ils font un cours pour former les cadres (ou même les vendeurs), tout d'abord, le matin ils les réunissent tous dans une grande salle, et le speaker, du haut de l'estrade, la voix décuplée par le microphone, dit : « Vous devez l'avoir ! Vous devez l'avoir ! ». Il laisse passer quelques secondes, puis il demande : « Qu'est-ce que vous devez avoir ? Allez tous en chœur, criez-le ! » Et la foule scande : « Enthousiasme, enthousiasme » C'est trop facile de rire de ce genre de choses, comme le font certains intellos de ma connaissance ; qu'ils regardent les résultats, qu'ils regardent les théories.¹⁸⁷

Luciano, qui commence pour de bon à prendre ses distances de « certains intellos » par principe opposés à la modernisation du travail culturel, se soumet donc aux impératifs que le *dottor* Manfredi lui avait illustrés lors de leur premier entretien :

« Le personnel de bureau doit se rendre compte qu'il participe effectivement, activement à la production, qu'il en est un élément intégrant. Et intégré. [...] Ce qui compte c'est de bouger. Notre mot d'ordre, notre slogan est : action. Bienvenue parmi nous, *dottor* Bianchi, et bon travail. »¹⁸⁸

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 546. Trad. Pers.

« Una delle cose che ho imparato là dentro è proprio la necessità dell'entusiasmo, nella vita aziendale moderna. Gli americani, per esempio, quando fanno un corso per addestrare i dirigenti (o anche i venditori) per prima cosa al mattino li riuniscono tutti in una grande sala, e lo speaker, dall'alto del podio, la voce ingigantita dal microfono, fa: "Dovete averlo! Dovete averlo!". Lascia passare qualche secondo di silenzio, poi chiede: "Cosa dovete avere? Avanti in coro, gridatelo!" E la folla scandisce: "Entusiasmo, entusiasmo" E' troppo facile, come fanno certi intellettualloidi di mia conoscenza, ridere di queste cose; si guardino i risultati, si guardino le teorie. »

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 546-547. Trad. Pers.

« Il personale d'ufficio deve rendersi conto di partecipare effettivamente, fattivamente alla produzione, d'esserne un elemento integrante. E integrato. [...] Quel che conta è muoverci. La nostra parola d'ordine, il nostro slogan è azione. Benvenuto fra noi, dottor Bianchi, e buon lavoro. »

Être dynamique et intégré au système sont donc les qualités nécessaires pour faire partie de l'industrie culturelle milanaise, et plus largement des classes moyennes de la ville lombarde. Participer et contribuer activement à la production. C'est ce que refuse de faire Marcello, le frère du narrateur. Marcello, en effet, n'accepte aucun compromis. Contrairement à Luciano, et préfigurant ainsi le protagoniste de *La vita agra*, il opte pour une certaine forme d'indépendance en choisissant de travailler en *freelance*, chez lui, comme et quand il veut :

Après les événements de place Ungheria Marcello s'en alla et depuis lors il n'a plus voulu trouver un emploi. « Désormais on travaille pour gagner sa croûte, » me dit-il, « mais au moins laisse-moi la gagner chez moi. » Il a trouvé un petit appartement en banlieue : une seule pièce, même grande si on veut, avec salle de bains... [...]

Il fait des travaux en tout genre : par exemple il écrit des nouvelles pour un hebdomadaire féminin, en signant avec un nom de femme, Lorella Niven. [...] Etant très versatile, Marcello reçoit souvent des invitations d'éditeurs et de directeurs de revues pour collaborer sous une forme anonyme et, malheureusement non spécialisée. Biographies sommaires, entrées de dictionnaires, manuels, résumés.¹⁸⁹

Puisque le travail culturel se résume au simple fait de gagner son pain, il vaut mieux alors le faire avec une certaine liberté, tout en subissant les désagréments inévitables que la précarité comporte : anonymat, dispersion, revenu aléatoire, dettes et solitude.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 553-555. Trad. Pers.

« Dopo i fatti di piazza Ungheria Marcello se ne andò e da allora non ha più voluto trovarsi un impiego. “Ormai si lavora per la pagnotta,” mi dice, “ma almeno lasciamela guadagnare a casa mia.” Ha trovato un appartamento in periferia: una stanza sola, anche grande se vogliamo, con i servizi. [...]

Fa lavori di ogni genere: per esempio scrive novelle per un settimanale femminile, firmandosi con un nome di donna, Lorella Niven. [...]

Versatile com'è Marcello riceve spesso inviti da editori e direttori di giornali a collaborare in questa forma anonima, e purtroppo non specializzata. Biografie sommarie, voci di dizionario, manuali, condensati. »

Marcello ne veut pas accepter mes conseils. Il dit que, s'il s'agit seulement de gagner son pain, alors ça vaut mieux comme ça, et que lui le tram pour aller au travail, aux ordres d'un patron, il ne veut plus le prendre. Il ne sort presque jamais, sauf pour sa tournée habituelle à la fin du mois pour récupérer les honoraires de ses travaux. [...] Il est content comme ça. Pendant un mois il reste tranquille et enfermé chez lui. A la fin du mois il sort pour sa tournée de ramassage, ensuite c'est les coups de téléphone qui commencent : l'épicier, le propriétaire, le gars pour les traites du tourne-disque, le pressing, la femme de ménage ; ça fait deux ou trois jours de confusion. Tout le monde veut de l'argent. Ou bien il s'agit des secrétaires des éditeurs qui sollicitent une nouvelle, un article, une entrée, ou qui demandent où on en est. Mais le reste du mois il est tranquille.¹⁹⁰

Nous avons vu que Luciano accepte les lois de la production et de la rentabilité. Marcello s'y oppose. Toutefois, comme l'a remarqué Pino Corrias, ces deux attitudes face à l'industrie culturelle sont « les deux visages d'une même faiblesse »¹⁹¹. Le dédoublement des personnages du roman, Luciano l'intégré, et Marcello le rebelle vaincu, n'est pas simplement un choix diégétique. Il reflète en réalité la personnalité complexe de l'écrivain, sa situation de crise et d'inévitable contradiction existentielle : le fait d'être, en même temps, en dehors et à l'intérieur du système. Ce qui est curieux c'est que si Bianciardi donne son prénom à Luciano l'intégré, c'est l'attitude de Marcello qui représente le vrai choix de vie de l'auteur. En effet, après son licenciement de la maison d'édition Feltrinelli pour faible rendement et la découverte de la vraie nature du travail culturel, Bianciardi, tout comme Marcello, s'oppose passivement au système et essaye de se construire un

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 588. Trad. Pers.

« I miei consigli Marcello non li vuole accettare. Dice che, pagnotta per pagnotta, è meglio così, e che lui il tram per andare al lavoro sotto padrone non lo vuol prendere più. Non esce quasi mai, tranne il solito giro alla fine del mese per raccogliere i compensi dei suoi lavori. [...] Lui è contento così. Per un mese intero sta tranquillo e tappato in casa. Alla fine del mese esce per il giro dei soldi, poi cominciano le telefonate: il droghiere, il padrone di casa, quello delle rate per il giradischi, la lavanderia, la donna delle pulizie; son due o tre giorni di confusione. Tutti vogliono soldi. Oppure sono le segretarie degli editori, che gli sollecitano la novella, l'articolo, la voce, oppure chiedono a che punto siamo. Ma per il resto del mese sta tranquillo. »

¹⁹¹ CORRIAS Pino, *Vita agra di un anarchico*, op. cit., p. 113. Trad. Pers. « ...due facce della medesima debolezza ».

espace indépendant où travailler en relative autonomie. Après avoir constaté que le travail culturel - tel qu'il est pratiqué dans les maisons d'éditions - est soumis aux impératifs de la productivité, il ne reste plus qu'à fuir, se cloîtrer chez soi, faire des traductions mal payées et écrire des chroniques pour des magazines.

Le travail culturel ne se différencie donc pas du travail ordinaire. Il sert à gagner son pain, à payer les factures, à satisfaire les besoins que la société de consommation a créés.

Dans la scène qui clôt le roman, le narrateur va voir son frère :

Hier soir je suis allé voir Marcello. « Ne le cherchez pas chez lui, » m'a prévenu la concierge, « il doit être en haut, sur la terrasse. » De cette hauteur on voit bien le plan des grands travaux : les ravages du broyeur à mâchoire, le chaudron qui tourne et bout avec de la poudre, de l'eau et du gravier, le tracé compliqué des tranchées et des cheminements, la tour métallique avec son long bras tendu vers le mur. Marcello m'a fait un signe de salut, sans parler, en regardant en bas.

Il y a un point où le parapet est en train de s'effriter à cause de certaines infiltrations d'eau de pluie. Tout d'un coup j'ai vu mon frère arracher une brique et la lever en l'air. Mais il ne l'a pas fait. Seigneur, pourquoi, de toute façon à quoi ça servirait ?¹⁹²

Luciano et Marcello se trouvent en hauteur et leur regard embrasse une nouvelle construction de béton en train de se faire. Le geste avorté de Marcello peut être interprété de deux façons. Goffredo Fofi a parlé d'une « absence de révolte, même du simple geste de révolte ! »¹⁹³. Fofi, en effet, reproche à Bianciardi de

¹⁹² *Ibidem*, p. 560. Trad. Pers.

« Ieri sera sono stato a trovare Marcello. "Non lo cerchi in casa," mi ha avvertito la portiera, "deve essere su in cima, sul terrazzo." Da quell'altezza si scorge bene tutto il piano dei grandi lavori : lo scasso della macchina a mascelle, il calderone che ruota e ribolle di polvere acqua e ghiaia, il complicato tracciato delle trincee e dei camminamenti, la torre metallica con il lungo braccio proteso verso il muro. Marcello mi ha fatto un segno di saluto, senza parlare, e guardava di sotto. C'è un punto dove il parapetto, per certe infiltrazioni dell'acqua piovana, si sta sgretolando. All'improvviso ho visto mio fratello svellere un mattone, ed alzarlo a mezz'aria. Ma non l'ha fatto. Signore, perché, a che servirebbe tanto ? ».

¹⁹³ FOFI Goffredo, « Introduzione », dans BIANCIARDI Luciano, *L'integrazione*, Milan, Bompiani, 1992, p. XVII. Trad. Pers. « Assenza di rivolta, anche del mero gesto della rivolta ! ».

s'être résigné trop vite et trop facilement. Toutefois, déjà dans *L'integrazione*, et encore moins dans *La vita agra*, l'auteur ne semble pas vouloir proposer une critique constructive de l'industrie culturelle du miracle économique. Il n'y croit plus. Ce qui l'intéresse principalement c'est de mettre en scène avec une ironie féroce et sans concession le monde frénétique du miracle économique qui a comme capitale la ville de Milan. Dans *L'integrazione* et dans *La vita agra*, Luciano Bianciardi n'épargne personne. Intégrés comme Luciano ou marginaux comme Marcello ; employés, patrons ou artistes ; classes moyennes ou classes populaires : tout le monde est coupable, bon gré mal gré, de participer au cirque frénétique de la consommation.

Si au centre de *L'integrazione* il y a l'expérience de Bianciardi chez Feltrinelli et des allusions au métier ingrat et fatigant de traducteur, et si l'auteur ressent toujours le besoin de se représenter à travers deux personnages, dans *La vita agra*, nous sommes en présence d'un seul personnage à la fois rebelle et intégré et c'est le métier de traducteur qui devient le pivot autour duquel tourne la représentation de l'industrie culturelle milanaise.

Le narrateur de *La vita agra* est anonyme. Toutefois, il s'agit clairement d'un alter-ego fictionnel de l'auteur. Le roman d'ailleurs est ouvertement autobiographique. Comme Bianciardi, le narrateur arrive à Milan de la province toscane et déteste immédiatement la ville. Il commence à travailler dans la rédaction d'une revue qui n'est pas nommée. Il s'occupe surtout de la mise en page et parfois écrit de courts articles sans trop d'importance. Au début du roman, il vit dans une chambre du quartier de Brera, le célèbre lieu de rencontre milanais des artistes et des intellectuels. Le quartier se présente comme une sorte de citadelle protégée contre les attaques de la modernité :

C'était une rue tranquille et toute à nous ; la circulation ne s'y hasardait quasiment pas, et même rue de la Braidà, qui est pourtant centrale et fréquentée, les voitures semblaient reconnaître que cette zone était à nous et ralentissaient plus qu'il ne fallait ; les conducteurs ne se fâchaient pas et ne faisaient pas un bras d'honneur si un piéton sorti du café des Antilles traversait sans regarder, les obligeant à freiner brusquement. Par accord tacite, en

somme, c'était notre île, notre citadelle. J'y habitais moi aussi, peu après le croisement, là où la rue de la Braida, tout en restant identique en largeur et en couleur, change de nom, en prend un du Risorgimento, en souvenir de la campagne de 1859, lorsque les Français furent victorieux.¹⁹⁴

C'est à ce moment de sa vie que le narrateur connaît Anna, pendant une manifestation contre le réarmement allemand¹⁹⁵. La rencontre avec Anna, qui advient ironiquement sous l'enseigne de l'engagement politique, introduit dans le récit, d'une part, l'élément érotique et, d'autre part, la raison indirecte pour laquelle le narrateur sera licencié de son travail de rédacteur. En effet, à cause de son intense activité sexuelle nocturne, il arrive de plus en plus en retard au travail et son directeur, le *dottor* Fernaspe, s'aperçoit qu'il s'intéresse à autre chose que la revue¹⁹⁶. Un jour il doit accompagner Anna chez une sage-femme, très probablement pour un avortement clandestin. Il prétend être malade mais un réalisateur à peine arrivé de Rome pour rencontrer le *dottor* Fernaspe l'aperçoit par hasard dans la rue et le dit immédiatement au directeur. La lettre de licenciement arrive quelques jours plus tard.

¹⁹⁴ BIANCIARDI Luciano, *La vita agra, op. cit.*, p. 14. Trad. Pers.

« Era una strada tranquilla e tutta nostra ; il traffico quasi non ci si azzardava, ma anche in via della Braida, che pure è centrale e frequentata, le auto sembravano riconoscere che questa era zona nostra e rallentavano più del dovuto, e i piloti non s'arrabbiavano né facevano le corna se un pedone uscito dal caffè delle Antille traversava senza guardare, obbligandoli a una secca frenata. Per tacito consenso insomma quella era la nostra isola, la nostra cittadella. Ci abitavo anch'io, poco oltre l'incrocio, dove via della Braida, pur restando identica per larghezza e colore, cambia nome, ne prende uno risorgimentale, a ricordo della campagna del '59, quando vinsero i francesi. »

¹⁹⁵ Voir *Ibidem*, p. 56-62.

¹⁹⁶ « Du reste, il m'avait déjà prévenu, Fernaspe, qu'il fallait toujours arriver à l'heure au bureau. Inutile ensuite de venir lui dire que, le soir, je m'étais attardé avec Marina et Corrado pour terminer le numéro. C'était notre affaire, de finir le travail quotidien dans les temps. Mais le matin, qu'il pleuve ou qu'il vente, il faut être là, parce que la discipline au travail est essentielle. Puis, il s'était aperçu que j'avais plusieurs autres centres d'intérêt, en dehors de ceux de la revue : que je lisais des livres, par exemple, et que j'allais au cinéma. Et en plus, c'était vrai, ce que disaient certains, que je perdais la tête pour une femme ? » *Ibidem*, p. 68. Trad. Pers.

« Del resto mi aveva già avvisato, il Fernaspe, che in ufficio bisognava arrivare sempre in orario. Inutile poi venirgli a dire che la sera avevo fatto tardi con Marina e con Corrado per congedare il numero. Affare nostro, sbrigare il lavoro quotidiano in tempo. Ma la mattina lì, pioggia o vento che fosse, perché la disciplina sul lavoro è il primo requisito. E poi s'era accorto di altri interessi, oltre e diversi da quelli della rivista : che leggevo libri, per esempio, e che andavo al cinema. Ed era vero, poi, quel che dicevano certi, che cioè io stavo perdendo la testa per una donna ? »

Le narrateur trouve rapidement un autre travail mais il est de nouveau licencié, apparemment à cause de sa démarche paysanne :

En on me licencia, uniquement à cause du fait que je traîne les pieds, que j'avance lentement, que je regarde autour de moi même lorsque ce n'est pas indispensable. Dans notre métier, en revanche, il faut bien les soulever du sol, les pieds, et les rabattre bruyamment sur le plancher ; il faut se bouger, cavalier, sprinter et faire de la poussière, une nuée de poussière si possible, et puis se cacher dedans.

Ce n'est pas comme être paysan ou ouvrier.¹⁹⁷

Ce deuxième licenciement est l'occasion pour le narrateur de se lancer dans une critique aigre, ironique, lucide et sans concession du fonctionnement d'une entreprise « moderne » du secteur tertiaire, voire quaternaire.

Tout d'abord, contrairement aux activités du secteur primaire et du secteur secondaire, les activités du secteur tertiaire ne peuvent pas être mesurées et quantifiées :

Dans nos métiers, c'est différent, il n'y a pas d'étalon de valeur quantitative. Comment mesure-t-on la valeur d'un prêtre, d'un publicitaire, d'un PRM ? Ils ne produisent pas à partir de rien et ne transforment pas quelque chose. Ils ne sont ni primaires ni secondaires. Ce sont des tertiaires et j'oserais même dire, si le mari de Billa ne s'y oppose pas, des quaternaires. Ce ne sont pas des instruments de production, ni des courroies de transmission. Ils sont des lubrifiants, tout au plus, ils sont de la vaseline pure.

Comment peut-on évaluer un prêtre, un publicitaire, un PRM ? Comment fait-on pour calculer la quantité de foi, de désir d'achat ou de sympathie qu'ils ont réussi à faire naître ? Nous n'avons pas d'autre étalon que la capacité de chacun à rester à flot et à monter davantage, en somme de devenir évêque.¹⁹⁸

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 108. Trad. Pers.

« E mi licenziarono, soltanto per via di questo fatto che strascico i piedi, mi muovo piano, mi guardo attorno anche quando non è indispensabile. Nel nostro mestiere invece occorre staccarli bene da terra, i piedi, e ribatterli sull'impiantito sonoramente, bisogna muoversi, scarpinare, scattare e fare polvere, una nube di polvere possibilmente, e poi nascondersi dentro. Non è come fare il contadino o l'operaio. »

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 108. Trad. Pers.

Non seulement il n'existe pas d'unité de mesure capable de quantifier l'efficacité des activités tertiaires mais ces activités, dans ce passage, apparaissent dégradées et rabaissées au rang de simple lubrifiant comme la vaseline. Ainsi, le seul indice de réussite reste la capacité de rester à la surface et l'arrivisme. En somme, les activités tertiaires, dans lesquelles Bianciardi inclut ironiquement le domaine de l'église, se rapprochent de plus en plus de l'art moderne de la politique qui, « comme tout le monde le sait, a cessé depuis longtemps d'être la science du bon gouvernement ; elle est devenue en revanche l'art de la conquête et de la conservation du pouvoir »¹⁹⁹.

A part cela, concrètement, pour avoir du succès à l'intérieur d'une entreprise moderne, il faut maîtriser l'art de « brasser de l'air » :

Comme certains ailiers au football, en troisième division, qui se dribblent eux-mêmes six ou sept fois sur les bords du terrain, près du drapeau, et ravissent le public naïf. Ça n'amène pas de but, mais en attendant l'ailier a abattu, comme on dit, une bonne part du travail. C'est comme ça qu'il faut faire dans les entreprises de type tertiaire et quaternaire qui, je le répète, n'ont absolument aucun but à marquer, aucun but à atteindre.²⁰⁰

« Nei nostri mestieri è diverso, non ci sono metri di valutazione quantitativa. Come si misura la bravura di un prete, di un pubblicitario, di un PRM ? Costoro né producono dal nulla, né trasformano. Non sono né primari, né secondari. Terziari sono e anzi oserei dire, se il marito della Billa non si oppone, addirittura quartari. Non sono strumenti di produzione, e nemmeno cinghie di trasmissione. Sono lubrificante, al massimo, vaselina pura.

Come si può valutare un prete, un pubblicitario, un PRM ? Come si fa a calcolare la quantità di fede, di desiderio di acquisto, di simpatia che costoro saranno riusciti a far sorgere ? No, non abbiamo altro metro se non la capacità di ciascuno di restare a galla, e di salire più su, insomma di diventare vescovo. »

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 109. Trad. Pers.

« La politica, come tutti sanno, ha cessato da molto tempo di essere scienza de buon governo, ed è diventata invece arte della conquista e della conservazione del potere ».

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 111. Trad. Pers.

« E' come certe ali al gioco del calcio, in serie C, che ai margini del campo, vicino alla bandierina, dribblano se medesime sei, sette volte, e mandano in visibilio il pubblico sprovveduto. Il gol non viene, ma intanto l'ala ha svolto, come suol dirsi, larga mole di lavoro. Così bisogna fare nelle aziende di tipo terziario e quartiario, che oltre tutto, ripeto, non hanno nessun gol da segnare, nessuna meta da raggiungere. »

L'entreprise moderne se situe donc au-dessous d'une équipe de football de troisième division, car elle est en plus dépourvue de toute finalité pratique.

La suite de la comparaison footballistique donne l'opportunité à Bianciardi de commencer une satire féroce et hilarante du personnel d'une entreprise, en suivant une progression verticale hiérarchique, de la secrétaire au directeur.

En effet, les secrétaires, qui pour Bianciardi sont un élément caractéristique et substantiel du miracle économique à la milanaise²⁰¹, jouent un rôle très important dans la vie interne d'une entreprise. Malgré leur position subordonnée, les secrétaires ont le pouvoir de rendre fondamental un service en apparence secondaire :

La secrétaire idéale, donc, fait du marquage en zone ; elle se choisit un secteur et le fait devenir important. Il suffit d'un secteur très humble, c'est même mieux. J'ai connu une secrétaire qui ne savait que lécher les enveloppes et les timbres, et pourtant elle était devenue indispensable, parce qu'elle avait fait en sorte que la conception et la rédaction des lettres deviennent des activités subsidiaires de son léchage.

« Mes lettres, *dottàre*, disait-elle en ouvrant les voyelles. Excusez-moi si je vous bouscule, soyez gentil de dicter mes lettres, car je dois les expédier. »²⁰²

²⁰¹ Voir à ce propos, à titre d'exemple, ce passage : « En revanche, vous rencontrerez ces petites dactylos qui sont la véritable épine dorsale de l'import-export, du commerce, des activités tertiaires et quaternaires. Les jambes maigres, le derrière plat, dépourvues de poitrine, elles martèlent du matin au soir, avec leurs talons aiguilles, les parquets cirés, puis un bout de trottoir, jusqu'à l'arrêt du tram. [...] Je les voyais tous les matins, ces vibreuses de joues, immobiles à l'arrêt du tram, terreuses parmi la foule des comptables en chemise blanche et des ménagères avec leur cabas. Elles bondissaient toutes en même temps à l'arrivée du tram et pas une seule fois je n'ai réussi à monter autrement que le dernier. », *Ibidem*, p. 106. Trad. Pers.

Comme on peut le voir, les petites dactylos ont perdu toute connotation traditionnelle féminine. Elles se présentent comme des automates qui ont pris les caractéristiques de l'instrument qu'elles utilisent le plus : la machine à écrire. Ainsi, leur taillons aiguilles martèlent le sol comme les touches d'une machine à écrire. Leur corps, asexués, bougent mécaniquement et rapidement.

« Incontrerai queste dattilografette, invece, che sono la vera spina dorsale dell'import-export, del commercio, delle attività terziarie e quaternarie. Secche di gambe, piatte di sedere, sformite di petto, picchiettano dalla mattina alla sera, coi tacchi a spillo, sugli impiantiti lucidati a cera, e poi su un pezzetto di marciapiede, fino alla fermata del tram. [...] Le vedevo ogni mattina, queste vibratrici di gote, immobili alla fermata, terree tra la folla dei ragionieri in camicia bianca e delle massaie con la sporta. Scattavano tutte insieme all'arrivo della vettura, e mai una volta mi è riuscito di non salire per ultimo. »

²⁰² *Ibidem*, p. 110. Trad. Pers.

« La segretaria ideale dunque marca a zona, si sceglie un settore e lo fa diventare importante. Basta anche un settore umilissimo, anzi è meglio. Ho conosciuto una segretaria che sapeva soltanto leccare

Cette inversion ironique de la hiérarchie de l'importance des activités au sein d'une entreprise selon laquelle le léchage d'une lettre devient plus important que sa conception et son écriture, permet à Bianciardi d'insister et de souligner le « brassage d'air » à la limite de l'absurdité qui constitue la raison d'être d'une entreprise moderne.

Ainsi, les secrétaires ont le pouvoir de diriger le travail à l'intérieur de l'entreprise et de subordonner le fonctionnement de cette dernière à leur bon vouloir :

J'ai connu des standardistes qui, en pratique, dirigeaient des entreprises de taille moyenne. « Votre nom, s'il vous *plê* », disent-elles en ouvrant la voyelle, ou bien, en la rétrécissant : « Votre nom, je vous *pri* ».

Vous devez lui donner votre nom et la raison de votre communication, sinon elle se braque et vous dit : « Vous ne voulez pas *c'laborer* avec moi », et elle ne vous passe pas et ne vous laisse pas *c'muniquer* avec le *cammandatare*. Il suffit que l'une de ces petites secrétaires, avec ses petites jambes sèches et son petit visage terreux, s'empare d'un bout de tuyau de l'entreprise et le bouche, pour que tout se subordonne à elle.²⁰³

Ces jeunes secrétaires maigres et redoutables, qui « malgré leur aspect fragile ont la peau très dure »²⁰⁴ et qui peuvent arriver où elles veulent, sont en même temps exploitées et utilisées :

le buste e i francobolli, eppure diventò indispensabile, perché fece in modo che il pensiero e la stesura delle lettere diventassero sussidiarie del leccamento suo.

“Le mie lettere, dottore” diceva slabbrando le vocali. “Scusi se le faccio premura, abbia la cortesia di dettare le mie lettere, che debbo spedirle.” »

²⁰³ *Ibidem*, p. 110. Trad. Pers.

« Ho conosciuto telefoniste che in pratica dirigevano aziende di media grossezza. “Il suo nome per favàre” dicono slabbrando la vocale, oppure, strizzandola: “Il suo nome prigo”.

Devi dirgli il nome e il motivo della comunicazione, altrimenti quella si impunta, ti dice: “Lei non vuole callabarare con me” e non ti fa parlare, né camunicare col cammandatare. Basta che una di queste segretariette, con le sue gambette secche e il visino terreo, si impadronisca d'un pezzo di tubatura aziendale, e lo intasi, perché poi tutto si subordina a lei. »

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 110. Trad. Pers.

« Nonostante l'aspetto fragile hanno una fibra durissima ».

Les cadres mâles les plus futés savent en profiter, et ils placent leurs jalons. On voit tout de suite celui qui est destiné à faire carrière ; on le voit parce que la première chose qu'il réussit, c'est à se faire donner une secrétaire, même à mi-temps, juste pour commencer. Il a un téléphone, là, sur son bureau, et il lui suffirait de faire le numéro et de discuter. Mais non, il sonne pour appeler sa secrétaire, lui ordonne de chercher le numéro et de lui passer la communication. Et tandis qu'elle bataille avec le cadran, il attend, impassible, que l'autre soit en ligne. Il ne la prend pas sur ses genoux, il ne lui touche pas les fesses, non. Ça, c'est une plaisanterie. Lui, il sait bien que la secrétaire est asexuée ; il sait que la secrétaire sert à protéger ses jalons, à brasser de l'air et à donner l'impression d'une activité.²⁰⁵

Les cadres utilisent donc les secrétaires pour « brasser de l'air » et pour qu'elles s'occupent des marquages de zone. Ils ont ainsi le temps de s'occuper des marquages individuels. Bien évidemment, l'homme qu'il faut marquer de très près, c'est le patron :

Il faut constamment le talonner, ne jamais lui donner le temps de recevoir le ballon ; il faut toujours l'anticiper, avoir ses idées un instant avant qu'il se soit aperçu les avoir eues. Le cadre destiné à faire carrière a des myriades d'idées, mieux, il les a toutes ; et plus elles sont contradictoires, mieux c'est, parce que le patron est contradictoire et capricieux. Il dira ceci et pas cela, cela et puis son contraire, le tout enchaîné, sans transition ni pause.

Il ne faut pas croire qu'il soit toujours utile de s'écraser et d'avoir un comportement servile. Souvent, même, il faut donner tort au patron, mais seulement, bien entendu, quand le patron, mû par sa libido néocapitaliste, a envie qu'on lui donne tort.²⁰⁶

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 111-112. Trad. Pers.

« I dirigenti maschi più astuti se ne sanno giovare, e dispongono i loro marcamenti. Si vede subito chi è destinato a far carriera, si vede perché per prima cosa riesce a farsi dare una segretaria, magari mezza, così per cominciare. Ha il telefono lì sul tavolo, gli basterebbe fare il numero e chiacchierare, e invece no, suona il campanello, chiama la segretaria, le ordina di cercargli il numero e di dargli la comunicazione, e mentre quella armeggia con il disco bucato, lui sta impassibile ad aspettare che l'altro sia in linea. Non se la tira sulle ginocchia, non le tasta il sedere, no. Queste sono barzellette, e lui sa che la segretaria è asexuata, sa che la segretaria serve a tenere i marcamenti, a fare polvere, a dare la sensazione dell'attività. »

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 112. Trad. Pers.

Si les secrétaires « brassent de l'air » en rendant leurs activités subsidiaires primordiales et en inversant ainsi – mais seulement en apparence – les rapports de force et les dynamiques à l'intérieur de l'entreprise, les cadres « brassent de l'air » en s'adaptant à la vraie nature du patron qui est capricieuse et contradictoire. Prêts à tout, ils doivent toujours se montrer disponibles, avoir de nouvelles idées surtout en septembre lorsque le patron revient de vacances et a besoin de nouveauté et de nouveaux visages. Le cadre procédera donc à quelques licenciements dans le seul but de satisfaire l'envie de nouveauté du patron.²⁰⁷

La vie à l'intérieur d'une entreprise se configure ainsi comme un jeu frénétique, absurde, inutile et franchement ridicule. S'il faut toujours faire semblant d'être occupé, avoir de fausses bonnes idées, un employé qui marche comme un paysan et qui fait montre d'un sens de l'observation trop développé ne peut qu'être licencié.

Toutefois, le licenciement n'a pas que des conséquences négatives pour la vie du narrateur. En effet, il est l'occasion pour lui et sa compagne de déménager dans la banlieue de Milan. Quitter le centre, le quartier de Brera avec ses artistes et sa vie de bohème, pour aller vivre dans un quartier de banlieue gris et anonyme est loin d'être une perspective réjouissante, mais cela signifie plus d'espace même s'ils doivent partager un appartement avec les Fisslinger, un couple provenant du Haut-Adige. Mais ce qui est le plus important c'est que le déménagement permet au narrateur et à sa compagne d'approcher véritablement la ville, une occasion formidable de la connaître vraiment :

« Occorre stargli alle costole di continuo, non dargli mai il tempo di ricevere la palla, bisogna anticiparlo sempre, avere le sue idee un attimo prima che egli si accorga di averle. Il dirigente destinato a far carriera ha miriadi di idee, anzi le ha tutte, quanto più contraddittorie tanto meglio. Perché contraddittorio e capriccioso è il padrone. Dirà il questo e il non-questo, il quell'altro e poi il suo opposto, tutto filato, senza scarti né pause. E non si creda che sia sempre utile l'atteggiamento supino e servile. Spesso anzi bisogna dare torto al padrone, ma beninteso quando il padrone, per una sua libidine neocapitalistica, brama che gli si dia torto. » Trad.

²⁰⁷ Voir *Ibidem*, p. 113-116.

A bien y regarder, plutôt que nous éloigner, ce déménagement en banlieue nous rapprochait de la ville. Si nous étions restés dans l'île autour de la Braida du Guercio, nous n'aurions vu qu'une toute petite partie de la ville, atypique et même fausse. Nous aurions vu, de nouveau, les peintres chevelus, les filles aux pieds sales et les photographes affamés, mais pas la ville. On ne comprend pas Paris en prenant racine à Montmartre, ni Londres en habitant à Chelsea.²⁰⁸

Comprendre la ville veut dire s'approcher des classes populaires, partager avec elles la même vie grise et difficile. Aller les voir le matin aux différentes gares de Milan n'est que du journalisme superficiel. On court le risque de les regarder de l'extérieur, selon une perspective faussée :

Non, pour appréhender cette ville, pour saisir sous sa raideur maussade son vieux cœur dont on parle tant, il fallait – je le comprenais maintenant – vivre la vie grise de ses gris habitants, être comme eux et souffrir comme eux. Vivre une vie de quartier, comme on dit, et pourquoi pas une vie de section, à condition que le chef de cellule ne soit pas le tondeur de chiens parisien, mais le vaillant peintre qui a rafraîchi votre chambre, et que les camarades soient le livreur du laitier, l'agent de police, la ménagère et le journaliste qui loue une chambre dans la pension à côté de chez vous ; à condition que la cellule et la section coïncident avec votre monde quotidien.²⁰⁹

C'est en partageant la vie « d'un million et demi de fourmis humaines »²¹⁰ que naît la solidarité entre classes sociales différentes. Car la solidarité interclassiste

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 94. Trad. Pers.

« E a guardare bene questo trasloco in periferia, nonché allontanarci ci avvicinava alla città. Finché fossimo rimasti nell'isola attorno alla Braida del Guercio, della città noi avremmo visto soltanto una fettina esigua, atipica, anzi falsa; avremmo visto, daccapo, pittori capelluti, ragazze dai piedi sporchi, fotografi affamati, ma non la città. Non si capisce Parigi standosene barbicato a Montmartre, né Londra abitando a Chelsea. »

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 94. Trad. Pers.

« No, per intendere la città, per cogliere al disotto della sua tesa tetraggine il vecchio cuore di cui molti favoleggiano, occorre – adesso lo capivo – fare la vita grigia dei suoi grigi abitanti, essere come loro, soffrire come loro. Dar vita di quartiere, come suol dirsi, e magari vita di sezione, purché capocellula sia non il toscano parigino, ma il fiero imbianchino che t'ha pitturato la camera, e compagni il garzone del lattaiolo, il vigile urbano, la massaia, il giornalista che ha una stanza nella pensione vicino a casa tua, purché cellula e sezione coincidano col tuo mondo quotidiano. »

²¹⁰ *Ibidem*, p. 95. Trad. Pers.

est nécessaire pour attaquer et faire exploser les grosses tours du centre-ville, les patrons et leurs larbins :

Je comprenais maintenant qu'il serait inutile et stupide de faire exploser tout seul – ou avec l'aide d'Anna et de quelques autres spécialistes – la citadelle de l'injustice, de la pioche et de l'alambic. Non, il fallait s'allier avec la foule du matin, en faire partie, la comprendre, l'aimer, et puis un jour y aller, tous ensemble.²¹¹

Toutefois, le déménagement en banlieue se transforme très tôt en une expérience négative car l'indifférence et la froideur de la vie urbaine sont également présentes dans cette partie de la ville. Ce manque de chaleur et de communication est visible surtout dans les transports en commun et, en particulier, sur le tramway que le narrateur doit prendre tous les jours pour se rendre dans le centre-ville. Le trajet en tramway est l'occasion pour le narrateur de confronter avec son habituelle ironie caustique la vie de province et la vie de la métropole milanaise. Si les voyageurs qui prennent tous les jours un train de province - par exemple de Follonica à Grosseto - se connaissent tous et se parlent, s'inquiètent de l'absence de quelqu'un, échangent quelques mots avec le contrôleur, arrivent même à trouver l'élue(e) de leur cœur, à Milan tout cela n'est pas possible :

Ici non. Chaque matin, la promenade en tram est un voyage en compagnie d'étrangers qui ne se parlent pas, et même d'ennemis qui se haïssent. Il y a aussi un écriteau qui interdit les conversations avec le personnel et menace de l'article 344 du Code pénal en cas d'injure à son égard. Ainsi les gens subissent, apeurés et silencieux, les rebuffades du receveur, qui demande continuellement et avec insistance aux gens d'avancer, comme le faisaient à une époque les patronnes de bordel, qui dose parcimonieusement l'ouverture des portes automatiques et qui nous rappelle le règlement quand c'est

« un milione e mezzo di formiche umane »

²¹¹ *Ibidem*, p. 95. Trad. Pers.

« Adesso capivo che sarebbe stato inutile e sciocco far esplodere io da solo – o con l'aiuto di Anna e di pochi altri specialisti – la cittadella del sopruso, della picozza e dell'alambicco. No, bisognava allearsi con la folla del mattino, starci dentro, comprenderla, e poi un giorno sotto, tutti insieme. »

nécessaire. « Nous sommes passibles de sanctions disciplinaires », précise-t-il.

Le conducteur est assis, sombre et sérieux, le pied prêt à actionner la clochette, lorsque sur sa route se présente un véhicule ou un piéton. Le receveur est derrière, concentré sur les réprimandes aux voyageurs et sur le dosage de la porte automatique. Les gens les respectent, les craignent et les haïssent, et du reste ils haïssent tous leur prochain.

Il est difficile de reconnaître un visage, même en faisant tous les jours, pendant des années, la même ligne. Pour la bonne raison qu'ils se ressemblent tous, les passagers du tram.²¹²

Le trajet quotidien en tramway se caractérise donc par l'hostilité, voire la haine, des passagers envers les autres passagers et contre les receveurs et les conducteurs qui, de leur part, adoptent une conduite digne d'un garde-chiourme.

Parfois, l'indifférence et la froideur citadines peuvent carrément se transformer en cynisme. C'est le cas lorsque le narrateur, un soir, croise dans la rue un homme ivre qui n'arrive pas à se tenir debout. L'homme tombe et se blesse grièvement à la tête. Le narrateur entre dans un bar pour demander de l'aide à des hommes en costume-cravate qui sont en train de jouer aux cartes. Face à leur absence de réaction, il insiste :

« Il y a un ivrogne là, par terre. »

« Et alors ? »

« Donnez-moi un coup de main pour le relever. »

« Il se relèvera tout seul. »

« Il n'y arrive pas. Je l'ai aidé, mais il est retombé et il perd son sang. »

²¹² *Ibidem*, p. 104-105. Trad. Pers.

« Qui no. Ogni mattina la gita in tram è un viaggio in compagnia di estranei che si non si parlano, anzi di nemici che si odiano. C'è anche un cartello che vieta le discussioni col personale, e minaccia l'articolo 344 del codice, contro l'ingiuria nei suoi confronti. Così la gente subisce spaurita e silenziosa i rabbuffi del bigliettaio, che sollecita continuo e insistente di andare avanti, come facevano un tempo le zie dei casini, e dosa parsimoniosamente l'apertura delle porte automatiche, e ci richiama quando necessario al regolamento. "Siamo passibili di sanzioni disciplinari" precisa. Il conducente siede cupo e serio, pronto col piede sul campanello, quando sulla strada si pari un veicolo o un pedone. Il bigliettaio sta dietro, sollecito ai rabbuffi dei viaggiatori e al dosaggio della porta automatica. La gente li rispetta e li teme e li odia, e del resto odia tutto il suo prossimo. È difficile riconoscere una faccia, anche se fai tutti i giorni, per anni, la solita linea. Questo anche perché si somigliano tutti, i passeggeri del tram. »

« Et nous, qu'est-ce qu'on y peut ? C'est à vous que c'est arrivé, non ? Débrouillez-vous tout seul. » Et ils se remirent à jouer aux cartes.

« La Croix-Rouge » me dit alors une femme qui était assise à côté, devant un verre. « Téléphonez à la Croix-Rouge. »

J'allai au comptoir et je demandai où était le téléphone.

« Il n'est pas à jetons » me dit l'homme.

« Laissez-moi quand même téléphoner. »

« Il n'est pas à jetons » répéta-t-il. « Allez là-bas devant. Celui-là est à jetons. » Là-bas devant, je m'adressai à la caissière : « Il y a un blessé dans la rue, donnez-moi le numéro de la Croix-Rouge, s'il vous plaît. »

« Vous voulez téléphoner d'ici ? »

« Oui, c'est bien un téléphone public, n'est-ce pas ? »

« Oui, mais je vous en prie, ne donnez pas le nom du bar ; c'est un bar respectable et nous ne voulons pas d'histoire avec la Croix-Rouge. »

« D'accord, je ne donnerai pas de nom. Dites-moi le numéro. »

« Cherchez-le dans l'annuaire. » Et elle m'indiqua le petit meuble sous le téléphone. Je cherchai le numéro, puis je demandai le jeton.

« La monnaie » dit la femme.

« Quoi ? »

« Les vingt lires. »²¹³

²¹³ *Ibidem*, p. 102. Trad. Pers.

« “C”è un ubriaco là per terra.” - “E allora?” - “Datemi una mano a rialzarlo.” - “Si rialzerà da sé.” - “Non ce la fa. L’ho aiutato io, ma m’è ricaduto e perde sangue.” - “E noi cosa ci entriamo? È successo a lei, no? Se la veda lei.” E riattaccarono a giocare a carte. - “La croce rossa” mi disse allora una donna che stava lì vicino seduta vicino a un bicchiere. “Telefoni alla croce rossa.”

Andai al banco e chiesi dov’era il telefono.

“Non è a gettone” mi disse l’uomo.

“Mi faccia telefonare lo stesso.”

“Non è a gettone” ripeté. “Là davanti, vada. Quello è a gettone”

Là davanti mi rivolsi alla cassiera: “C”è un ferito per strada, mi dia il numero della croce rossa per favore.”

“Vuol telefonare da qui?”

“Sì, non è un telefono pubblico?”

“Sì, ma mi raccomando, non faccia il nome del locale, questo è un locale per bene e non vogliamo storie con la croce rossa.”

“Va bene, non faccio nomi. Mi dia il numero.”

“Se lo cerchi sulla guida.” E mi indicò il mobiletto sotto il telefono. Cercai il numero, poi chiesi il gettone.

“La moneta” fece la donna.

“Cosa?”

“Le venti lire.” »

Le cynisme, l'absence de compassion, la protection mesquine de ses intérêts personnels se dégagent tout naturellement du dialogue, formellement concis et efficace, entre le narrateur et ses interlocuteurs. La Croix-Rouge arrive bien évidemment très en retard et l'homme meurt d'une fracture du crâne.

Ainsi le déménagement en banlieue, au lieu de concrétiser le rêve cher au narrateur d'une sincère solidarité entre les opprimés, met encore plus en exergue l'inhumanité de la vie urbaine.

Au lieu de vivre la vie de quartier, le narrateur doit surtout penser à gagner de l'argent et il s'essaie donc à la traduction avec des résultats de prime abord loin d'être très satisfaisants. Le premier essai se solde par un échec. La rédactrice qui lui avait donné un échantillon à traduire, après lui avoir reproché son « infidélité » et son usage de termes toscans²¹⁴, le congédie sans lui donner de travail. Il commence alors à traduire des manuels de management car :

Dans une ville comme celle-ci, c'est-à-dire pleine de gens du tertiaire et du quaternaire, avec le Marché commun en vue et le miracle en perspective, il y avait beaucoup à traduire pour les entreprises, notamment des textes dit techniques, et comme il y avait urgence, ils se contentaient même de moi, sans

²¹⁴ Voir ce passage hilarant, *Ibidem*, p. 126 : [...] la veuve soupira et elle reprit d'une voix plus forte : « Locutions dialectales. Vous avez ce défaut, les locutions dialectales, comme tous les Toscans, du reste. Par exemple, vous traduisez : boutique de menuisier. Boutique est un toscanisme, non ? ». « Vraiment, je ne crois pas, » répondis-je, en retrouvant mon courage je ne sais comment. « Leopardi parle justement du menuisier qui veille dans sa boutique fermée...Et Leopardi n'était pas toscan ». « Bon, bon » fit la veuve. « Leopardi était Leopardi. Lui, il pouvait se permettre quelques locutions dialectales ». Elle me sourit encore : « Vous voyez, j'ai corrigé par un atelier de menuiserie plus italien, etc. Et plus loin, je ne me souviens plus où exactement, il est question d'un coup de téléphone...Oui, voilà, c'est là. Vous traduisez : Allô, que se passe-t-il par là ? Vous voudrez bien admettre que par là est une locution dialectale, utilisée seulement en Toscane. En effet, l'anglais dit : What's going on there, et doit être simplement traduit par : Que se passe-t-il là ? Vous ne croyez pas ? » Trad. Pers.

« [...] la vedova sospirò e a voce più alta riprese: "Locuzioni dialettali. Lei ha questo difetto, le locuzioni dialettali, come tutti i toscani, del resto. Per esempio lei traduce: Bottega di falegname. Bottega è un toscanismo, no?". "Veramente non mi pare," risposi, trovando non so come il coraggio. "Leopardi parla appunto del legnaiuol che veglia nella chiusa bottega... E Leopardi non era toscano". "Be' be'" fece la vedova. "Leopardi era Leopardi. Lui poteva anche permettersi qualche locuzione dialettale". Mi sorrise ancora: "Vede, ho corretto con un più italiano laboratorio di falegname eccetera. E più avanti, non ricordo bene il punto, ma c'è di mezzo una telefonata... Sì, ecco, è qui. Lei traduce: Pronto, che succede costà? Ora lei vorrà ammettere che costà è una locuzione dialettale, usata solo in Toscana. Infatti l'inglese dice: What's going on there, e va tradotto semplicemente: Che succede là? Non le pare?" »

trop faire attention aux apostrophes et aux rimes *ato ato, ente ente, zione zione*. Au contraire, les rimes étaient presque les bienvenues, comme un signe du caractère scientifique du texte. Les américains hésitent-ils, eux, à mettre trois *tion* sur une même ligne ? ²¹⁵

La traduction lui permet donc de gagner de l'argent, même si d'un point de vue intellectuel le travail est loin d'être intéressant. Mais le métier de traducteur a surtout le mérite de le protéger de la frénésie absurde de la vie milanaise :

Nous réussissions à faire jusqu'à quinze, et même vingt feuillets par jour. Deux pour Mara, un pour le propriétaire, un pour électricité-gaz-téléphone-pain et lait, un autre pour les traites des meubles et des vêtements, deux pour la nourriture et les cigarettes. Et sans besoin de prendre le tram, sans besoin d'avoir des relations avec les autres, excepté à la fin du mois pour la remise du travail. Nous pouvions rester tranquillement chez nous, travailler l'un près de l'autre du matin au soir, en toute harmonie, sans crainte du licenciement, ni des secrétaires activistes, ni des cadres dynamiques.²¹⁶

Toutefois, la traduction comporte également plusieurs aspects négatifs. Tout d'abord, des contrats de travail largement défavorables pour le traducteur qui en plus doit travailler tous les jours, sans Sécurité sociale. Ensuite, même si le travail n'est pas soumis au jeu des rapports de force au sein d'une entreprise, toutes les dépenses sont à la charge du traducteur :

²¹⁵ *Ibidem*, p. 127. Trad. Pers.

« In una città come questa, cioè piena di gente terziaria e quartaria, col mercato comune in vista e il miracolo in prospettiva, c'era molto da tradurre in materia aziendale, specialmente testi chiamati operativi, e siccome c'era molta fretta, si contentavano anche di me, senza badare troppo agli apostrofi e alle rime *ato ato, ente ente e zione zione*. Anzi, le rime erano quasi auspicate, come segno di scientificità del testo. Si peritano forse gli americani di mettere tre *ion* in un solo rigo? »

²¹⁶ *Ibidem*, p. 129. Trad. Pers.

« Riuscivamo a fare anche quindici, anche venti cartelle al giorno. Due a Mara, una al padrone di casa, una per luce-gas-telefono-pane e latte, un'altra per le rate, dei mobili e dei vestiti, due per il companatico e le sigarette. E senza bisogno di prendere il tram, senza bisogno di tenere rapporti col prossimo, tranne che alla fine del mese per la consegna del lavoro. Potevamo starcene tranquilli in casa nostra, lavorare vicini dalla mattina alla sera, in buona armonia, senza timore di licenziamenti, né di segretarie attiviste, né di dirigenti in ascesa. »

Le chauffage, vous vous le payez tout seul. Vous vous payez le chauffage, l'usure de la machine à écrire et du ruban, tout, en somme. C'est un travail qui peut rapporter, mais personne ne vous l'envie et on ne cherche pas à vous l'enlever, parce qu'il est extrêmement pénible et qu'il ne plaît pas. Il n'entre pas dans le jeu des rapports de force de l'entreprise, il ne donne ni pouvoir ni prestige, il ne se situe pas à un niveau exécutif ; donc on vous le laisse, et on vous laisse en paix.²¹⁷

La tranquillité, la paix, le fait de travailler chez soi comportent d'autres inconvénients. Il faut être ponctuel ou plus personne ne vous donne d'autres livres à traduire. Il ne faut refuser aucune traduction. Le paiement est fractionné : la moitié à la fin du travail et l'autre moitié à la publication du livre. De plus, si le travail ne convient pas entièrement, on déduit de la rétribution le coût éventuel d'une révision. Enfin, la rétribution couvre, en réalité, le travail de deux personnes : le narrateur qui traduit et dicte et Anna, sa compagne, qui tape à la machine.²¹⁸

Le problème c'est que l'isolement, la paix et la tranquillité que la traduction demande et offre ont des conséquences importantes sur la vie du narrateur. Si elle lui permet de travailler avec sa compagne pas plus de cinq heures par jour, elle l'isole complètement du monde extérieur :

Anna me dit parfois que c'est un peu une vie de taupe, que nous devrions de temps en temps inviter quelqu'un chez nous. Pour lui faire plaisir, je réponds oui, mais ensuite je ne fais rien, et elle se débrouille toute seule, si elle en a envie, pour téléphoner à une connaissance.²¹⁹

²¹⁷ *Ibidem*, p. 131. Trad. Pers.

« Il caldo te lo paghi da te. Ti paghi il caldo, l'usura della macchina e del nastro, tutto quanto. È un lavoro che può rendere, ma nessuno te lo invidia né cerca di togliertelo, perché è parecchio faticoso e non piace. Non rientra nel gioco dei rapporti di forza aziendali, non dà né potere né prestigio, non è a livello esecutivo, e perciò te lo lasciano, e ti lasciano in pace. »

²¹⁸ Voir à ce propos *Ibidem*, p. 131-133.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 183. Trad. Pers.

« Anna qualche volta mi dice che questa è una vita un po' da talpe, che ogni tanto dovremmo far venire a casa nostra qualcuno, e io per contentarla le rispondo di sì, ma poi non faccio nulla, e provvede lei da sola, se proprio le va, a telefonare a qualche conoscenza. »

Le travail donc, les inquiétudes concernant les fins de mois difficiles font oublier au narrateur la raison pour laquelle il est venu à Milan : venger la mort de 43 mineurs en faisant sauter la grosse tour de l'entreprise responsable de ces morts.

Cependant, au-delà de l'usure et de la fatigue provoquées par la vie de la métropole milanaise, on peut percevoir une sorte de refus volontaire de participer à la vie extérieure, une profonde et amère désillusion quant aux possibilités d'un intellectuel engagé d'influer sur son temps, une évidente méfiance envers la nature humaine qui l'amène directement à une forme accentuée de misanthropie :

Il faudrait ne jamais voir personne : après ces cinq heures quotidiennes à la machine à écrire, il faudrait seulement se détendre et dormir. Faire tous les après-midi un petit somme revigorant.²²⁰

Anna me répète assez souvent que je devrais bouger de temps en temps, voir du monde, pas seulement les gens utiles pour le travail, mais aussi comme ça, en général. C'est le discours du pauvre Enzo, qui soigna toujours durant sa vie ses relations publiques et, à sa mort, n'eut derrière son corbillard que quelques amis de Lodi, trois ou quatre mal mariées et moi.

Non, c'est moche d'en arriver là, mais ça ne sert à rien de voir du monde et c'est même une perte de temps. Car je me suis aperçu qu'en allant dans le centre vous rencontrez des connaissances, mais vous vous apercevez aussitôt que votre connaissance n'est qu'un fait purement optique. Vous ne rencontrez pas des personnes, mais seulement leur image, leur spectre ; vous rencontrez des fantômes, des ultra-corps, des ectoplasmes. Peut-être au cours des premiers mois de leur arrivée dans la ville, qu'ils résistent, peut-être, et qu'ils ont encore une consistance physique. Mais il suffit de six mois pour qu'ils se vident à l'intérieur, qu'ils perdent lymphes et sang, et qu'ils deviennent des enveloppes vides. [...]

Non, il vaut mieux rester chez soi.²²¹

²²⁰ *Ibidem*, p. 184. Trad. Pers.

« Bisognerebbe non vedere mai nessuno: dopo le cinque ore quotidiane alla macchina, bisognerebbe soltanto allentarsi e dormire. Fare ogni pomeriggio il sonnellino ristoratore. »

²²¹ *Ibidem*, p. 194-195. Trad. Pers.

« Anna mi ripete abbastanza spesso che ogni tanto dovrei muovermi, vedere gente, non soltanto quella utile per i rapporti di lavoro, ma anche così in generale. È il discorso del povero Enzo, che in vita sua curò sempre le proprie pubbliche relazioni, e quando fu morto dietro al carro funebre ebbe appena qualche amico di Lodi, tre o quattro malmaritate e me. »

La capitale du miracle économique porte donc la lourde responsabilité de transformer les hommes en ectoplasmes, de les vider complètement. Le narrateur, d'ailleurs, malgré sa rage satirique est devenu lui-même une espèce de fantôme. A quoi bon donc sortir de sa maison ?

En conclusion, dans les trois romans qui constituent la « trilogie de la rage », on a l'impression que le travail culturel engagé, la possibilité pour un intellectuel de mettre à disposition sa culture et son sens de la justice pour contribuer à améliorer la vie de la collectivité à laquelle il appartient, sont tout simplement des illusions, une voie absolument impraticable. Dans les romans que nous avons analysés, l'intellectuel engagé apparaît déraciné, perdu dans une ville hostile qu'il n'arrive pas à appréhender, broyé par les engrenages de l'industrie culturelle jusqu'à devenir lui-même un simple engrenage. La grande ville, la métropole milanaise joue un rôle fondamental dans la dispersion et la corruption des intellectuels. Les logiques du profit économique, l'émergence de la société de consommation, la motorisation de masse, la spéculation immobilière, les transports en commun, la volonté d'être modernes à tout prix, surtout dans les entreprises du secteur tertiaire et quaternaire sont autant d'éléments qui dégradent le vivre ensemble, qui font de la vie urbaine, privée et professionnelle, un enfer de haine, d'incommunicabilité, d'inutile et néfaste frénésie.

A la vie métropolitaine s'oppose, dans une certaine mesure, la vie de province. Dans une certaine mesure car, en réalité, Bianciardi ne ressent aucune nostalgie envers la vie provinciale d'avant le miracle économique. Dans *Il lavoro culturale*, premier volet de la trilogie, il tourne en ridicule la politique culturelle de la section locale du Parti Communiste et de ses permanents. Il tourne en ridicule

No, è brutto concludere così, ma vedere gente non serve a nulla e anzi è una perdita di tempo. E poi mi sono accorto che andando in centro trovi sì qualche conoscenza, ma ti accorgi subito che la tua conoscenza è un fatto puramente ottico. Non trovi le persone, ma soltanto la loro immagine, il loro spettro, trovi i baccelloni, gli ultracorpi, gli ectoplasmi. Nei primi mesi del loro arrivo in città forse no, forse resistono e hanno ancora una consistenza fisica, ma basta un mezzo anno perché si vuotino dentro, perdano linfa e sangue, diventino gusci. [...]
No, è meglio starsene a casa. »

également l'intellectuel de province qu'il a été avec ses tentatives infructueuses de réveiller la conscience politique de ses concitoyens. La vie de province est certainement plus calme, plus humaine, plus chaleureuse mais elle est immobile, immuable, somnolente et, à cause de cela, en train inévitablement de disparaître ou de se scléroser dans sa propre caricature. Dans *La vita agra*, le narrateur ne pense à aucun moment à retourner dans sa ville natale, là où, d'ailleurs, il a sa femme, Mara, son enfant et toute sa culpabilité de les avoir abandonnés. Il se limite à envisager vaguement d'aller vivre au bord de la mer.

Aucune véritable nostalgie donc. Mais également aucune perspective d'avenir, surtout dans *La vita agra*. Comme l'a remarqué Gian Carlo Ferretti, « le roman [...] doit être lu comme l'expression sarcastique et mortuaire, et linguistiquement originale, d'une incapacité à vivre angoissée, au-delà même du miracle économique féroce contesté »²²². En effet, le narrateur accepte, à sa façon, de participer à la productivité insensée de la capitale lombarde, il refuse de se battre, il oublie volontairement les raisons pour lesquelles il était monté à Milan.

Il ne reste plus alors qu'à attendre la mort libératrice et, d'ici là, travailler pour pouvoir subvenir à ses besoins :

Moi, je le jure, je n'ai pas peur de la mort, mais l'agonie oui, elle me fait peur, notamment quand elle dure des années, et que le travail vous cisaille et vous êtes mal, vous auriez besoin de vous reposer et de guérir, mais vous êtes toujours harcelé par les propriétaires, les préposés aux compteurs d'électricité, Mara et la communion et les couillettes du petit, les impôts, les représentants de commerce, les employeurs, les médecins, les pharmaciens, les traites et les encaisseurs du prêt-à-porter à crédit. Votre agonie continue tant qu'il leur semble à tous qu'ils peuvent vous amputer encore quelque chose et tant que vous avez la force de continuer. Puis ils vous laissent mourir.

C'est pour cette raison que le visage de l'agonisant nous apparaît toujours si terreux et si défait : il est en train de lutter, non pas contre la mort mais contre

²²² FERRETTI Gian Carlo, *La morte irridente. Ritratto critico di Luciano Bianciardi: uomo giornalista traduttore scrittore*, Lecce, Piero Manni, 2000, p. 53. Trad. Pers. « Il romanzo [...] va letto come espressione sarcastica e mortuaria, e linguisticamente originale, di una angosciata incapacità a vivere, anche al di là del *miracolo economico* ferocemente contestato ».

la vie, parce qu'il ne fait que penser et se donner un mal fou pour trouver l'argent pour payer son prochain. Puis, dès qu'il est mort, vous le voyez se détendre, se reposer et sourire ironiquement. Maintenant – semble-t-il dire – au revoir tout le monde, c'est à vous maintenant, moi, cette fois-ci, je pars pour de bon à la retraite. C'est à vous de payer les factures, et pas seulement les vôtres, mais aussi les miennes, pour le cercueil, le transport et le trou au cimetière. Et il sourit.²²³

Mais la mort n'est pas seulement souriante et ironique. Elle est aussi irrévérencieuse, voire subversive, peut-être la seule, véritable, sincère forme de contestation :

Cet ami de Rome m'a expliqué que, six ou sept heures après la mort, il y a la défécation post mortem, c'est-à-dire que le mort, lorsqu'il est vraiment mort, se fait une belle cagade, dans le lit, de manière à commencer à puer avant même que la putréfaction normale ait commencé. Et il sourit, parce que cette évacuation n'est en rien automatique et inconsciente, selon moi. Le mort le sait bien qu'il défie toutes les règles de la bonne éducation, il se moque de sa famille, de ses amis, et des saintes femmes. C'est sa première vengeance contre son prochain.²²⁴

²²³ BIANCIARDI Luciano, *La vita agra*, Op. cit., p. 149. Trad. Pers.

« Io, lo giuro, non ho paura della morte, ma l'agonia sì, mi fa paura, specialmente quando dura anni, e ti mozza il lavoro, e tu stai male, avresti bisogno di riposarti e di guarire, e invece continuano a tafanarti i padroni di casa, i lettori della luce, Mara con la comunione e le palline del bimbo, le tasse, i rappresentanti di commercio, i datori di lavoro, i medici, i farmacisti, le cambiali, gli esattori dell'abbigliamento. L'agonia continua fino a che a tutti costoro sembri che ci sia il modo di levarti di corpo qualcosa ancora, e fino a che tu abbia la forza di continuare. Poi lasciano che tu muoia. È per questo che il viso dell'agonizzante ci si mostra sempre così terreo e stravolto: sta lottando, non contro la morte ma contro la vita, perché pensa e si arrabatta di trovare il soldi per pagare il prossimo. Poi, appena morto, lo vedete distendersi, riposare, sorridere ironico. Ora – così par che dica – arriverci a tutti e sotto voialtri, io stavolta vado in pensione sul serio. Pagateli voi, i conti, e non i vostri soltanto, ma anche i miei, per la cassa, il trasporto, la buca al cimitero. E sorride. »

²²⁴ *Ibidem*, p. 149-150. Trad. Pers.

« Mi ha spiegato questo amico mio di Roma che un sei sette ore dopo la morte c'è la defecatio post mortem, cioè a dire il morto, quando è morto davvero, se fa 'na bella cagata, nel letto, in modo da cominciare a puzzare prima ancora che si sia avviata la normale putrefazione. E sorride, perché quella evacuazione non è per niente automatica e inconsapevole, secondo me. Il morto lo sa, di andare contro a tutte le regole del ben vivere, si sta beffando dei congiunti, degli amici, delle pie donne. È la sua prima vendetta contro il prossimo suo. »

Conclusions de la deuxième partie.

Les mouvements intenses et différents des personnes à l'intérieur de l'espace urbain sont l'une des caractéristiques essentielles de la métropole moderne des années 50 et 60. Milan, en l'occurrence, a été la ville italienne qui a probablement connu, à cette époque, la plus importante restructuration spatiale, sociale et culturelle due aux multiples formes de mouvements et de rencontres entre populations de différentes origines. Immigrés méridionaux, paysans du Nord-Est, intellectuels et employés de province, *pendolari* : toutes ces catégories de personnes entrent ou essaient d'entrer en contact, avec plus ou moins de violence et de conflits, avec les Milanais « autochtones ». Parfois les dynamiques d'échange sont réciproques, parfois unilatérales, parfois totalement absentes.

L'étranger, la personne qui n'appartient pas - ou pas encore - à la communauté qui l'accueille, selon le sociologue Georg Simmel, a la possibilité et le mérite de porter sur celle-ci un regard « distancié ». Il est proche et distant en même temps. Dans les œuvres que nous avons analysées dans cette deuxième partie, la figure de l'étranger, de l'immigré, occupe une place essentielle. Il représente le filtre, la perspective que les artistes utilisent, d'une façon plus ou moins subjective, pour observer, représenter et comprendre le nouveau visage de la ville lombarde.

C'est le cas, tout d'abord, de Luciano Bianciardi. L'écrivain toscan, ainsi que ses personnages hautement autobiographiques, portent sur la réalité urbaine milanaise et sur son industrie culturelle un regard extrêmement critique. En tant que provincial, en tant qu'intellectuel inadapté et inadaptable à la modernité capitaliste, Bianciardi, déjà dans *L'integrazione*, mais surtout dans *La vita agra*, se lance dans un réquisitoire mortifère, violent, sarcastique et hilarant contre Milan, ses habitants et sa prétention à être le centre et la capitale du miracle économique. Un miracle qui n'en est pas un car derrière la frénésie de la production il n'y a que de l'absurdité, de l'hostilité et de la haine.

Pourtant, Luciano Bianciardi – et comme lui Ottiero Ottieri – était arrivé à Milan pour participer et pour voir de près la nouvelle civilisation industrielle, pour

être au centre des changements qui parcouraient l'Italie entière et qui trouvaient à Milan leur expression la plus emblématique. Il s'était installé à Milan pour se réaliser en tant qu'intellectuel engagé, pour rencontrer la classe ouvrière et se mettre à son service. Toutefois, ce rapprochement s'avère illusoire, voire impossible. Les intellectuels sont, d'une part, phagocytés par l'industrie culturelle capitaliste et, d'autre part, sont irrémédiablement éloignés des classes populaires à cause de leur style de vie et de leur origine sociale.

Cette distance nous pouvons également la constater dans la représentation des immigrés méridionaux que nous donne Luchino Visconti dans *Rocco e i suoi fratelli*. Bien que le film soit profondément ancré dans l'actualité de son époque, Visconti semble toutefois s'intéresser plus aux dynamiques de la désagrégation des liens de sang et au paradigme de la fin d'un monde qu'à la dénonciation de l'exploitation capitaliste des immigrés. Le monde rural, que d'ailleurs nous ne voyons jamais à l'écran, devient donc un mythe archétypique, un ensemble de valeurs ancestrales qu'on croyait inviolable et qui se dégrade et sombre dans l'incertitude, avant de se diriger vers un nouveau système moral et économique. D'ailleurs, après *Rocco e i suoi fratelli*, Visconti ne s'intéressera plus jamais aux classes populaires.

En conclusion, nous pouvons donc constater que les mouvements des personnes qui intéressent Milan au tournant des années 60 mettent d'abord en relation deux mondes opposés : la réalité provinciale, rurale qui se configure dans les œuvres analysées comme un univers immobile, immuable ou en voie de disparition, et la réalité urbaine, tournée vers les activités du tertiaire et du quaternaire et vers une organisation morale plus libre et plus individualiste.

Partie III. Entreprises et entrepreneurs : entre paternalisme, répression, taylorisme et sublimation religieuse

Il est notoire que l'une des caractéristiques principales de l'extraordinaire essor économique italien de la fin des années 50 est l'étroite alliance ainsi que la convergence d'intérêt qui se créent entre le secteur public (la sidérurgie, la téléphonie, le bâtiment, les ressources énergétiques) et le secteur privé (automobiles, motocycles, pneumatiques, électroménager, machines à écrire, textile)²²⁵. Les principaux protagonistes du monde économique italien de l'époque se partagent entre ces deux secteurs. Si, dans le secteur public, on peut compter des figures de renom comme Enrico Mattei, fondateur de l'ENI (*Ente Nazionale Idrocarburi*) ou Aldo Fascetti, président de l'IRI (*Istituto per la ricostruzione industriale*), le secteur privé italien de l'époque est constitué à la fois par de grands groupes comme FIAT, Olivetti, Pirelli, Lauro et par une myriade de petites entreprises en train de prendre de plus en plus d'importance comme Zanussi, Candy, Zoppas et tant d'autres.

La ville de Milan et son hinterland présentent, à une plus petite échelle bien évidemment, les mêmes caractéristiques. En effet, à la fin des années 50, nous constatons la présence, sur le territoire milanais et sur ses environs, de grands groupes privés et publics comme Pirelli, Falck, Edison, Montecatini, ENI et une vaste constellation de petites entreprises, souvent avec moins de dix salariés.

Il s'agit d'une réalité complexe, qui résulte de l'introduction d'expériences techniques et industrielles avancées dans un contexte en substance précapitaliste et qui a subi, entre le XIX^{ème} et le XX^{ème} siècle, une lente modernisation. Après la Seconde Guerre mondiale, les entreprises milanaises, d'une part, s'orientent avec

²²⁵ CASTRONOVO Valerio, *L'Italia del miracolo economico*, Rome-Bari, Laterza, 2010, p. 34-38.

détermination et définitivement vers le modèle tayloriste de l'organisation scientifique du travail et, d'autre part, leurs nouvelles expériences industrielles ne manquent pas d'établir une certaine continuité avec la tradition du capitalisme milanais et lombard. Ces éléments de continuité sont, par exemple, l'autofinancement ou la séparation très faible voire absente entre la propriété familiale de l'entreprise et son contrôle, effectué la plupart du temps par les représentants de la famille elle-même²²⁶. Or, ce dernier élément explique en partie un autre caractère spécifique du capitalisme lombard : le paternalisme industriel. En effet, le paternalisme²²⁷, qui, en Italie, n'est bien évidemment pas circonscrit à la Lombardie et à la période du miracle économique, semble toutefois constituer, pour l'idéologie entrepreneuriale milanaise de la fin des années 50, la base sur laquelle se construit l'autorité patronale. C'est le cas, par exemple, des usines Falck²²⁸ à Sesto San Giovanni.

3.1 Les usines Falck entre paternalisme et répression : un exemple emblématique.

²²⁶ Voir à ce propos MAIFREDA Germano « Lavoro e fabbrica nella Milano del XX secolo », dans ROMANO Roberto, *Lavoro e società nella Milano del Novecento*, Milan, Franco Angeli, 2006, p. 23-166.

²²⁷ Le paternalisme naît au début du XX^{ème} siècle quand le système politique traditionnel ne parvient plus à faire face aux problèmes posés par le développement de la société industrielle. Il s'agit d'une nouvelle conception de l'autorité qui critique l'ancienne autorité mais ne la remet pas en question. Au lieu de se référer à Dieu et au pouvoir individuel, l'autorité est maintenant rapportée à la société. C'est le consensus social qui devient essentiel. Pour une analyse détaillée du paternalisme, voir MOREAU DE BELLAING Louis, *Le paternalisme hier et aujourd'hui*, Caen, CRTS, 1988.

²²⁸ La société Falck, a été fondée hors de Sesto San Giovanni. Elle a pour origine un groupe d'entreprises, dont la plus ancienne remonte à 1798, créées en Italie du Nord. Son premier établissement dans l'agglomération milanaise fut la fonderie de Rogoredo, achetée en 1895. En 1905, des terrains sont acquis à Sesto San Giovanni pour regrouper les entreprises sidérurgiques jusque-là dispersées, et, en 1908-1910, on mettait en service les premiers fours Martin-Siemens et les premiers trains de laminaires. En 1956, les usines Falck traitaient 60 pour cent de la fonte usinée dans la province de Lombardie, soit 750 000 tonnes, produisaient de l'acier, des laminés, des profilés et du gros matériel métallurgique. A ce propos, voir GEORGE Pierre, « Sesto San Giovanni, banlieue ou satellite de Milan », dans *Bulletin de l'Association des géographes français*, N°261- 262, 33^{ème} année, Novembre-décembre 1956. pp. 158-166.

L'entreprise Falck est, en effet, l'un des exemples les plus parlants, dans le contexte italien et plus particulièrement milanais, de la façon dont une entreprise a usé et abusé du paternalisme industriel pour faire en sorte que ses salariés s'identifient entièrement avec la totalité de son image, en acceptant volontairement leur rôle de subordonnés en échange de certains avantages psychologiques et économiques dérivant justement de leur appartenance consentie à l'entreprise. Autrement dit, le patron-entrepreneur contrôle presque entièrement la vie sociale et privée de ses ouvriers en s'occupant d'une partie de leurs besoins. Toutefois, il demande en échange une obéissance et un dévouement absolus.

Le paternalisme tel qu'il est pratiqué à la fin des années 50 dans les usines Falck se caractérise, tout d'abord, par l'introduction des relations humaines sur le modèle américain. Parmi les instruments privilégiés du management des relations humaines, figure, bien évidemment, le journal d'entreprise²²⁹. A l'intérieur de l'entreprise Falck, le journal destiné aux salariés et à leurs familles avait principalement la fonction d'informer et de former. Il devait fournir au travailleur une éducation technique et une orientation psychologique, c'est-à-dire faire en sorte que les travailleurs arrivent à apprécier leur travail et se sentent à l'intérieur de l'entreprise comme des collaborateurs et non de simples salariés. A côté de cela, le journal interne avait également une « mission sociale ». Il devait fournir des informations sur les familles des salariés, sur la sécurité au travail, sur les intérêts généraux de l'entreprise, bref, sur tout ce qui était nécessaire pour que l'entreprise devienne une communauté liée par un solide intérêt humain et social. Le journal devait avoir une fonction bien précise : impliquer l'ouvrier dans les problématiques de l'entreprise, lui faire accepter son rôle de subordonné en lui faisant croire au leurre de la « collaboration ». En réalité, il reproduit le point de vue du patron et de

²²⁹ Dans les années 50, les journaux internes d'entreprise connaissent un énorme succès en Italie. Nous nous limitons à signaler ici le journal interne de l'IRI, *La civiltà delle macchine*, fondé par Leonardo Sinisgalli, *Il gatto selvatico*, journal interne de l'ENI, dirigé par Attilio Bertolucci et, bien évidemment, le journal d'entreprise *Comunità*, dirigée par Giorgio Soavi et puis par Renzo Zorzi, chez Olivetti. Voir à ce propos GUIOTTO Luigi, « Ideologia e impresa nei giornali aziendali dal dopoguerra agli anni Sessanta », dans *Classe*, a. XIII, n. 21, giugno 1982.

la direction, en essayant d'éduquer l'ouvrier à l'idéologie entrepreneuriale. Pour ce faire, l'entreprise Falck, utilise aussi d'autres moyens, comme les écoles, les associations culturelles, les colonies de vacances. A travers ces institutions sociales, elle visait à former chez l'ouvrier une mentalité en syntonie avec les exigences patronales.

Les dispositifs paternalistes de l'entreprise Falck concernaient également le secteur de l'urbanisme et du bâtiment. En effet, un premier village Falck naît à Sesto pendant les années 20. Doté d'une église, d'une crèche, d'une école et d'un cercle de loisirs, il est construit à proximité des usines pour permettre aux ouvriers d'assurer les tours de travail en continu. Un deuxième village voit le jour en 1939 pour héberger des ouvriers immigrés et pour leur donner un cadre de vie agréable et paisible, condition préalable à un meilleur rendement au travail. Outre les deux villages, l'entreprise construit aussi deux hôtels pour les salariés n'ayant pas de famille ou provenant d'autres villes lombardes comme Brescia ou Bergame.

Dernier dispositif paternaliste : l'assistance et la valorisation des salariés âgés. L'entreprise, par exemple, distribuait des primes à la fidélité et à l'ancienneté aux salariés méritants sous condition que ces primes soient utilisées pour accéder à la propriété d'un logement. Il s'agissait, d'une part, de récompenser les ouvriers pour leur fidélité et leur abnégation et, d'autre part, de les éduquer aux valeurs de la privatisation et de la propriété privée.

Le paternalisme des usines Falck était donc dirigé vers une sorte d'éducation de l'ouvrier à la soumission à l'autorité patronale, à l'acceptation consentie de son rôle de subordonné, assortie d'un sentiment de reconnaissance envers l'entreprise qui lui donnait la possibilité d'appartenir à un si vaste et puissant appareil social.

Toutefois, derrière cette image d'entreprise unie, harmonieuse, attentive aux besoins de ses salariés, projetée vers l'avenir, se cachait une réalité profondément différente. La situation réelle dans l'usine était loin d'être idyllique : manque absolu de liberté politique et syndicale (des « faveurs » étaient accordées aux salariés qui se dissociaient du syndicat et qui ne s'occupaient pas de politique), climat de répression et d'intimidation dans les lieux de travail (amendes et mises à pied pour les retards) et un nombre assez étonnant d'accidents du travail que la direction

imputait uniquement au facteur humain, au manque d'attention et de prudence des ouvriers. En réalité, ces accidents étaient souvent causés par des politiques visant à faire des économies et à rentabiliser la production²³⁰.

Dans les cas des usines Falck, l'autorité patronale était donc fondée, d'une part, sur le paternalisme et, d'autre part, sur la répression. Or, ces deux aspects sont caractéristiques de la plupart des entreprises milanaises et italiennes de l'époque, lesquelles se dirigeaient également vers une profonde réorganisation scientifique du travail.

3.2 Taylorisme à la milanaise : le cas des usines Borletti.

Dans les années du boom économique, l'« américanisme » triomphe à Milan avec l'introduction généralisée du travail à la chaîne et de la production en série des composants destinés à la fabrication d'automobiles ou d'électroménager (machines à laver, réfrigérateurs, télévisions, radios et téléphones). Les entreprises milanaises ont la possibilité ainsi d'intégrer dans leurs effectifs une masse de main-d'œuvre provenant du Sud ou de la campagne, ou encore composée de femmes, traditionnellement étrangère à la dimension d'une grande usine²³¹. C'est le cas, par exemple, des usines Borletti²³². L'entreprise milanaise, à partir des années 50, s'engage dans un long processus de modernisation du cycle productif qui s'inspire foncièrement des principes tayloristes de l'organisation scientifique du travail.

²³⁰ Pour une analyse détaillée du fonctionnement des usines Falck dans les années 50 voir GUIOTTO Luigi, « L'ideologia imprenditoriale tra paternalismo e repressione: il caso Falck », dans PETRILLO Gianfranco et SCALPELLI Adolfo, *op. cit.*, p. 138-184.

²³¹ MAIFREDA Germano, « Lavoro e fabbrica nella Milano del XX secolo », dans ROMANO Roberto, *Lavoro e società nella Milano del Novecento*, Milan, Franco Angeli, 2006, p. 119.

²³² L'entreprise Borletti naît en 1896. D'abord spécialisée dans la production de montres, elle se tourne pendant la première guerre mondiale vers la fabrication de matériel de guerre. Ensuite, des années 30 jusqu'aux années 80, les usines reviennent à la production des montres, réveils, calibres, compte-tours et machines à coudre. Voir à ce propos MAIFREDA Germano, *op. cit.*, p. 122-123.

Les innovations les plus importantes concernent, essentiellement, l'introduction de nouvelles machines permettant, d'une part, le travail à la chaîne et, d'autre part, une rationalisation et une amélioration de la production²³³. La main-d'œuvre, dans les usines Borletti, était principalement féminine et sans aucune qualification. Les femmes étaient donc affectées aux tâches les plus répétitives et étaient moins payées que les hommes. L'entreprise pouvait ainsi produire davantage tout en faisant d'importantes économies salariales.

Cependant, pour les femmes, le fait d'être embauchées dans une grande usine représentait une nette amélioration de leurs conditions de vie. Il ne s'agissait pas que d'une amélioration économique : le travail à l'usine permettait une plus grande réalisation personnelle par rapport au travail agricole ou précaire²³⁴.

Un autre élément important de la réorganisation tayloriste du travail dans les usines Borletti fut l'élaboration d'un plan d'analyse et d'évaluation des tâches. Ce plan, appelé chrono-analyse²³⁵, avait comme but la rationalisation et la prédétermination des rythmes de travail. Bien évidemment, le développement des bureaux organisationnels et techniques permettait aux dirigeants de mieux contrôler le travail des ouvriers. En revanche, pour les ouvriers l'introduction de la chrono-analyse représenta une aggravation de leurs conditions de travail. Rythmes plus rapides, rémunération à la pièce, travail constamment surveillé et chronométré, répétition mécanique des mêmes gestes : la vie à l'intérieur de l'usine devenait de plus en plus stressante et aliénante²³⁶.

La plupart des entreprises milanaïses furent concernées par le même processus de réorganisation. Par exemple, l'entreprise Pirelli, à partir de 1955, élaborait, avec l'aide de techniciens américains, un plan de restructuration et de réorganisation fondé sur une augmentation rapide de la mécanisation et

²³³ Voir à ce sujet VIGNATI Giuseppe, « Quando in fabbrica entrò la catena. La ristrutturazione delle Officine Borletti », dans PETRILLO Gianfranco et SCALPELLI Adolfo, *op. cit.*, p. 185-221.

²³⁴ MAIFREDA Germano, *op. cit.*, p. 124.

²³⁵ *Cronotecnica* en italien.

²³⁶ MAIFREDA Germano, *La disciplina del lavoro : Operai, macchine e fabbriche nella storia italiana*, Milan, Bruno Mondadori, 2007, p. 290-291.

l'introduction de nouvelles techniques de production. Ce plan eut comme conséquences une augmentation des rythmes de production, une plus grande automatisation du processus productif et une réduction importante des effectifs²³⁷.

3.3 Il padrone de Goffredo Parise : un paternalisme paradoxal et kafkaïen.

Goffredo Parise vit à Milan de 1953 à 1960. Il s'occupe de journalisme et il travaille, sans avoir un poste clairement défini, aux éditions Garzanti. Comme Luciano Bianciardi et Ottiero Ottieri, il fait partie de ces intellectuels de province qui viennent à Milan pour se trouver au centre de la nouvelle industrie culturelle italienne. En 1953, à 23 ans, il a déjà publié deux romans qui n'ont pas eu le succès escompté²³⁸. A son arrivée, Milan lui semble une ville extraordinaire, à mi-chemin entre New York et Vienne²³⁹. Cependant, il a du mal à s'adapter au management de Livio Garzanti. Le jour, il essaie tant bien que mal de s'accommoder du rythme de la production et, la nuit, en l'espace d'un mois, il écrit *Il prete bello* (1954), immense succès inattendu, publié justement par Garzanti.

A Milan, Parise vit dans des hôtels ou des chambres meublées. Il aime la solitude, faire de longues promenades dans le centre-ville. Il se lie d'amitié avec Eugenio Montale. Physiquement dans la capitale du miracle économique, son

²³⁷ MAIFREDA Germano, *Op. cit.*, p. 299-300.

²³⁸ *Il ragazzo morto e le comete* (1951) et *La grande vacanza* (1954).

²³⁹ Voir à ce propos ce que déclare Parise : « Mes sentiments étaient les suivants : J'avais vingt-trois ans, jusqu'alors j'avais habité à Venise et Milan pour moi, à ce moment-là, était ce que New York peut paraître à un jeune homme qui doit aller travailler pour gagner sa vie. [...] Il me semblait découvrir une ville semblable à Vienne ou à Prague, une ville du Nord qui, des brumes du matin, s'élevait vers mon imagination comme dans un conte d'Hoffman. » « Le mie emozioni erano le seguenti: avevo ventitré anni, fino a quel momento avevo abitato a Venezia e Milano per me, allora, era come può sembrare New York a un giovanotto che dovesse andare a lavorare per guadagnarsi la vita. [...] Mi pareva di scoprire una città simile a Vienna o a Praga, una città del Nord, che saliva dalle brume del mattino alla mia immaginazione come in un racconto di Hoffman. » Cité dans PERRELLA Silvio, *Fino a Salgarèda : la scrittura nomade di Goffredo Parise*, Milan, Rizzoli, 2003, p. 31-32. Trad. Pers.

imagination créative se positionne en revanche à Vicence, sa ville d'origine. Avec l'argent grâce au succès de *Il prete bello*, il fait construire sur les collines de Vicence une étrange maison avec des ailes. Il entretient avec elle un rapport contradictoire. D'une part, elle est la réalisation d'un rêve et la source d'inspiration de plusieurs nouvelles et, d'autre part, Parise ressent souvent le besoin de s'en échapper et de retourner à Milan²⁴⁰.

Entretemps, il se marie, en 1957, avec Mariolina Sperotti, jeune femme capricieuse et instable. Il s'installe avec elle à Milan, dans un appartement au dernier étage d'un immeuble assez distingué. Les problèmes conjugaux arrivent assez vite. Parise écrit d'autres romans, peu réussis. Il commence à voyager en tant que journaliste. L'atmosphère milanaise lui plombe de plus en plus le moral. En 1961, il décide de s'installer à Rome, où Carlo Emilio Gadda l'aide à trouver un appartement juste à côté du sien²⁴¹.

Dans la ville des Papes, il trouve un nouvel élan. Il commence à travailler pour le cinéma en tant que scénariste, mais il le fait surtout pour gagner de l'argent. C'est surtout le monde des peintres comme Schifano, Ceroli et Festa qu'il va fréquenter. C'est là qu'il rencontre Giosetta Fioroni, alors que son mariage est désormais en train de faire naufrage. Il écrit à son ami Giovanni Comisso :

Je vis frénétiquement ce que j'avais envie de vivre et que Milan avait étouffé, à savoir l'imagination. Je paresse superbement bien en simulant des raisonnements et des études d'une grande finesse, je me dispute atrocement avec Mariola, je me terre dans cette Rome de papes et de rats (on dirait un rébus), je me fourre dans les baraques et dans les ruelles, je regarde les nuages nocturnes qui passent sur les coupes de cette ville d'Aladin, rapides et comme gonflés de sang, avec un léger bruissement marin. En somme, je vis intensément ce qui me reste de jeunes années d'une manière qui convient à ma nature, dans la fantaisie et dans le désordre de l'avidité, dans le rêve et dans l'aventure.²⁴²

²⁴⁰ Voir PERRELLA Silvio, *op. cit.*, p. 43-46.

²⁴¹ NALDINI Nico, *Il solo fratello. Ritratto di Goffredo Parise*, Milan, Rosellina Archinto, 1989, p. 41.

²⁴² PERRELLA Silvio, *op. cit.*, p. 92. Trad. Pers.

L'ambiance grise, sérieuse, raisonnable et productive de Milan semble s'estomper en faveur d'une joie de vivre toute tournée vers l'imagination, la magie, l'aventure, le rêve et le merveilleux. Pourtant, c'est à Rome et dans cet état d'esprit que Parise écrit son roman « milanais » : *Il padrone*.

Le livre est publié par Feltrinelli en 1965 car Livio Garzanti avait reconnu dans la description de l'entreprise commerciale du roman sa propre maison d'édition et n'avait pas vraiment apprécié²⁴³. Selon lui, il ne s'agissait pas du tout d'une « fable » comme Parise le prétendait.

Le roman est, en tout cas, difficilement classable. A l'origine de l'œuvre, il y a l'influence de Franz Kafka, la lecture, conseillée par Gadda, du *De l'origine des espèces* de Charles Darwin et le voyage que Parise fait aux Etats-Unis en 1961 et qu'il définit²⁴⁴ comme un « traumatisme cognitif ». De ce premier voyage en Amérique, il nous reste une dizaine de lettres magnifiques publiées à titre posthume

« Freneticamente vivo ciò che avevo voglia di vivere e che Milano mi aveva soffocato, ossia la fantasia. Ozio superbamente bene fingendo acuti ragionamenti e studi, litigo atrocemente con Mariola, m'intano in questa Roma di papi e topi (sembra un rebus), m'imbuco nelle baracche e nelle stradine, guardo le nuvole che passano notturne sopra le cupole di questa città di Aladino, rapide e quasi gonfie di sangue, con un leggero fruscio come di marina. Vivo insomma intensamente i giovani anni che restano al modo che mi è congeniale, nell'estro e nel disordine dell'avidità, nel sogno e nell'avventura. »

²⁴³ Voir à ce propos ce que raconte Nico Naldini : « [Parise] me chargea d'apporter le manuscrit en lecture chez Garzanti. La rumeur que le "patron" c'était lui dans le cadre de sa maison d'édition s'était déjà propagée et Pasolini suggérait que Garzanti ferait bien de publier ce livre dans tous les cas, par un geste d'élégante objectivité. C'était, en effet, un conseil astucieux qui aurait dédramatisé sur le champ cette "fable" ; Garzanti, en revanche, se montra irrité. [...] Le manuscrit était là sur la table et Garzanti commença à le feuilleter, après avoir parcouru les premières lignes il le referma en disant que ce n'était pas vrai qu'il s'agissait d'une fable car déjà dans ces lignes était précisément décrite la rue Spiga où sa maison d'édition avait l'une de ses entrées. »

« [Parise] mi incaricò di portare il dattiloscritto in lettura a Garzanti. La voce che il « padrone » fosse lui con l'ambiente della sua casa editrice si era già diffusa e Pasolini suggeriva che Garzanti avrebbe fatto bene a pubblicare quel libro in ogni caso, per un gesto di elegante oggettivismo. Era in effetti un consiglio astuto che avrebbe sdrammatizzato subito quella « favola » ; invece Garzanti si mostrò irritato. [...] Il dattiloscritto era lì sul tavolo e Garzanti cominciò a sfogliarlo e dopo aver scorso le prime righe lo richiuse dicendo che non era vero che fosse una favola perché già in quelle righe la via descritta era proprio via Spiga dove c'era uno degli ingressi della sua casa editrice. » Dans NALDINI Nico, *op. cit.*, p. 49. Trad. Pers.

²⁴⁴ Parise se rend aux Etats-Unis en compagnie du réalisateur Pierluigi Polidoro à la demande de Dino De Laurentiis pour mettre au point le scénario d'un film ayant comme décor, bien évidemment, les États-Unis.

en 1990 sous le titre *Odore d'America*. Nous verrons ultérieurement l'importance de ces lettres pour la genèse et la structure idéologique du roman.

L'histoire racontée est relativement simple : un jeune homme arrive de sa province pour travailler à la ville dans une entreprise dont le patron est un certain docteur Max. L'intrigue, pauvre en événements, est constituée principalement de la mise en scène des différents rapports de force qui s'exercent à l'intérieur et à l'extérieur de l'entreprise. Bien que le nom de la ville ne soit jamais prononcé, il est aisé de reconnaître Milan. Le narrateur est anonyme et tous les personnages portent des noms de bande dessinée comme Lotar, Minnie, Pippo, Pluto, Rebo, etc. Nous sommes donc face à une volonté explicite de l'auteur de s'éloigner d'une modalité de représentation « réaliste ».

Contrairement à Luciano Bianciardi, Parise reste extrêmement vague sur la nature de l'entreprise. Tout au long du roman elle est désignée simplement comme « la firme » ou « la firme commerciale », une sorte de paradigme de l'entreprise moderne, « à l'américaine ».

3.3.1 *La représentation de l'espace de la « firme commerciale ».*

Une bonne partie du premier chapitre du roman est consacrée à la description du siège de l'entreprise. L'œuvre est écrite à la première personne avec une focalisation interne. Elle s'ouvre avec l'arrivée du narrateur – qui rappelle de très près Domenico Cantoni, le protagoniste de *Il posto* d'Ermanno Olmi – dans la grande ville et sa première visite à l'entreprise qui va l'embaucher :

Ce matin, je me suis présenté à la firme où je suis appelé à travailler. Lorsque je suis parti vers le siège de la société, mon cœur battait très fort dans ma poitrine. La rue qui y conduit est petite, vieille, c'est une rue comme il y en a tant chez nous, ce qui fait que je ne me suis pas senti dépaysé. Je n'en croyais pas mes yeux, et je me demandais comment il pouvait se faire que dans une pauvre ruelle, jalonnée de maigres boutiques, de petits ateliers d'artisans, d'étalages de marchands ambulants, de *trattorie*, d'hôtels pour prolétaires, surgisse jamais un bâtiment digne d'une grande firme commerciale. Le numéro 21, adresse de la société, je l'ai trouvé tout de suite, mais je suis allé

jusqu'au bout de la rue sans cesser de regarder en l'air. Bien sûr, pensais-je, un bâtiment splendide peut se dresser là-bas derrière, loin, au-delà de cette barrière de maisons que mon regard ne peut franchir, ce ne sont que des murs illusoires : l'entrée est sans doute précisément située dans l'un de ces édifices à l'aspect uniforme : j'ai beau regarder obstinément autour de moi, devant moi, je ne peux percer ces façades et mes yeux ne distinguent rien de l'endroit, où très probablement, disons même certainement, je vais passer le reste de ma vie.²⁴⁵

Ce qui frappe dans ce passage c'est, tout d'abord, le choix de Parise de localiser le siège de la firme dans un vieux quartier historique de la grande ville et pas dans les nouveaux gratte-ciel qui se dressaient à côté de la *Stazione Centrale*. Le quartier se présente ainsi comme une extension de la province d'où provient le narrateur. Ce choix, d'une part, reflète l'expérience personnelle de l'auteur car le siège de Garzanti se trouvait *Via della Spiga* dans le quartier de *Brera*. D'autre part, cela permet à Parise d'introduire immédiatement la dichotomie qui structure l'organisation spatiale de la firme : la tradition et la modernité. En effet, comme on le verra ultérieurement, derrière la façade traditionnelle, le siège se compose d'une partie « moderne ». En outre, la « barrière de maisons », les « murs illusoires » que le narrateur ne peut franchir du regard rendent invisible le lieu où il va certainement passer le reste de sa vie. Le siège de l'entreprise se configure ainsi comme un espace abstrait, métaphysique, qui existe mais qui est, en même temps, invisible, impossible à appréhender. Enfin, nous avons dans ce passage, une évidente référence au roman *Le château* (1926) de Franz Kafka, qui commence ainsi :

²⁴⁵ PARISE Goffredo, *Le patron*, traduit de l'italien par Claude A. Ciccione, Paris, Stock, 1966, p. 8. Pour le texte italien, PARISE Goffredo, *Il padrone* [1964], Turin, Einaudi, 1971, p. 3-4. « Stamani mi sono presentato alla ditta che mi ha chiamato. Il cuore mi batteva forte quando ho preso la strada che porta alla sede. E' una piccola e vecchia via, come da noi ce ne sono tante, e mi sono sentito quasi a casa. Possibile, mi sono chiesto, che in questa viuzza disseminata di minuscole botteghe, di negozi di artigiani, di trattorie e osterie popolari, di venditori ambulanti, sorga il palazzo della ditta commerciale? Ho trovato subito il numero 21, quello della ditta, ma ho proseguito fino in fondo alla strada, col viso sempre rivolto in alto. Infatti, pensavo, il palazzo può sorgere al di là, molto al di là della barriera delle case, e lo sguardo invece rimane imprigionato da queste vecchie e illusorie mura: forse l'entrata è proprio in uno di questi edifici dall'aspetto uniforme: fissando gli occhi davanti a me o ai lati e non potendo guardare oltre non mi accorgo di nulla, non vedo il luogo che molto probabilmente, quasi con certezza, mi ospiterà per il resto della mia vita. »

Il était tard dans la soirée lorsque K. arriva. Une neige épaisse recouvrait le village. La colline du château était invisible, elle était plongée dans le brouillard et les ténèbres, pas la moindre lueur n'indiquait le grand château. K. se tint longtemps sur le pont de bois qui relie la grand-route au village, et dirigea son regard là-haut, vers cette apparence de vide.²⁴⁶

Le narrateur de *Il padrone* et le protagoniste du *Château* dirigent leur regard vers le haut, vers cette entité invisible qui pourtant va conditionner entièrement leur existence.

L'intérieur de la firme se présente d'abord, autre élément déroutant et inattendu, sous le signe de la « nature » :

L'entrée était vaste, un grand couloir conduisait jusqu'à un jardin planté d'arbres. Ces arbres, je ne les ai pas vus, pas plus que le jardin, car le couloir s'arrêtait sur une paroi de verre opaque qui ne laissait apercevoir que des taches d'un vert lumineux et mobile comme cela arrive dans les jardins botaniques éventés par une fraîche brise et parcourus de vols d'oiseaux. J'ai pénétré dans cette entrée et j'ai fait quelques pas vers le fond : lorsque je suis parvenu au pied d'un large escalier qui s'ouvrait sur la droite de la grande voûte, les bruits de la rue avaient complètement disparu, l'endroit était plongé dans la pénombre et le silence. Comme je l'avais pensé, de derrière la verrière arrivaient les bruissements de feuilles, le glouglou d'une fontaine, le chant et les pépiements des oiseaux parmi lesquels j'ai immédiatement reconnu le sifflement d'un merle.²⁴⁷

²⁴⁶ KAFKA Franz, *Récits, romans, journaux*, Paris, Librairie Générale Française, 2000, p. 1147.

²⁴⁷ PARISE Goffredo, *Le patron*, op. cit., p. 9.

PARISE Goffredo, *Il padrone*, op. cit., p. 4-5. « L'entrata era vasta con un androne che portava evidentemente in un giardino pieno d'alberi. Gli alberi non li ho visti, né il giardino, ma l'androne era chiuso in fondo da una vetrata opaca che lasciava scorgere macchie di un verde luminoso e mobile come appunto in certi orti botanici arieggiati da fresca brezza e percorsi da voli di uccelli. Sono entrato nell'androne e ho fatto alcuni passi verso il fondo: giunto ai piedi di una larga scala che si apriva a destra della grande volta i rumori della strada erano completamente scomparsi e il luogo era immerso nella penombra e nel silenzio. Come avevo immaginato, da dietro la vetrata giungevano fruscii e stormire di fronde, il chiocciolo di una fontana e versi e pigolii di uccelli tra i quali ho riconosciuto subito il fischio del merlo. »

Dans cette espèce de mini « jardin botanique sous verre », le narrateur est accueilli par un portier-orang-outan assez inquiétant :

Comme je l'avais deviné rien qu'en voyant la forme de sa tête, lourde et puissante, surmontée par des sourcils noirs et broussailleux qui jetaient une ombre épaisse sur ses yeux, l'homme était très grand, très fort, il avait tout l'air d'un ancien lutteur. Il pouvait avoir dans les cinquante ans, mais son corps imposant, dont seules les épaules étaient légèrement courbées, était incontestablement celui d'un athlète tenant encore sa forme. Sa voix était forte, elle avait les intonations d'une basse barytonnante, elle ajoutait une note de virilité, s'il en était encore besoin, à sa figure puissante. Tout de suite, il m'a demandé ce que je désirais, je lui ai dit que je cherchais le siège de la firme et il m'a répondu : « Au premier étage. » Et il s'est penché en avant en étendant sa main dans la direction de l'escalier : et ce mouvement que soulignait le timbre profond de sa voix a trahi sans équivoque sa nature simiesque que déjà j'avais cru entrevoir dans ses yeux que noyait l'ombre de ses sourcils. En réalité, il a bien essayé de sourire, de donner à son visage une expression en quelque sorte humaine par laquelle il croyait me manifester de la gentillesse et de la courtoisie : mais à la façon dont il s'y est pris, son caractère triste et sombre m'est apparu clairement. Ses yeux ont eu cet éclair d'espérance déçue, cette lueur de mélancolie inconsciente et sans vie que l'on voit dans ceux de certains orangs-outans, vieux et énormes, qui vivent dans les zoos.²⁴⁸

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 9-10.

Ibidem, p. 5. « Come avevo intuito dalla sagoma del volto, grossa e potente, dominata da sopracciglia nere e cespugliose che gettavano un'ombra scura negli occhi, l'uomo era molto alto e forte e aveva tutta l'aria di un ex lottatore. Poteva avere cinquant'anni ma il corpo imponente, solo leggermente curvo alla schiena, era appunto quello di un atleta ancora in buon esercizio. La voce era forte, di basso baritono, e ha aggiunto ancora una nota di virilità, se mai ce n'era bisogno, a quella sua figura poderosa. Mi ha chiesto subito cosa desideravo, gli ho detto che cercavo la sede della ditta commerciale ed egli mi ha risposto: - Al primo piano -. A questo punto si è curvato e ha allungato la mano in direzione della scala: nel fare questo movimento, accompagnato dal suono profondo della voce, ha rivelato chiaramente la sua vera natura che, come m'era parso d'intravedere nei suoi occhi offuscati dall'ombra delle sopracciglia, era una natura scimmiesca. Infatti egli ha tentato di sorridere: ma nel fare questo tentativo, cioè nell'atteggiare il volto a qualcosa di umano che nelle sue intenzioni avrebbe dovuto risultare gentilezza e cortesia, la sua indole triste e cupa è apparsa chiaramente. Gli occhi hanno mostrato un lampo di delusa speranza, di immobile e non cosciente malinconia come in certi vecchi, enormi oranghi dello zoo. »

L'espace liminaire de l'entreprise prend donc les caractéristiques d'un jardin zoologique peuplé d'étranges créatures à mi-chemin entre l'homme et la bête. Nous entrons ainsi dans un espace abstrait, coupé de la réalité, où le *struggle for life* darwinien peut se manifester dans toute sa « moderne » férocité. En effet, ce qui est extraordinaire dans le roman de Parise c'est que l'auteur fait exploser les instincts le plus primitifs de l'homme dans le cadre d'une entreprise qui est, selon l'heureuse formule d'Armando Balduino, « fantasmagorie allégorique d'une américanité poussée jusqu'à ses conséquences extrêmes »²⁴⁹.

Au premier étage, le narrateur entre véritablement à l'intérieur de l'entreprise et l'espace de la firme se charge d'une nouvelle connotation :

J'ai ouvert la porte. Et c'est une grande pièce dans la pénombre qui m'a accueilli, une grande pièce simple, mais si simple qu'on aurait dit plutôt le parloir d'un couvent. Les murs étaient peints en blanc, le plafond lui aussi était blanc, le carrelage fait de petites tomettes d'un gris très sobre. Aucun meuble, à l'exception d'une table et d'une chaise, près de la fenêtre, où était installé un huisserie.²⁵⁰

La simplicité et le dépouillement religieux d'un parloir de couvent se superposent à l'animalité suggérée par la comparaison zoologique. La description du siège de l'entreprise culmine enfin sur une nouvelle vision qui permet au narrateur de comprendre l'organisation spatiale de la firme :

Et là, j'ai reçu un choc, un véritable coup au cœur, ce fut une émotion dont je me souviendrai toute ma vie.

Mon nez s'est écrasé contre la vitre : devant moi, à quelques mètres à peine, étincelait dans toute sa splendeur l'un de murs de la firme, mur de verre et

²⁴⁹ BALDUINO Armando, « I "miti" antiamericani di Goffredo Parise », dans *Goffredo Parise*, Firenze, Leo S. Olschki, 1997, p. 90. Trad. Pers. « Fantasmagoria allegorica di una "americanità" portata alle estreme conseguenze ».

²⁵⁰ PARISE Goffredo, *Le patron*, op. cit., p. 11.
PARISE Goffredo, *Il padrone*, op. cit., p. 6-7. « Ho aperto la porta. Mi ha accolto una grande stanza in penombra, semplice, così semplice da sembrare il parlatoio di un convento. I muri erano dipinti di bianco, il soffitto era bianco, il pavimento di mattonelle grigio e sobrio. Non c'erano mobili ad eccezione di un tavolo e di una sedia accanto a una finestra su cui stava seduto un usciere. »

d'acier. Oh, évidemment, étant donné que je me trouvais à la hauteur du premier étage seulement, étant donné aussi l'ouverture étroite de cette fenêtre, je ne le voyais pas tout entier, ce grand mur de façade, j'étais loin d'en apercevoir le sommet ni jusqu'où il s'étendait sur ma gauche et sur ma droite. Mais en échange, je pouvais voir avec précision les deux étages devant moi avec tous leurs détails, les structures d'acier qui le soutenaient, la ligne de boulons qui les séparait nettement, l'intérieur des bureaux, meubles, employés et employées assis ou debout autour des tables, plafonds luminescents se perdant dans l'immense perspective des départements administratifs. Puis j'ai regardé en bas : à la hauteur correspondant au plancher du salon où je me trouvais, s'étendait une grande coupole de verre épais et opaque qui reliait le vieux bâtiment où j'étais avec le nouveau. Et alors j'ai compris : comme je m'en étais douté, la firme conservait ses services de direction et de réception dans son ancien siège, tandis que les départements administratifs et commerciaux proprement dits étaient installés dans le bâtiment neuf qui me faisait face. [...] Poussé par une curiosité enfantine dont je rougirais aujourd'hui, j'ai cherché l'espagnolette : je voulais ouvrir, passer la tête et jeter un coup d'œil rapide, plein de vertige, vers le sommet du bâtiment et la retirer aussitôt. J'ai trouvé la poignée, j'ai regardé prudemment autour de moi [...] et alors j'ai poussé la fenêtre. J'ai renversé ma tête dans le vide et, l'espace d'un instant, j'ai aperçu, scintillant au soleil, le siège de la firme dans son entier. Je me suis empli les yeux de cette lumière [...].²⁵¹

²⁵¹ *Ibidem*, p. 13-14.

Ibidem, p. 8-9. « E all'improvviso, fu come uno schock, una fitta al cuore, un'emozione che mi ricorderò per tutta la vita. Ho schiacciato il naso contro il vetro: dinanzi a me, a pochi metri di distanza, luccicava in tutto il suo splendore una parete della ditta, di cristallo e acciaio. Certo, data la mia posizione, che era bassa (solo il primo piano), e il piccolo riquadro della finestra, non potevo scorgere né gli ultimi piani, né i lati. In compenso potevo vedere, con grande precisione, tutti i particolari di un settore di due piani, le strutture d'acciaio che li sostenevano, i bulloni allineati lungo la divisione di ogni piano, l'interno degli uffici, i mobili, gli impiegati e le impiegate, chi seduto e chi in piedi accanto alle scrivanie, i soffitti luminescenti che si perdevano nell'immensità prospettica dei reparti amministrativi. Poi ho guardato in basso: all'altezza del pavimento del mio salottino, una cupola di vetro spesso e opaco congiungeva il vecchio edificio al nuovo. Come avevo sospettato la ditta manteneva la direzione nella vecchia casa dove mi trovavo, certo per rispetto alla tradizione, mentre i reparti amministrativi e quelli commerciali si sviluppavano nella nuova sede che mi stava di fronte. [...] In un impulso di curiosità infantile, per il quale oggi proverei vergogna, ho cercato la maniglia della finestra: volevo aprirla, sporgere la testa e gettare un rapido e vertiginoso sguardo verso la sommità del palazzo e poi ritrarla subito. Ho trovato la maniglia, mi sono guardato attorno [...] e ho aperto la finestra. Ho rovesciato la testa nel vuoto e per un attimo ho scorto, scintillante nel sole, l'intera sede della ditta. Mi sono riempito gli occhi di quel bagliore [...]. »

L'apparition du siège dans son intégralité se produit selon les modalités d'une véritable épiphanie. La vision de l'entreprise advient dans une lumière scintillante qui provoque un choc, un vertige, une émotion inoubliable chez le narrateur. Il est évident que la firme acquiert un statut religieux qui paradoxalement s'incarne surtout dans le verre et l'acier du nouveau bâtiment.

C'est sur cet espace polysémique, où se rencontrent l'animalité, la nature, la religion et le tertiaire que règne le patron, le docteur Max : personnage contradictoire et polysémique comme l'espace qu'il domine.

3.3.2 *Le docteur Max.*

Le protagoniste du roman n'apparaît pas tout de suite. Comme au théâtre, nous avons d'abord une longue scène d'exposition qui précède son entrée en scène. On pose le décor (la grande ville, la firme) et la présence inquiétante du patron est évoquée dans le dialogue entre le narrateur et le cadre Diabète. Le narrateur n'est pas au courant de l'existence du docteur Max et demande des explications. Voici ce que lui répond Diabète :

« Le docteur Max est le patron. » [...]

« Il n'est pas vraiment le patron ; le vrai patron, c'est son père. Mais le père est vieux, très vieux, il se consacre presque entièrement à la chasse à la baleine et par conséquent le patron de ce fait c'est le fils. C'est lui qui s'occupe des projets de lancement et par conséquent du département le plus important de la firme. Les autres départements, qui occupent plusieurs étages du nouveau siège, fonctionnent à peu près tout seuls et n'ont aucun besoin du patron. Ils se composent d'employés tous plus ou moins semblables sur lesquels l'œil du maître peut errer comme s'il ne s'agissait que d'une seule et même personne : ce sont les mécanographes et, d'une façon générale, toute l'organisation des facturations et des traites. Car, tu comprends, produire est une chose et vendre en est une autre, quand on vend cela signifie qu'on transforme la production en bénéfices. L'importance de cette différence, et par conséquent du département dont tu as la chance d'être appelé à faire partie, tu l'apprendras tout seul, rien qu'au contact du docteur Max. C'est un garçon nerveux, comme tu le verras, mais il est bon. Je lui ai parlé de toi et il désire te connaître. Il me

témoigne beaucoup d'estime et il écoute tout ce que je lui dis. C'est pour ça que tu vas le voir dès aujourd'hui. [...] »²⁵²

Le docteur Max est placé immédiatement sous le signe de la contradiction. Il est le patron mais le véritable patron est son père. Toutefois, c'est Max qui s'occupe de l'activité la plus importante de l'entreprise : la vente, sans laquelle la production serait inutile. Il est à la fois nerveux et bon et il domine une masse indifférenciée d'employés très utiles, au point de n'avoir même pas besoin de la présence effective du patron. De plus, dans ce passage s'instaure, avant même la rencontre effective, un lien privilégié entre le narrateur et son patron. Ce lien apparaît tout de suite inéluctable et arbitraire, car bien que le docteur Max ne connaisse pas le jeune homme, il le destine à être l'un de ses plus proches collaborateurs.

Après avoir déjeuné chez Diabète, qui lui présente sa famille, le narrateur et le cadre reviennent dans le siège de l'entreprise. Dans son bureau, le cadre s'endort et le narrateur n'ose pas bouger de peur de le réveiller. Un jeune homme mystérieux apparaît :

Diabète dormait et il ne s'est pas aperçu que quelqu'un était entré et s'était assis en silence à la place de Tropie, puis, après m'avoir adressé un très bref sourire de politesse, les coudes posés sur la table débarrassée, une joue reposant dans sa main, s'était abîmé dans une profonde et mélancolique méditation. Si profonde, si mélancolique que ma présence ne pouvait la troubler, c'était net, on aurait dit, même, qu'il ne me voyait pas. C'était un

²⁵² *Ibidem*, p. 16-17.

Ibidem, p. 11-12. « -Il dottor Max è il padrone.[...]

- Veramente non è proprio il padrone; il padrone è il padre. Ma il padre è vecchio, molto vecchio, sta quasi sempre a caccia di balene e dunque il padrone è lui. È lui che si occupa dei progetti commerciali, quindi di questo reparto della ditta che è il più importante. Gli altri reparti, che occupano alcuni piani della nuova sede, funzionano quasi tutti da sé e non hanno bisogno del padrone. Essi sono formati da dipendenti più o meno uguali su cui l'occhio del padrone può spaziare come su una sola persona: sono i meccanografici e in generale tutto l'apparato della fatturazione e delle rate. Perché un conto è produrre e un altro conto è vendere, cioè trasformare i prodotti in guadagno. L'importanza di questa differenza, e quindi del reparto dove sei capitato tu per tua fortuna, l'imparerai da solo, frequentando il dottor Max. È nervoso, come vedrai, ma è buono. Ho già parlato di te e vuole conoscerti. Di me ha molta stima e ascolta tutto quello che gli dico. Ecco perché oggi lo vedrai. »

homme jeune, vêtu d'un costume sombre, un de ces costumes que l'on porte ordinairement lorsqu'on a déjà un certain âge, son visage était pâle, avec des traits fins, mais comme comprimés, réduits par quelque chose de douloureux et d'inéluctable, une sorte de maladie incurable. Ses yeux, clairs et froids, étaient enfermés derrière une meurtrière, et c'était à travers cette meurtrière qu'ils regardaient. Sa bouche, petite, d'un dessin féminin, où l'on ne voyait presque pas trace de lèvres, se signalait, tout autour et surtout aux commissures, par une sécrétion blanchâtre qui contenait peut-être le secret de sa tristesse. Et malgré tout, ce visage, ces yeux, ces mains, l'aspect tout entier du personnage étaient ceux d'un homme très pur, d'un étudiant romantique, d'une jeune idéaliste qui aspire à des idéaux élevés d'ordre et de beauté classique. Et, sans savoir qui ça pouvait être, j'ai éprouvé une vive sympathie pour lui.²⁵³

Bien évidemment, il s'agit du docteur Max. La contradiction inhérente à la présentation de Diabète se reflète dans l'aspect physique du jeune patron et acquiert de nouvelles facettes.

Tout d'abord, nous sommes à l'opposé de l'image traditionnelle du capitaine d'industrie. Max est jeune, efféminé, pâle, d'apparence malade. La sécrétion blanchâtre aux commissures de ses lèvres lui donne presque un statut d'handicapé. Il a moins l'apparence d'un entrepreneur déterminé et audacieux que d'un artiste romantique, rongé par la mélancolie et la maladie. Il n'est pas présenté sous les auspices de l'action, du réalisme et du pragmatisme. Il est immobile, plongé dans une profonde et mélancolique méditation. Il apparaît au narrateur comme « un

²⁵³ *Ibidem*, p. 28.

Ibidem, p. 22. « Diabete dormiva e non si è accorto che una persona era entrata, si era seduta silenziosamente al posto di Troia e, dopo un rapidissimo sorriso di circostanza rivolto a me, il gomito appoggiato sul tavolo sgombro e una mano a sorreggere la guancia, si era accasciata in una triste e profonda meditazione. Così profonda e così triste che la mia presenza non gli dava evidentemente nessun disturbo, e, si sarebbe detto, non mi vedeva neppure. Era un uomo giovane, vestito da un abito scuro da vecchio, dal volto fine e pallido, strizzato, rimpicciolito da qualcosa di doloroso e di ineluttabile come una malattia inguaribile. Gli occhi chiari e ghiacciati erano chiusi dentro una fessura e da quella fessura guardavano. La bocca piccola, femminile e quasi senza traccia di labbra appariva segnata tutto intorno, soprattutto agli angoli, da una secrezione biancastra che forse conteneva il segreto della sua tristezza. Eppure quel volto, quegli occhi, quelle mani e in generale tutto il suo aspetto erano quelli di un uomo molto puro, uno studente romantico, un giovane idealista che rincorra alti ideali di ordine e di classicità. Senza sapere chi fosse ho provato una grande simpatia per lui. »

homme très pur », « un jeune idéaliste » néoclassique. Il se crée donc une sorte de court-circuit entre son statut de patron et son apparence de jeune artiste idéaliste. En effet, comme on le verra par la suite, le comportement de Max sera toujours imprévisible et contradictoire à cause du caractère inconciliable de sa position et de sa philosophie morale.

Dans cet extrait on remarque également, en germe, la nature de la relation que le narrateur et le docteur Max vont entretenir tout au long du roman. Si celui-ci, après un sourire de politesse, semble parfaitement indifférent à la présence du narrateur au point de ne même pas le voir, le jeune homme, sans connaître son identité, ressent tout de suite une vive sympathie pour son patron.

Toutefois, dès que Diabète se réveille et présente le docteur Max au jeune employé, les impressions de ce dernier se modifient. Il focalise son attention sur l'aspect le plus dégoûtant de Max, sa sécrétion blanchâtre :

Maintenant que je savais qu'il s'agissait du docteur Max, mes premières impressions se brouillaient, peu à peu, inexorablement, toute sa personne se dissolvait sous mes yeux et c'est une autre qui en est sortie, différente, sur laquelle se détachait au premier plan, avec une évidence déplaisante qui oblitérait toute autre image, cette sécrétion blanchâtre autour de la bouche qui à présent m'apparaissait semblable à l'humeur qui sourd d'une blessure sur le corps d'un gros insecte. Et le timbre de sa voix, ensuite, semblable au cri perçant, plaintif mais tout à la fois sifflant et agressif d'un insecte blessé, n'a fait que me confirmer définitivement dans ma seconde impression.²⁵⁴

Dans ce passage, la description du docteur Max se fait encore plus complexe. Non seulement le jeune patron est, dans son apparence, un être contradictoire et difficile à cerner, sa sécrétion blanchâtre et sa voix perçante et plaintive lui font prendre l'aspect d'un insecte agressif et malade. Il s'agit d'une

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 29.

Ibidem, p. 23. « Ora che sapevo che il padrone era lui le mie prime impressioni si imbrogliavano, piano piano ma inesorabilmente tutta la sua figura si è dissolta ai miei occhi e ne è sorta un'altra, diversa, in cui risaltava, con sgradevole evidenza sopra ogni altra immagine, la secrezione biancastra alla bocca che mi è parsa simile a quella di un grosso insetto ferito. Il timbro della voce poi, simile allo strido, febbrile ma al tempo stesso sibilante e aggressivo di un insetto ferito, ha finito per confermare del tutto questa seconda impressione. »

véritable régression à l'état animal qui s'opère dans la perception du jeune narrateur.

Ainsi, le docteur Max semble correspondre idéalement à l'espace qu'il domine. Moderne en tant que responsable génial de la vente, idéaliste avec un fond bestial et régressif, son système moral culmine dans une religiosité d'entreprise inquiétante.

En effet, il y a plusieurs passages dans l'œuvre consacrés à l'exposition de la philosophie morale du jeune entrepreneur. En réalité, Parise s'amuse à brouiller les pistes. La philosophie morale de Max apparaît ainsi incomplète, contradictoire, parfois incohérente. Le nœud contradictoire qui rend sa conduite morale imprévisible est le suivant :

Ce n'est pas l'humeur qui est instable, chez le docteur Max, c'est précisément la raison, c'est-à-dire ses contradictions habituelles, ses contradictions éternelles qui, en fin de compte, décident de son humeur. Et ses contradictions ne sont que les différentes facettes d'une seule et unique contradiction, fondamentale celle-là : est-il moral ou non d'être le patron et de se comporter comme tel.²⁵⁵

La cause de ce nœud contradictoire primordial réside dans le fait qu'il est profondément immoral de posséder une entreprise car la propriété privée est en soi immorale. Toutefois, puisqu'elle est également nécessaire, être patron relève donc d'une moralité négative²⁵⁶. Cette moralité négative s'explicite dans le fait que Max,

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 83.

Ibidem, p. 73. « Non è l'umore che è instabile nel dottor Max, bensì proprio la ragione, cioè le solite, sempre le solite contraddizioni che alla fine decidono l'umore. E le contraddizioni non sono che varie facce di una sola contraddizione, fondamentale: se sia morale o no essere il padrone e comportarsi come tale. »

²⁵⁶ Voir à ce propos ce passage où Max parle du nouveau siège de la firme : « Ce palais de verre que vous avez vu est immoral comme est immoral le fait qu'il est à moi. Quelle nécessité avions-nous de posséder un nouveau siège ? L'accroissement de la production ? Et pourtant tout cela est nécessaire, et même plus que nécessaire, c'est un devoir, ou pour mieux dire ça correspond à une morale négative. Evidemment, à y bien regarder, la chose la plus immorale reste la propriété. ». *Ibidem*, p. 35.

« Quel palazzo di vetro che lei ha visto è immorale come è immorale che io lo possieda. Che necessità c'era di una nuova sede? L'aumento della produzione? Eppure tutto ciò è necessario, anzi

en tant que patron tout puissant, est paradoxalement à la fois le propriétaire absolu de tous ses employés et l'employé de ses employés²⁵⁷. Mais il considère également

più che necessario è un dovere o per meglio dire corrisponde a una moralità negativa. Certo, a ben guardare, la cosa più immorale di tutte è la proprietà. » *Ibidem*, p. 28.

²⁵⁷ « Moi je suis le patron, le patron d'une grande affaire commerciale qui a des représentants partout, je suis le patron du grand édifice où cette maison a son siège et de bien d'autres immeubles, magasins compris. Et ce n'est pas tout, bien d'autres sont ma propriété. Et bien entendu, comme je suis le propriétaire des locaux, des machines à écrire, des calculatrices, des machines mécanographiques, et de tout le reste, je suis aussi le propriétaire de mes employés, que je paye, plus qu'il n'est nécessaire à leur subsistance. Et de toutes ces choses dont je suis le propriétaire, le patron, je peux disposer comme je l'entends, faire, défaire, mettre en pièces, ou au contraire en prendre soin, ce qu'en réalité je fais. Evidemment, c'est moi qui décide de la façon dont je dois les employer afin qu'ils me rendent cet argent qui me permet de les augmenter, ce n'est pas eux. Et je ne suis pas assez fou pour tout casser, et les mettre en pièces, comme je le pourrais. Qu'est-ce qui me retient ? Un jugement moral, c'est-à-dire une voix, celle de la morale, qui me dit : Tu es tout-puissant, tu peux faire ce que tu veux et c'est à toi de juger de ce qui doit être fait. Tu sais très bien que, si tu le voulais, tu pourrais ruiner la firme et avec elle la vie de tous ces gens qui sont tes employés. Tu es libre ; que choisis-tu ? Je choisis de sauver la firme, du matin au soir je contrôle l'activité des employés, justement, afin que, tant par les erreurs dues à leur distraction que par celles dont est responsable la faible conscience morale avec laquelle ils travaillent, ils ne causent pas de pertes, mais au contraire ils produisent des bénéfices, à la firme dont leur vie dépend. Non, je suis loin d'être libre de juger et d'agir uniquement selon un jugement moral, au contraire, je dois me soumettre aux exigences des employés, aux exigences des syndicats, aux manœuvres des politiciens qui me font tourner en bourrique. Par conséquent, non seulement je suis un patron qui n'en est pas un, pas du tout même, mais vaille que vaille je suis l'employé de mes employés qui demandent des bureaux luxueux, des augmentations de salaires, des privilèges de tous genres. Alors, que dois-je faire ? Exercer pleinement mes pouvoirs, ce qui me donne le moyen de punir de mon mieux les employés dépourvus de conscience morale, ou laisser aller les choses jusqu'à ce que je ne sois plus qu'au même niveau qu'eux, sinon tout simplement à un niveau encore plus bas ? ». *Ibidem*, p. 83-84.

« Io sono il padrone, padrone di una grande ditta commerciale che ha rappresentanti dovunque, sono padrone del palazzo dove questa ditta ha sede e di vari altri immobili, magazzini compresi. E ho ancora altre proprietà. Naturalmente, come sono il padrone degli stabili, delle macchine da scrivere, delle calculatrici meccaniche, delle macchine meccanografiche e di tutto il resto, così sono anche il padrone dei miei dipendenti, che debbo pagare, più di quanto sarebbe necessario al loro sostentamento. Di tutte queste cose di cui io sono il padrone posso disporre come voglio, farle o disfarle, mandarle in pezzi, o invece prenderne cura come in realtà faccio. Naturalmente sono io che decido come devo impiegarle perché rendano quel denaro che mi consente di aumentarle, e non loro. E io non sono così pazzo da disfarle e mandarle in pezzi come potrei. Ma se volessi, potrei. Che cosa mi trattiene? Mi trattiene un giudizio morale, cioè una voce morale che mi dice: Tu sei onnipotente, puoi fare quello che vuoi e sta a te giudicare quello che deve essere fatto. Tu sai benissimo che, volendo, potresti mandare in rovina la ditta e rovinare con essa la vita di tanti tuoi dipendenti. Sei libero; che cosa scegli? Scelgo di salvare la ditta, controllo dalla mattina alla sera che proprio quei dipendenti, per errori dovuti alla distrazione o alla poca coscienza morale nello svolgimento del loro lavoro, non rechino danno, ma vantaggio alla ditta da cui la loro vita dipende. Senonché, al contrario di essere libero di giudicare e di agire secondo il mio unico e solo giudizio morale, io devo diventare matto e obbedire alle richieste di dipendenti, alle richieste dei sindacati, ai maneggi politici e via dicendo. Dunque, non solo, pure essendo il padrone, non lo sono affatto, ma quasi quasi sono io il dipendente dei miei dipendenti che chiedono uffici lussuosi, aumenti di stipendio e privilegi di ogni genere. A questo punto cosa devo fare? Esercitare tutto il mio potere, che mi dà modo di punire come meglio credi i dipendenti scevri di coscienza morale, o lasciar andare le cose al punto di mettermi al loro stesso livello, se non addirittura sotto il loro livello? »

que ses employés sont des hommes libres et qu'ils doivent donc devenir sa propriété par choix personnel et non par obligation. Il oscille continuellement entre une position fortement paternaliste et sa négation la plus virulente. Cette oscillation, on la perçoit clairement à la fin du chapitre 4 lorsque la mère de Max, Uranie, offre au narrateur un costume presque neuf, trop étroit pour son fils. Uranie prévient le narrateur de ne pas mentionner ce cadeau au docteur Max car son fils l'accuserait de paternalisme. Cependant, le narrateur décide de tout dire à son patron. Comme prévu, Max se met en colère et ordonne au narrateur de rendre immédiatement son costume à sa mère. Puis, quelques heures plus tard, il s'excuse pour sa réaction trop colérique :

« Excusez-moi pour cet après-midi, si j'ai été un peu brutal. Mais je hais le paternalisme, dans une affaire, et surtout une affaire moderne comme la nôtre. Un employé n'est pas un esclave, Bonté divine, c'est un homme libre. Combien de temps faudra-t-il pour qu'on le comprenne ? C'est l'employé qui choisit, librement, de faire partie ou non d'une maison ? Son choix est libre. C'est lui qui, librement, devient propriété de la firme et par conséquent du propriétaire, du patron, ce n'est pas le patron qui en fait sa propriété. Est-il donc si difficile pour vous de comprendre qu'en choisissant, vous un employé, vous avez fait un choix moral qui ne vous a pas été imposé ? La concurrence existe-t-elle, oui ou non ? Eh bien ? De toute façon, vous avez très bien fait d'accepter ce cadeau de ma mère. Que vous l'utilisiez ou non, c'est votre affaire. Mais vous avez bien fait car, de cette façon, ma mère, et par la même occasion mon père, le docteur Saturne, qu'elle en aura informé, auront la preuve de ce que sont nos rapports... Somme toute, vous m'avez rendu service en acceptant ce costume. Comme cela, mon père apprendra une fois pour toute qui est le vrai patron... Ah, encore une chose : dès demain matin je commence une série de piqûres de vitamines, comme celle dont vous avez eu un avant-goût, il y a quelque temps, dans ma villa. Je veux vous en offrir une série, à vous aussi. Chaque matin, le portier, qui est également un infirmier chevronné, viendra vous les faire, à vous et à moi. S'il vous fallait vous les payer, cela vous coûterait trop cher, il faut donc que j'y pense pour vous. Ça va ? »

Encore une fois, nous en étions revenus au chapitre de la morale, de la propriété, du libre choix. J'ai répondu oui, que ça allait.²⁵⁸

Contrairement à sa mère, le docteur Max pense que le paternalisme n'a plus lieu d'être dans une entreprise moderne. Il se crée ainsi, dans ce passage, une opposition entre les parents, qui représentent la vieille bourgeoisie milanaise, et leur fils, nouvelle figure de la civilisation industrielle. Mais cette opposition s'estompe à la fin du passage, lorsque Max prend une attitude clairement paternaliste en imposant au narrateur, pour son bien, des piqûres de vitamines extrêmement coûteuses.

En effet, comme le rappelle Nico Naldini, au cours des années 50 et 60, la bourgeoisie industrielle milanaise était encore dominée par les grandes familles traditionnelles. L'idéologie entrepreneuriale de ces familles était fondée sur un catholicisme sévère, presque luthérien, qui s'exprimait à travers le sens du travail, du sacrifice et de l'épargne. L'accumulation et l'exploitation du travail ouvrier étaient presque considérées comme des lois de la nature. Pour atténuer la dureté de ces rapports de force « naturels », on avait donc recours au paternalisme. Les rejetons de ces grandes familles avaient grandi dans les mêmes mythes que leurs parents, mais vivaient l'appartenance à la grande bourgeoisie milanaise avec un fort sentiment de culpabilité, surtout dans l'industrie culturelle. C'est le cas de Giangiacomo Feltrinelli, d'Alberto Mondadori et de Livio Garzanti. Selon Naldini,

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 124.

Ibidem, p. 112-113. « Mi scusi per oggi, sono stato un po' brusco. Ma io odio il paternalismo nelle ditte, specie in una ditta moderna come la nostra. Un dipendente non è uno schiavo, santo cielo, ma un uomo libero. Quanto tempo ci vorrà prima che lo capiscano? Un dipendente è lui che sceglie, liberamente, con un atto di libera scelta, se far parte della ditta o no. È lui che liberamente diventa proprietà della ditta e dunque del padrone, non il padrone che lo acquista in proprietà. Ci vuol tanto a capirlo che la sua, quella del dipendente, è una scelta morale e non un'imposizione? Esiste o no la concorrenza? E dunque? Ad ogni modo lei ha fatto benissimo ad accettare quel dono da mia madre. Lo usi oppure no, questo è affar suo. Ma ha fatto bene perché mia madre, e ora anche mio padre Saturno che verrà informato da lei, avranno la prova di quali sono i nostri rapporti... tutto sommato lei mi ha fatto un favore accettando quel vestito. Così mio padre imparerà una buona volta chi è veramente il padrone... Ah, senta, a proposito: da domani mattina io comincio le iniezioni di vitamina che lei ha provato tempo fa in villa. Le offro anche a lei. Ogni mattina verrà il portiere che è anche infermiere diplomato, bravissimo, e le farà a me e a lei. Se lei dovesse farle per conto suo sarebbero troppo costose, quindi ci penso io. Va bene? Eravamo da capo un'altra volta, con la morale, con la proprietà, con la libera scelta. Ho risposto di sì, che andava bene. »

Livio Garzanti était un exemple emblématique de cette nouvelle génération d'entrepreneurs car les valeurs et les caractéristiques des pères et des enfants s'étaient additionnées chez lui :

D'une part l'ordre rationnel, la religion du travail, la déification du pouvoir.
D'autre part le besoin obsessionnel de définir à la moindre occasion ce qui est moral et ce qui ne l'est pas, ne reconnaissant pas à lui-même, par exemple, le droit de faire des bénéfices alors qu'en réalité il en faisait énormément.²⁵⁹

Livio Garzanti est le modèle du docteur Max, même si Parise, dans son roman, pousse à ses conséquences extrêmes les contradictions réelles de l'éditeur milanais.

Ainsi la véritable aspiration du docteur Max est de créer une nouvelle communauté religieuse à l'intérieur de l'entreprise :

Le docteur Max a ri et a dit : - Cette fois il me faut changer de métier et, d'industriel, me faire instituteur. J'ai dit le cœur pour désigner le sentiment. Sans sentiment, c'est-à-dire si l'on n'a pas le sentiment de faire le bien grâce à l'argent, l'argent lui-même perd toute valeur, du moins pour moi. Non que ce ne soit pas une chose réelle, à cause de cela. Comme le considère mon père qui est capable, ou plutôt était capable, car maintenant il est vieux, de jouer cent cinquante millions de liras, au casino, comme si c'était une bagatelle. Le sentiment, c'est précisément ce sentiment moral qui ne peut rien donner de concret s'il ne dispose pas d'argent.

- Je ne comprends pas, expliquez-moi mieux.

- Je vais vous donner un exemple : j'ai une idée sur la façon dont devraient aller le monde, l'humanité, la société, etc... C'est là une idée morale qui naît d'un sentiment d'amour envers l'humanité, si l'on peut dire. Eh bien, plus je possède d'argent, c'est-à-dire plus ma puissance matérielle est grande, plus je pourrai m'approcher de la réalisation de cette idée. Est-ce que je m'explique bien ?

- Quelle pourrait être cette idée ?

²⁵⁹ NALDINI Nico, « Il nuovo padrone di Milano », dans *Goffredo Parise, op. cit.*, p. 170. Trad. Pers.

- Vous voulez dire en ce qui me concerne ?
 - Oui.
 - Eh bien, en ce qui me concerne, cette idée n'intéresse que la firme, car malheureusement je n'ai pas assez d'argent pour qu'elle embrasse le monde entier.
 - Quelle est-elle ?
 - C'est une idée religieuse : je voudrais que la firme soit une espèce de communauté religieuse où le travail se déroulerait selon un rituel. A la différence de tant d'autres patrons qui ne cherchent qu'à faire des bénéfices et se moquent pas mal des hommes.
 - Oui, mais une communauté religieuse qui a ses rites, a besoin d'une divinité ou, si vous préférez, d'une certaine idée de Dieu. D'un dieu juste. Bon ou terrible, quel qu'il soit. Quel serait ce dieu ?
- Le docteur Max a souri.
- Ça, je vous laisse le deviner.
 - Je l'ai déjà deviné.
 - Et c'est ? - Le docteur Max est devenu blanc comme un linge et il m'a regardé fixement.
 - Vous.²⁶⁰

²⁶⁰ PARISE Goffredo, *Le patron*, op. cit., p. 141-143.

PARISE Goffredo, *Il padrone*, op. cit., p.129-130. « Il dottor Max ha riso e ha detto: - Dovevo fare l'insegnante invece dell'industriale. Ho detto cuore per significare sentimento. Senza sentimento, e cioè senza il sentimento di fare il bene attraverso il denaro, anche il denaro perde ogni prerogativa, almeno per me. Non che non sia reale per questo; come per mio padre che è capace di giocarsi, anzi era capace, perché ora è vecchio, centocinquanta milioni al casinò come fosse uno scherzo. Sentimento è appunto quel sentimento morale che può attuarsi soltanto attraverso il denaro.

- Non capisco, mi spieghi meglio.
 - Le faccio un esempio: io ho una idea di come dovrebbe andare il mondo, l'umanità, la società e tutto il resto. Questa idea è una idea morale che nasce da un sentimento di amore, se così posso dire, verso l'umanità. Più denaro ho, cioè quanto più grande è la mia potenza materiale, tanto più potrò avvicinarmi alla realizzazione di questa idea. Mi spiego?
 - E questa idea quale sarebbe?
 - Nel mio caso, vuol dire?
 - Sì.
 - Nel mio caso questa idea riguarda soltanto la ditta, perché purtroppo non ho abbastanza denaro da abbracciare tutto il mondo.
 - E quale sarebbe?
 - E' un'idea religiosa: vorrei che la ditta fosse una specie di comunità religiosa, dove il lavoro si svolge come un rito. A differenza di molti altri, o di molte altre ditte, che vogliono far quattrini e basta e se ne fregano dell'uomo.
 - Già, ma una comunità religiosa, con i suoi riti, ha bisogno di una divinità, o se vuole, di un'idea di Dio. Di un Dio giusto, buono o terribile, o che so io. E quale sarebbe questo Dio?
- Il dottor Max ha sorriso.
- Questo lo lascio indovinare a lei.
 - Io l'ho già indovinato.

L'entrepreneur « moral », celui qui ne se limite pas à faire des bénéfiques, se présente donc comme un nouveau dieu qui règne sur l'entreprise comme sur une communauté religieuse dotée de ses rites. Dans cette communauté religieuse les employés sont soumis à une sorte de paradoxe théologique. Ils sont dotés de libre arbitre mais ils sont la propriété privée du patron qui sait et qui fait ce qui est bien pour eux, même contre leur propre volonté.

L'exemplification la plus évidente de cette toute puissance paternaliste se manifeste à la fin du roman, lorsque le docteur Max oblige le narrateur, en le convaincant que c'est pour son bien et que c'est la meilleure chose qu'il puisse faire, d'épouser une jeune femme souffrant de trisomie. Ce mariage, lui explique Max, est une occasion pour lui de se lier davantage à l'entreprise et à son patron. De plus, il serait profondément immoral pour le narrateur de refuser car, depuis son arrivée dans l'entreprise, il a toujours manifesté la volonté d'être une propriété privée du docteur Max, un objet à son service. Refuser le mariage serait donc une trahison de la confiance que le patron avait mise dans son subordonné. Enfin, Max lui explique dans une dernière lettre :

Vous vous faites des illusions (finalement vous aussi) en croyant pouvoir vous avancer dans le monde sans patron, sans propriétaire, en vous contentant de vous montrer tel que vous êtes. Je vous ai déjà poussé moi-même à le faire, à quitter la firme, à chercher un autre travail. Vous êtes toujours libre de le faire et je n'en retirerai aucun préjudice. Au contraire, lorsque vous me reviendrez (car il est certain que vous me reviendrez), vous aurez définitivement acquis la conscience de ce que sont réellement les choses : qu'il n'y pas de réalité sans patron, sans propriétaire. Les autres patrons que vous trouverez après moi ne seront certainement pas meilleurs, car moi je me suis consacré à vous comme on se consacre à soi-même.²⁶¹

- Cioè? – E a questa parola il dottor Max si è fatto pallidissimo e mi ha guardato fissamente.
- Cioè lei. »

²⁶¹ *Ibidem*, p. 247.

Ibidem, p. 229. « Lei si illude (finalmente anche lei si illude) di potersi affacciare al mondo senza padroni essendo soltanto quello che è. L'ho già spinto io stesso a farlo, a uscire dalla ditta, a cercare altro lavoro, un'altra ditta. Anche ora è libero di farlo e io non ne avrò certo a male. Anzi, siccome

Le patron incarne donc un pouvoir inévitable, nécessaire, « naturel », sans lequel la vie des subordonnés ne serait même pas possible. La vie à l'intérieur de l'entreprise, avec son patron et les relations de pouvoir qu'il entretient avec ses employés, devient donc une allégorie de la vie biologique tout court, du *struggle for life* darwinien. L'entreprise est ainsi le lieu privilégié de la manifestation brutale des rapports de forces et, dans cet espace, les personnages se caractérisent à la fois par une certaine animalité et par une objectivation constante. Ils deviennent des choses, des entités factices reliées par des dynamiques de pouvoir basiques²⁶². C'est une idée que Parise a très probablement mûrie lors de son voyage aux États-Unis en 1961.

En effet, c'est aux États-Unis que Parise expérimente à la fois le sentiment d'irréalité (pour utiliser une heureuse formule d'Ottiero Ottieri) et la lutte biologique à son stade le plus primaire.

Dans sa première lettre à un ami, publiée maintenant dans *L'odore dell'America*, Parise écrit :

En effet, en me promenant hier à Broadway j'ai vu un tas de petits magasins avec des airs de bazar en liquidation, débordant d'objets en caoutchouc ou en plastique [...]. Tout ce noir, toutes ces choses en toc m'inspirent à la fin une profonde sensation de nausée. Je répète que le sentiment du postiche, du masque, de l'objet chimiquement élaboré est surtout suscité par les couleurs ; pas une n'est naturelle, chaque couleur, celle du cuir des chaises, celle des tapis, des cravates, des portes semble issue d'une composition chimique, et non d'une imitation des couleurs que l'on observe dans la nature ; je chercherai à comprendre cette manie de dénaturer le naturel pour en faire usage.
[...] Toutefois N. Y. est la ville du monde qui m'a le plus ému : il est clair que la violence qui s'exerce sur la nature est telle qu'elle procure à chaque instant le sentiment de la mort, et cependant nous sommes si décadents que ce

ritornerà (poiché è certo che ritornerà), avrà così acquistato definitivamente la coscienza reale delle cose: che non c'è realtà senza padroni. Quelli che troverà dopo di me non saranno certo migliori di me che mi son dedicato a lei come a me stesso. »

²⁶² Comme nous l'avons déjà évoqué, tous les personnages à l'intérieur de l'entreprise portent de noms de bandes-dessinées.

spectacle nous donne une sorte de joie et d'excitation paillardes comme si nous nous apprêtions à descendre aux enfers.²⁶³

Le factice, la dénaturation du naturel coexistent, comme dans *Il padrone*, avec l'animalité et la brutalité. D'ailleurs, la description du personnage du portier et très proche de la description d'un Italo-Américain rencontré à Miami :

Ce Jilly a vraiment une tête de rustre, de brute, ses yeux ne regardent pas ou plutôt ils regardent mais dans deux directions opposées, de sorte que l'on n'arrive jamais à déterminer de quel côté ses yeux sont tournés. Ses bras sont longs comme ceux d'un singe et son corps laisse deviner une force brutale digne de Sing-Sing. Je n'avais encore jamais rencontré pareil spécimen.²⁶⁴

Enfin, dans un article de 1976, publié dans *Il corriere della sera*, Parise rend explicite ce qui était déjà sous-tendu dans ses lettres de 1961. Les États-Unis sont le pays où la *struggle for life* et la sélection naturelle s'expriment de la façon la plus évidente :

Nous autres Européens, et en particulier nous autres Italiens, habitués à nos coalitions politiques internes, parlons et raisonnons souvent en termes de lutte des classes. Ce qui présuppose non seulement l'existence de classes sociales différenciées, mais la lutte d'une classe contre l'autre, celle des exploités contre celle des exploités. Nous avons trop vite oublié, concernant le monde capitaliste occidental, et avec une facilité et une légèreté consciente ou inconsciente, la simple lutte pour la survie, ce *struggle for life* qui est aujourd'hui encore la loi numéro un de la vie sociale américaine.²⁶⁵

Le docteur Max, dans le roman de Parise, règne donc, avec son paternalisme paradoxal et kafkaïen, sur une sorte de jungle américaine aux couleurs pop. Dans *Il*

²⁶³ PARISE Goffredo, *Odeur d'Amérique*, traduit de l'italien par Sybille Tibertelli, Paris, Gallimard, 1994, p. 12-13.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 46.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 121

senatore (1958) de Giancarlo Buzzi, le patron, en revanche, tout en dominant les rapports de forces à l'intérieur de son entreprise, ne se montre jamais, au point de devenir une véritable obsession pour le narrateur, un jeune cadre anonyme qui reçoit, dans son bureau, d'étranges visites.

3.4 *Il senatore de Giancarlo Buzzi: du patron démiurge au patron invisible.*

Avant d'entrer dans le cercle d'Adriano Olivetti en tant qu'opérateur culturel, Giancarlo Buzzi a travaillé chez Pirelli à côté de Vittorio Sereni²⁶⁶. Il s'occupait de publicité, domaine auquel il a également consacré un essai innovateur en 1964 : *La tigre domestica*.

Il senatore, publié en 1958, est nourri de son expérience à l'intérieur de l'entreprise milanaise. Le protagoniste du roman - l'œuvre est écrite à la première personne - est un jeune employé qui devient rapidement cadre et qui doit gérer une équipe composée de ses anciens collègues et amis. Tullio Masi, qui se révèle un excellent cadre, a cependant une obsession dévorante : voir, découvrir, connaître le patron actuel de l'entreprise qui n'est jamais présent et qu'il n'a jamais vu. Un soir, comme dans un roman gothique, le sénateur, fondateur de l'entreprise et père défunt de l'actuel patron, se matérialise dans son bureau. Il est également à la recherche de son fils et ne peut pas croire que le cadre ne l'ait jamais vu. Il propose donc à Tullio Masi de créer des situations problématiques pour l'entreprise afin d'obliger son fils à se manifester.

Comme dans *Il padrone* de Goffredo Parise, dans *Il senatore* les noms de l'entreprise et de la ville où se passe l'action ne sont jamais cités. Toutefois, à certaines descriptions contenues dans le roman, on peut facilement reconnaître

²⁶⁶ A propos de la biographie de Giancarlo Buzzi, voir le site <http://www.giancarlobuzzi.it/>.

Milan²⁶⁷. Aussi, à l'instar de Parise, dans la représentation de la vie d'entreprise, Buzzi s'éloigne d'une modalité « réaliste » et donne à son roman un caractère fortement allégorique, à mi-chemin entre Kafka et le conte fantastique. Ainsi, grâce à cette modalité de représentation, la réalité d'une entreprise capitaliste est placée sous une lumière encore plus inquiétante.

L'action se déroule principalement à l'intérieur de l'entreprise et, plus particulièrement, dans le bureau de Tullio Masi. En effet, c'est dans l'espace clos de son bureau que le surnaturel peut se manifester. Commençons donc par l'analyse de l'espace de l'entreprise, avant de focaliser notre attention sur la représentation du sénateur et de son fils.

3.4.1 *L'espace privilégié du surnaturel : le bureau.*

Dans le roman, l'organisation spatiale de « l'usine » n'apparaît pas clairement. On ne comprend pas si les bureaux sont sur le site de l'usine ou bien en un autre lieu. En revanche, dès les premières pages, l'organisation symbolique de l'entreprise est très claire, même si elle fondée sur un mystère inaccessible aux employés :

L'usine était organisée selon une hiérarchie rigide : mis à part les ouvriers, l'échelon le plus bas était celui des employés ; un peu plus haut il y avait les cadres moyens ; encore plus haut les cadres supérieurs. Il y avait des cadres plus ou moins importants, des cadres assujettis à d'autres cadres, jusqu'à ce que la hiérarchie se perde au niveau des très hautes responsabilités. La

²⁶⁷ A titre d'exemple, voir ce passage, où l'on reconnaît le parc zoologique qui se trouvait à l'époque dans le quartier de Porta Venezia : « J'habitais dans la partie peut-être la plus belle de la ville, un peu morne, mais délicate : en face du parc, où le gel tissait l'hiver ses toiles d'araignée. J'aimais parcourir les allées, ne serait-ce que pendant quelques minutes, avant d'aller au travail. J'effleurais la grille du jardin zoologique, avec les animaux encore endormis ou cachés dans leurs tanières, et je regardais depuis le petit pont qui passait au-dessus d'un étang entouré de saules. » Dans BUZZI Giancarlo, *Il senatore*, Milan, Lampi di stampa, 2010, p. 30. Trad. Pers.

« Abitavo nella zona forse più bella della città, un poco smorta, ma delicata : di fronte al parco, intessuto in inverno di ragnatele di gelo. Mi piaceva percorrere i viali, non fosse che per qualche minuto, prima di recarmi al lavoro. Sfioravo il recinto del giardino zoologico, con gli animali ancora addormentati o rifugiati nelle tane, e mi affacciavo dal ponticello di legno che valicava un laghetto circondato di salici. »

pyramide semblait tronquée, ou bien le sommet était si sublime que le commun des mortels ne pouvait pas le voir.

Cet ordre qui essayait de passer pour cristallin avait à son origine le mystère : un mystère impénétrable pour les employés mais, je le supposais, un peu plus pénétrable pour les cadres moyens et encore plus pour les cadres supérieurs. J'imaginai volontiers ces derniers comme un efficient état-major qui entourait le chef suprême, recevait ses directives, lui répondait de ses actes.²⁶⁸

L'organisation symbolique de l'entreprise rappelle bien évidemment la pyramide de la société médiévale. Sauf que le sommet n'est pas occupé d'une façon visible et évidente par un roi. La pyramide de l'entreprise apparaît tronquée car le pouvoir qui la domine échappe à toute compréhension humaine. Le sommet, le commandement entrepreneurial acquiert ainsi une valeur métaphysique, voire religieuse. « L'usine » se présente donc comme un monde fortement hiérarchisé dont l'organisation, sous une apparence cristalline, cache, en réalité, un mystère impénétrable.

A l'intérieur de ce monde, Tullio Masi occupe une position intermédiaire et il a le privilège d'avoir une secrétaire personnelle à son service et son propre bureau, lequel a l'apparence d'un bureau « moderne » des années 50. Confortable, spacieux, lumineux, sobre et harmonieux²⁶⁹. Un seul élément perturbe l'harmonie étudiée et reposante du lieu :

²⁶⁸ BUZZI Giancarlo, *Il senatore*, Milan, Lampi di stampa, 2010, p. 7. Trad. Pers.

« La fabbrica era organizzata secondo una rigida gerarchia: a parte gli operai, il gradino più basso si identificava con gli impiegati; un po' più su stavano i funzionari; più su ancora i dirigenti. C'erano dirigenti più o meno autorevoli, dirigenti soggetti ad altri dirigenti, finché la gerarchia si perdeva al livello delle altissime responsabilità. La piramide sembrava tronca, oppure la punta era così eccelsa che un comune mortale non la poteva scorgere.

Quest'ordine che cercava di spacciarsi per cristallino aveva alla propria origine il mistero: un mistero impenetrabile dagli impiegati ma, io supponevo, un po' più penetrabile dai funzionari e ancor più dai dirigenti. Mi figuravo volentieri costoro come un efficiente stato maggiore che circondava il comandante supremo, ne prendeva direttive, gli rispondeva dei propri atti. »

²⁶⁹ « On m'avait attribué un bureau confortable, au septième étage d'un immense bâtiment, au style un peu vétuste, qui dominait un carrefour très bruyant. [...] C'était une pièce spacieuse, le sol en linoléum vert brillant, le plafond peint en ocre et les murs en une teinte incertaine, tirant sur le blanc rosé. Les meubles étaient réduits à l'essentiel. Des meubles en bois très clairs, cirés avec soin. Le bureau, disposé en angle, recevait la lumière depuis la gauche, par la seule grande baie vitrée qui donnait sur le carrefour et par laquelle on apercevait un long boulevard bordé de tilleuls : c'était un bureau très sobre, avec deux colonnes de tiroirs qui glissaient doucement sur les glissières, ni

En face de moi, était accroché le portrait du sénateur, le père de l'actuel président de la société. [...]

Ce qui clochait là-dedans c'était le portrait. De proportions plus que respectables, sombre, enfermé dans un cadre bon marché, il se détachait sur le mur clair où on était bien obligé de le remarquer. D'ailleurs, il suffisait que je lève un instant les yeux de mon travail, ou que j'aie devant moi un client, pour le voir. Même le soir, lorsque j'éteignais le néon pour allumer la lampe de table. Au contraire, l'effet qui en résultait était pire : effleurant faiblement la cloison, la lumière brouillait les lignes du portrait ; mais sa silhouette restait, comme une tache indélébile qui amenait à aiguïser naturellement son regard pour discerner les traits du sénateur. Ce portrait finissait par constituer la compagnie la plus assidue dans mon bureau, sans jamais se transformer en un objet aimable. Il n'inspirait pas de familiarité, même si parfois, suivant le fil de ma rêverie, j'en faisais mon interlocuteur. Il avait un regard vigilant, toujours tendu ; il me donnait l'impression de ne jamais être hors de vue. Et assez souvent un malaise indéfinissable, une gêne que je n'arrivais pas à nommer m'amenait à penser que j'étais victime d'une influence maligne.²⁷⁰

volumineux ni petit. [...] Le tout était harmonieux et d'un bel effet, conçu de façon à reposer le regard. » Trad. Pers.

« Mi avevano assegnato un ufficio confortevole, al settimo piano di un immenso fabbricato, di stile un po' vetusto, che dominava un crocicchio molto rumoroso. [...] Era un locale spazioso, con il pavimento in linoleum verde brillante, il soffitto dipinto in ocre e le pareti in una tinta incerta, tendente al bianco rosato. L'arredamento era ridotto all'essenziale. Mobili in legno chiarissimo, accuratamente lucidati. La scrivania, disposta ad angolo, prendeva luce da sinistra, dall'unica vetrata a grandi pannelli che dava sul crocicchio e dalla quale si scorgeva un lungo viale di tigli: era una scrivania molto sobria, con due fili di cassette che scorrevano dolcemente sulle guide, né voluminosa né piccola. [...] Il tutto era armonioso e di bell'effetto, congegnato in maniera da riposare lo sguardo. » *Ibidem*, p. 10-11.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 11-12. Trad. Pers.

« Dirimpetto a me, era appeso il ritratto del senatore, padre dell'attuale presidente della società. [...] Ciò che stonava lì dentro era il ritratto. Di proporzioni più che rispettabili, cupo, racchiuso entro una cornice da poco prezzo, si stagliava sul nitore della parete facendosi notare per forza. D'altronde bastava che io alzassi un momento gli occhi dal lavoro, o avessi di fronte un ospite, per vederlo. Anche di sera quando spegnevo il neon per accendere la lampada da tavolo. L'effetto, anzi, ne risultava peggiorato: la luce, lambendo debolmente la parete, confondeva le linee del ritratto; ma restava la sua sagoma come una macchia indelebile, sicché veniva spontaneo aguzzare le pupille per discernere le fattezze del senatore. Quel ritratto finiva per costituire la mia più assidua compagnia in ufficio, senza mai trasformarsi in un oggetto amabile. Non ispirava confidenza, a onta che qualche volta, seguendo il filo delle mie fantasticherie, ne facessi il mio interlocutore. Aveva uno sguardo vigile, sempre teso; mi dava la sensazione di non essere mai perso di vista. E non di rado un malessere indefinibile, un disagio a cui non riuscivo a dare nome mi suggeriva che ero succube di un influsso maligno. »

L'élément perturbant est donc le portrait du sénateur. Dans ce passage, le portrait prend les caractéristiques d'une présence inquiétante, d'une « influence maligne ». On perçoit déjà qu'il est bien plus qu'un simple portrait²⁷¹. Il est à la fois une compagnie et un sujet d'inquiétude pour le narrateur. Parfois, il a même une influence apaisante sur l'angoisse et le désespoir que Tullio Masi ressent à cause de sa position à l'intérieur de l'usine.

Toutefois, contrairement au stéréotype du roman gothique, le portrait ne s'anime pas. Le sénateur apparaît au narrateur telle une hallucination. C'est un soir quelconque, vers huit heures, les couloirs du siège de l'entreprise sont vides. Le narrateur est seul dans son bureau. Il est absorbé par son obsession : essayer de rencontrer, de voir le patron de l'usine. Le surnaturel se produit :

J'observai le portrait pour la énième fois, avec un nouveau sentiment de répulsion. Très peu de lumière arrivait jusqu'à la cloison et, dans la pénombre, les traits de son visage semblaient même plus anguleux : on n'apercevait pas ses yeux et l'effigie, sans les yeux qui la ravivaient, devenait trop funéraire. Et dire que ce n'était pas lui que je voulais, pas le sénateur : il aurait été bête de m'en prendre à lui, bien qu'il fasse partie de la famille et qu'il ait mis au monde le patron. Mais existait-elle cette famille ? Est-ce que les patrons pouvaient former une famille, un agrégat différent d'une dynastie ? Je posai la tête sur mes avant-bras : l'épuisement me piquait les yeux et approchait le moment où je ne serais plus capable de dominer mes nerfs, mis à rude épreuve par cette incessante torture.

En soupirant, je relevai la tête. Sur le moment je ne compris pas, mais je ne laissai pas transparaître ma surprise. En face de moi, dans le fauteuil réservé aux visiteurs, il me toisait avec un air d'inquisiteur.

Une fois passé le premier étourdissement, je bondis sur mes pieds pour faire montre de la déférence due à un tel personnage. Il me fit signe de la main de rester assis, un signe correct mais impérieux, qui mettait de la distance entre nous, et je n'osai désobéir. Je bégayai, en revanche, je crois, quelque chose de

²⁷¹ Le portrait qui s'anime est l'un des éléments caractéristiques du roman gothique anglais et de la littérature fantastique. Voir à titre d'exemple *Le château d'Otrante* (1764) d'Horace Walpole et *Le portrait ovale* (1842) d'Edgar Allan Poe.

pas très adapté à la situation ce dont je m'aperçus à son expression agacée. Il toussota. [...] Je rassemblai toutes mes forces. Voyons, je haletais, c'est une hallucination, ce sont les symptômes d'une crise de nerfs. Il faut que je me secoue, il faut que je me secoue... J'essayai en vain de me faire peur. L'hallucination, s'il s'agissait bien d'une hallucination, avait la netteté et l'inattaquabilité du diamant. Au demeurant, magnétisé par son apparence, je n'avais pas vraiment la possibilité de m'abandonner à mon égarement.²⁷²

L'irruption du surnaturel dans l'espace clos du bureau advient d'une façon relativement calme, comme s'il n'y avait pas une véritable rupture avec le plan de la « réalité ». Bien évidemment le narrateur est conscient que quelque chose d'anormal est en train de se passer. L'apparition se produit dans une atmosphère mortuaire et Tullio est dans un état d'épuisement psychique et nerveux propice à la manifestation du surnaturel. Toutefois, il n'est pas en proie à la peur. A la limite, il se demande s'il s'agit d'une hallucination pour ensuite oublier son « égarement » et être « magnétisé » par l'aspect imposant du sénateur. D'ailleurs, le dialogue qui suit l'apparition se déroule, en tout cas au début, comme un normal entretien entre un patron et l'un de ses cadres. Sauf que le sénateur est bel et bien décédé il y a longtemps et que le narrateur est dans un état de conscience altérée.

A cette première, courte apparition, au cours de laquelle le sénateur laisse entendre qu'il se manifeste au narrateur pour une raison extrêmement importante,

²⁷² *Ibidem*, p. 20-21. Trad. Pers.

« Osservai il ritratto per l'ennesima volta, con un nuovo sentimento di repulsione. Ben poca luce arrivava fino alla parete e le linee del volto, nella penombra, sembravano anche più angolose: non si scorgevano gli occhi e l'effigie, senza gli occhi che la ravvivavano, risultava troppo funeraria. E pensare che non era lui che volevo, non il senatore: sarebbe stato sciocco prendermela con lui, per quanto fosse della famiglia e avesse messo al mondo il padrone. Ma esisteva poi, quella famiglia? Potevano i padroni formare una famiglia, un aggregato diverso da una dinastia? Posai il capo sugli avambracci: mi pungeva le palpebre la spossatezza e si avvicinava il momento che non avrei potuto più dominare i nervi, messi a dura prova da quell'incessante tortura.

Con un sospiro, risollevei il viso. Lì per lì non capii, ma non tradii sorpresa. Dinnanzi a me, nella poltrona riservata agli ospiti, mi squadrava dall'alto in bassa con un'aria da inquisitore.

Passato il primo stordimento, scattai in piedi per estrinsecare la deferenza dovuta a un tal personaggio. Con la mano mi fece cenno di star seduto, un cenno corretto ma imperioso, distanziante, e io non osai disobbedire. Balbettai però, credo, qualcosa di non perfettamente intonato alla circostanza e me ne accorsi dalla sua espressione infastidita. Tossicchiò. [...] Chiamai a raccolta tutte le mie energie. Vediamo, ansimavo, è un'allucinazione, sono i sintomi di un esaurimento. Ci vuole una scossa, ci vuole una scossa... Tentai senza costrutto di spaventarmi. L'allucinazione, se allucinazione era, aveva la nitidezza e l'inintaccabilità del diamante. D'altra parte non avevo gran che modo di indulgere al mio smarrimento, magnetizzato dal suo aspetto. »

suivent d'autres rencontres qui ont toutes lieu dans le huis clos du bureau de Tullio Masi. Le beau bureau fonctionnel du narrateur devient donc le lieu privilégié du surnaturel, où le patron-Dieu peut visiter son élu.

3.4.2 La représentation du pouvoir patronal.

Il n'est pas étonnant que Tullio Masi oublie immédiatement son égarement et la nature inexplicable de l'apparition face à l'aspect imposant du vieil homme décédé.

En effet, physiquement et moralement, le sénateur semble représenter parfaitement l'audacieux capitaine d'industrie milanais du début du XX^{ème} siècle. Voici sa première description physique :

C'était un beau vieillard, presque chauve, avec des cheveux blancs sur la nuque, courts et clairsemés, des moustaches en brosse poivre et sel, un physique alerte, des mains longues et fines qui n'était pas abimées par des rides ou des nodosités ; la barbe rasée avec soin ; les oreilles plutôt grandes aux lobes arrondis ; la ligne des lèvres nette mais pas cruelle. Il y avait quelque chose de disproportionné dans son front et dans son crâne : à cause de la calvitie peut-être ou d'autre chose, ce crâne paraissait excessif sur le corps du sénateur. Le front avançait, massif : même ses yeux bleus étaient quelque peu proéminents. Il portait une veste croisée gris foncé, en tissu épais, sur un gilet boutonné jusqu'en haut ; le col de sa chemise était empesé et sa cravate à pois au large nœud était fixée par une épingle d'une sobre mais très élégante facture. Aux pieds il avait des chaussures noires de cuir souple qui montaient jusqu'à la cheville. Il n'arborait pas des bagues clinquantes : seulement son alliance à l'annulaire gauche et une pierre opaque au majeur de sa main droite, avec laquelle il tourmentait le pommeau d'argent, en forme de tête de chien, de sa canne de promenade.²⁷³

²⁷³ *Ibidem*, p. 22. Trad. Pers.

« Era un bel vecchio, quasi calvo, con radi e corti capelli bianchi sulla nuca, baffi a spazzola brizzolati, corporatura agile, mani lunghe e fini, non guastate da rughe e nodosità; la barba accuratamente rasa; le orecchie piuttosto grandi con lobi tondeggianti; netta ma non crudele la linea delle labbra. Qualcosa di sproportionato era nella fronte e nel cranio: fosse la calvizie o altro, quel cranio pareva eccessivo sul corpo del senatore. La fronte sporgeva massiccia: anche gli occhi azzurri sporgevano un tantino. Vestiva un doppiopetto grigio scuro, di stoffa pesante, con panciotto

La description met en exergue l'élégance sobre du sénateur, sa propreté, sa stature et ses mains qui, malgré son âge, semblent encore prédisposées à l'action. Le visage, en revanche, avec son aspect massif et disproportionné, suggère la solidité inébranlable de l'industrie milanaise.

A une présence si imposante correspond une attitude ferme et déterminée qui transparaît dans sa façon de parler et de se rapporter au narrateur. Attitude confortée par sa supériorité sociale. Par conséquent, face au sénateur, le narrateur a toujours l'impression, quoi qu'il fasse, d'occuper une place de subordonné :

Malgré tous mes efforts, je n'aurais jamais été capable d'opposer à mon visiteur une attitude réfléchie. Je m'apercevais que cette impossibilité m'obligeait à jouer un rôle presque insoutenable : non seulement objectivement, à cause de l'avantage qu'elle lui donnait sur moi, mais à cause du mauvais sentiment qu'elle provoquait en moi, une rancœur spectaculaire compliquée par une bonne dose de jalousie. J'éprouvais à mes dépens la condition du subordonné, employé ou ouvrier, face à son supérieur. [...] Il est facile de le déconcerter et de le bloquer. C'était ce qui m'arrivait à ce moment-là, avec le sénateur : apparemment il était là pour discuter avec moi. Peu importait qu'il ait un but égoïste, du moment que pour l'atteindre il avait besoin de m'écouter, de provoquer mon intervention. Malgré cela, il lui fallait, presque fatalement, perpétuer l'incertitude qui était à la base de nos rapports, accentuer maladroitement notre inégalité sociale.²⁷⁴

abbottonato alto; il colletto della camicia inamidato e la cravatta a pallini legata con un nodo lento, tenuta ferma da una spilla di sobria ma elegantissima fattura. Ai piedi aveva scarpe nere di pelle morbida che gli salivano fino alla caviglia. Non sfoggiava anelli vistosi: solo la fede all'anulare sinistro e una pietra opaca al medio della mano destra, con la quale tormentava il pomo d'argento, a forma di testa canina, del bastone da passeggio. »

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 44-45. Trad. Pers.

« Per quanti sforzi facessi, non sarei mai stato in grado di opporre al mio visitatore un meditato contegno. Mi accorgevo che quella impossibilità mi costringeva a giocare un ruolo quasi insostenibile: non solo obiettivamente, per il vantaggio che gli dava su di me, ma per il brutto sentimento che mi faceva nascere, uno spettacoloso rancore complicato da una buona dose di invidia. Verificavo sulla mia pelle la condizione del subordinato, impiegato od operaio, di fronte al superiore. [...] È facile disorientarlo e bloccarlo. Stava succedendomi ora, con il senatore: apparentemente egli era lì per discorrere con me. Poco importava che avesse uno scopo egoistico, dal momento che per raggiungerlo aveva bisogno di ascoltarmi, di provocare il mio intervento. E ciononostante gli veniva, quasi fatalmente, di perpetuare l'incertezza che era alla base dei nostri rapporti, di accentuare goffamente la nostra disuguaglianza sociale. »

Cette attitude déterminée, sévère, teintée d'un évident sentiment de supériorité sociale est, selon le sénateur, absolument nécessaire, voire obligatoire, si on veut être à la tête d'une entreprise :

« Moi », dit-il, « je ne jouissais pas de la réputation d'être gentil avec mes employés. Au contraire, je peux bien m'en vanter, je me faisais une règle d'être sévère et dur. J'ai toujours considéré qu'un chef doit s'armer de sévérité et de dureté, sinon comment pourrait-il mener d'autres hommes ? »

« Leur faire gagner leur pain... » suggérai-je.

« Le pain justement », dit-il en me regardant de travers. « Le pain et d'autres choses : de quoi faire bouillir la marmite, une maison, une place dans le monde. »

« Tout ce que vous voulez », m'obstinai-je, « mais au fond vous pensiez seulement au pain. » [...] « Allez, allez ! Il est évident que je ne parlais pas de moi : je parlais des hommes du commun, de ceux qui obéissent. De quoi ont-ils besoin ces hommes ? Hein, dites-le-moi : de quoi ont-ils besoin ? »

« De pain, sans aucun doute », acquiesçai-je.²⁷⁵

L'humanité, selon le vieil homme se divise en deux catégories : ceux qui commandent et ceux qui obéissent. Le devoir de ceux qui commandent est de donner à ceux qui obéissent un travail pour gagner leur croûte et pour avoir une maison. En outre, ceux qui commandent donnent de fait un sens à la vie de ceux qui obéissent, car ils leur donnent une « place dans le monde », une raison d'être. Nous sommes, bien évidemment, face aux fondements du paternalisme : le patron

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 45. Trad. Pers.

« “Io”, disse, “non godevo fama di tenero con i miei dipendenti. Anzi, posso ben vantarmene, mi facevo una norma d'essere severo e duro. Ho sempre ritenuto che un capo deve provvedersi di severità e di durezza, altrimenti come potrebbe guidare altri uomini?”

“Procurare loro il pane...” suggerii.

“Il pane giustappunto”, disse guardandomi di traverso. “Il pane e altro : il companatico, una casa, un posto nel mondo.”

“Tutto quel che vuole”, mi ostinai, “ma in fondo lei pensava solo al pane.” [...] “Andiamo, andiamo ! E' evidente che non parlavo di me: parlavo di comuni uomini, quelli che obbediscono. Di che hanno bisogno quegli uomini? Eh, me lo dica: di che hanno bisogno?”

“Di pane, indubbiamente”, annuii. ».

est « naturellement » responsable de la vie et du bonheur de ses employés. De plus, il sait ce qui est bon ou mauvais pour eux. Le sénateur continue :

« [...] Je vous disais, quelqu'un qui a la responsabilité de diriger ne peut pas ne pas être sévère et dur. Parfois il doit être à tel point sévère qu'il en est désolé, qu'il doit se forcer. [...] Mais rappelez-moi d'où nous étions partis, comment cette affaire de la sévérité et de la dureté est venue sur le tapis. »

« Mes nerfs, mes nerfs ne sont pas dans leur état normal... »

« Ah, nous y voilà ! » il était content de retrouver le fil. « C'est exactement cela. Vos nerfs, votre rendement professionnel compromis... »

« Mon rendement professionnel », essayai-je d'objecter, « n'a jamais été si élevé. Ces derniers jours, de plus, j'ai eu particulièrement à faire... »

Il ne tint pas compte de cette mise au point. « Vous voyez », dit-il, « c'est une question de productivité. Dans des cas pareils je laissais tomber la sévérité avec mon employé. Je l'appelais, je lui parlais en ami. J'exigeais qu'il se soigne, je le bousculais doucement. Je l'aidais. Vous savez que j'en arrivais au point de lui offrir des séjours gratuits dans des maisons de santé ? C'est dans ces cas-là que le patron se révèle pour ce qu'il est, un père. Il faut donner à l'homme l'opportunité de recouvrer sa santé » [...]

« Laissons tomber. Toutefois, même si j'étais affaibli comme vous le soutenez, ce devrait être à moi de demander qu'on me soigne. »

« Erreur », affirma-t-il, « c'est le patron qui doit voir, juger, intervenir. C'est à l'œil du patron que rien ne doit échapper. »²⁷⁶

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 45-46. Trad. Pers.

« “[...] Le dicevo, uno che ha responsabilità di guida, non può non essere severo e duro. Qualche volta dev'essere così severo e duro da rincrescersene, da dover fare uno sforzo. [...] Ma mi ricordi da dove eravamo partiti, come è uscita fuori quella faccenda della severità e della durezza.”

“I miei nervi, i miei nervi sono fuori posto...”

“Ah, eccoci!” era soddisfatto di raccapezzarsi. “Proprio questo. I suoi nervi, il suo rendimento lavorativo pregiudicato...”

“Il mio rendimento lavorativo”, provai ad obiettare, “non è mai stato così alto. In questi ultimi giorni, poi, ho avuto particolarmente da fare...”

Non raccolse la precisazione. “Vede”, disse, “è questione di produttività. In casi analoghi io lascio perdere la severità con il mio dipendente. Lo chiamavo, gli parlavo da buon amico. Esigevo che si curasse, gli facevo dolce violenza. Lo aiutavo. Sa che arrivavo al punto di offrirgli soggiorni gratuiti in case di cura? È in questi casi che il padrone si rivela per quello che è, un padre. Bisogna dare all'uomo l'opportunità di rimettersi in sesto.” [...]

“Lasciamo perdere. Tuttavia, anche se fossi debilitato come lei sostiene, dovrei essere io a chiedere che mi curino.”

“Errore”, affermò, “è il padrone che deve vedere, giudicare, intervenire. È all'occhio del padrone che nulla deve sfuggire.” »

Selon le sénateur, le patron est donc une sorte de Père-Dieu omniscient et tout-puissant. Sa conduite envers soi-même et ses employés doit être dictée par la productivité qui à son tour bénéficie au patron et à ses employés, donne du bien-être matériel et un sens à la vie. L'entreprise est ainsi le lieu où ce « cercle vertueux » peut se mettre en place. Bien évidemment à l'origine de la cosmogonie de l'entreprise, il y a le patron démiurge. En se plaignant de ne plus voir son fils à l'intérieur de l'usine, le sénateur s'exclame :

« Moi, je ne l'ai pas vu depuis vingt-cinq ans », éclata-t-il. « Depuis vingt-cinq ans, vous entendez ? Et il est temps que cette honte se termine. Ce n'est peut-être pas moi qui ai créé tout cela ? Ce n'est peut-être pas moi qui ai jeté les bases de toute cette richesse, même si lui a pu l'accroître par la suite ? J'ai tracé la route, et pas seulement la route : j'ai donné vie à une réalité qui, en dépit de tout, promet de durer. »

« Certainement », dis-je, car il me semblait qu'il désirait avoir mon approbation. Mais il ne me prêta pas attention et il continua à bride abattue : « Je m'attendais à suivre toujours de près la vie de ma créature, mais parfois je n'ai pas pu... On ne peut pas toujours faire ce que l'on veut. Malheureusement, notre condition comporte certaines inhibitions... »

« Quelle créature, excusez-moi ? » demandai-je.

« Allons donc », s'impatienta-t-il, « de quelle créature voulez-vous qu'il s'agisse, si ce n'est de celle-ci ? »

« Mais celle-ci quoi ? »

« Celle-ci, celle qui vous fait gagner votre pain », brailla-t-il, « celle qui vous fait gagner votre pain et à ce qu'il paraît une certaine dignité et un certain rang, jeune présomptueux sans cervelle. »²⁷⁷

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 37. Trad. Pers.

« “Io non lo vedo da venticinque anni”, sbottò. “Da venticinque anni, intende? Ed è tempo che lo sconcio cessi. Non ho forse creato io tutto questo? Non sono forse io che ho gettato le fondamenta di questa ricchezza, anche se lui l'ha potuta poi accrescere? Io ho tracciato la strada, e non solo la strada: ho dato vita a una realtà che a dispetto di tutto promette di durare.”

“Certo”, dissi, perché mi pareva che desiderasse consenso. Ma non si curò di me e seguì a briglia sciolta: “Mi sarei aspettato di seguire sempre da vicino la vita di questa mia creatura, ma qualche volta non ho potuto... Non si può sempre fare quel che si vuole. La nostra condizione purtroppo comporta certe inibizioni...”

“Quale creatura, scusi?” domandai.

“Suvvia”, s'impazienti, “che creatura vuol che sia, se non questa?”

Le patron-démiurge, incarné dans le roman par le sénateur, qui voit son entreprise comme sa « créature », est, toutefois, littéralement et métaphoriquement, un fantôme du passé. A plusieurs reprises, le vieil homme évoque le fait que de son temps une entreprise n'était pas gérée comme maintenant la gère - ou ne la gère pas - son fils. En effet, le sénateur s'étonne d'abord qu'un jeune cadre comme le narrateur occupe une position si importante à l'intérieur de l'usine. Ensuite, il trouve inconcevable que le patron n'ait aucun contact avec ses collaborateurs et qu'il ne se fasse jamais voir. Enfin, il pense que l'introduction des relations humaines dans la gestion d'entreprise est une aberration ridicule :

« Pouah ! », fit-il dégoûté, « ce n'est pas la première fois que j'entends cette ritournelle des relations humaines. Mais, dites-moi, êtes-vous tous de fieffés goujats dans cette entreprise, où autrefois – j'en suis témoin – régnait une bonne harmonie entre chefs et exécutants, entre directeurs affectueux et employés pleins de filiale révérence ? Etes-vous de telles teignes que vous deviez continuellement vous proposer d'instaurer des relations humaines ? Par ces couloirs circule-t-il des loups, langue pendante et bave à la gueule, prêts à égorger ces agneaux bêlants que seraient les dactylos et les employés subalternes ? » [...]

« Vous vous faites plaisir, vous faites joujou avec ces bêtises et puis en fin de compte vous ne connaissez pas votre patron ! »²⁷⁸

“Ma quale, questa?”

“Questa che le dà il pane”, sbraitò, “questa che le dà il pane e a quel che pare una certa dignità e un certo rango, giovane presuntuoso e scriteriato.” »

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 103 et 112. Trad. Pers.

« “Puah”, fece schifato, “non è la prima volta che mi giunge all’orecchio questa canzone delle relazioni umane. Ma, dica, siete dunque tutti villani rifatti in questa azienda, nella quale un tempo - gliene faccio fede io - regnava la buona armonia tra capi e gregari, tra direttori affettuosi e dipendenti pieni di filiale reverenza? Siete dei caproni, che dobbiate continuamente proporvi di instaurare relazioni umane? Per questi corridoi circolano lupi con la lingua ciondoloni e la bava alla bocca, pronti a scannare quegli agnelli belanti che sarebbero dattilografe e impiegati d’ordine?” [...]

“Voi vi gingillate, vi palleggiate queste scempiaggini e poi risulta che non conoscete il vostro padrone!” »

L'opposition entre le passé et le présent est évidente. L'harmonie paternaliste a laissé place à une régression à l'état animal, ce même *struggle for life* que l'on retrouvait dans *Il padrone* de Goffredo Parise.

En outre, dans la nouvelle gestion d'entreprise, cette lutte pour la survie est cachée derrière une apparence de rationalité et d'organisation scientifique du travail. L'épisode de la séance de formation aux nouvelles méthodes des relations humaines en fait foi. Le narrateur est obligé d'y assister et le sénateur, exceptionnellement, y assiste également. Le formateur explique aux cadres :

« Messieurs », il se passait l'index sous le col, « je sais que ces problèmes sont nouveaux et peuvent sembler sans importance pour beaucoup d'entre vous. Mais les tâches auxquelles vous allez être appelés et le poids que, dans le cours de la vie d'une entreprise, ont désormais les bonnes relations entre chefs et subalternes imposent l'adoption de techniques précises. Vous, hommes de la production et de la richesse, vous devez savoir comment traiter vos collaborateurs pour faire en sorte que leur rendement croisse proportionnellement à la stabilisation, sur de solides piliers d'harmonie, de vos rapports réciproques... »²⁷⁹

La traditionnelle opposition entre « chefs » et « subalternes » existe toujours dans le monde de l'entreprise. Toutefois, elle doit maintenant être disciplinée par des « techniques précises », presque impersonnelles, des logiques scientifiques afin que le rendement des « subalternes » soit de plus en plus élevé. Du coup, la présence physique du patron, en tant que source d'autorité et d'harmonie entrepreneuriale, n'est plus nécessaire. L'autorité s'incarne désormais dans « les techniques précises » des relations humaines qui paradoxalement n'ont rien d'humain car elles transforment l'usine en un désert de solitude. On le voit très bien dans ce dialogue entre le narrateur et le sénateur :

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 111. Trad. Pers.

« “Signori”, si passava l'indice nel colletto, “so che questi problemi sono nuovi e possono sembrare irrilevanti a molti di voi. Ma i compiti a cui siete chiamati e il peso che nell'andamento di un'impresa hanno ormai le buone relazioni tra capi e gregari impongono l'adozione di tecniche precise. Voi, uomini dell'azienda, uomini della produzione e della ricchezza, dovete sapere come trattare i collaboratori per far sì che il loro rendimento cresca proporzionalmente allo stabilizzarsi sui solidi piloni d'armonia dei vostri reciproci rapporti...” »

« Donc », attaquai-je en entrant directement dans le sujet, « remontons à il y a quelques années. Comme je l'ai peut-être déjà mentionné, du jour où j'ai commencé mon travail ici, je me suis trouvé face à l'impossibilité de connaître mon patron. Je dois vous dire qu'au début, lorsque j'ai été embauché dans l'usine, je n'aimais pas le patron. Ce n'était donc pas pour des raisons d'affection que je le cherchais, mais pour remplir avec une présence humaine l'usine qui me semblait et qui me semble vide... »

« Ceci », s'exclama-t-il, « permettez-moi, est une affirmation assez singulière ! Vide l'usine, vide une usine qui donne du travail à des milliers d'ouvriers ! »

« Ce n'est pas de ce vide que je parlais », précisai-je. « On sait qu'un lieu peut être rempli de gens, il peut grouiller de gens et être en même temps désert. Je dirai même que la sensation que l'on a dans ces cas est particulièrement douloureuse, car on est amené à se demander si parfois c'est à cause de sa propre anomalie... »

« Mais comment est-ce possible ? Si cette solitude, comme vous dites, est un fait : si on peut la constater... »

« On ne peut pas la constater, jamais objectivement ; et puis, il faut garder à l'esprit que l'on n'en parle pas. Tout le monde a cette sensation mais personne n'en parle, on la couve en soi, au plus profond... »²⁸⁰

L'organisation scientifique du travail non seulement comporte un sentiment de solitude énorme chez les employés, mais provoque aussi l'impression qu'en

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 62-63. Trad. Pers.

« “Dunque”, attaccai entrando direttamente in tema, “risaliamo a qualche anno fa. Come forse ho già accennato, dal giorno che cominciai il mio lavoro qui, mi trovai di fronte all'impossibilità di conoscere il mio padrone. Le dirò, appena assunto in fabbrica, non amavo il padrone. Non era quindi per ragioni affettive che lo cercavo, ma per riempire con una presenza umana la fabbrica che mi sembrava e mi sembra vuota...”

“Questa”, esclamò, “mi permetta, è un'affermazione abbastanza peregrina! Vuota la fabbrica, vuota una fabbrica che dà lavoro a migliaia di operai!”

“Non è di quel vuoto che parlavo”, precisai. “Si sa, un posto può essere pieno di gente, può pollulare di gente ed essere ugualmente deserto. Direi anzi che la sensazione che si ha in quei casi è particolarmente dolorosa, perché uno è indotto a domandarsi se non dipenda alle volte da una sua anomalia...”

“Ma come può essere? Se quella solitudine, come lei dice, è un fatto: se si può constatare...”

“Non si può constatare, mai obiettivamente; e poi, è da tenere ben presente che non se ne parla. Tutti hanno quella sensazione ma non ne parlano, la covano dentro di sé, segretissima...” »

réalité l'entreprise tourne toute seule, sans avoir vraiment besoin de personne, surtout des cadres :

« Moi », repris-je faiblement, « je pourrais commettre toute sorte d'erreurs. Je pourrais commettre des erreurs grossières, mais personne ne me les reprocherait. Autrefois, lorsque j'étais un pauvre employé, il y avait quelqu'un pour me faire des reproches, même si cela arrivait rarement : le chef de bureau, un directeur, mais maintenant que je suis moi-même directeur, il n'y a vraiment pas âme qui vive pour le faire ... Les quelques personnes plus haut placées que moi se consacrent à des activités qui m'échappent, sans lien apparent avec le travail de l'usine, et le patron, celui qui pourrait intervenir, s'en garde bien. Parfois, je voudrais moi-même avoir un entretien avec lui pour lui faire remarquer des choses qui ne vont pas comme elles devraient, du gaspillage, des négligences... Mais comment faire ? Où le trouver ? On dit qu'il existe, on prononce même son nom, mais je n'ai jamais réussi à savoir comment on peut, ou si on peut l'approcher... Je n'ai jamais trouvé personne qui voulait ou pouvait me le dire. »²⁸¹

Ainsi, derrière la rationalité et la scientificité qui semblent régir la vie de l'entreprise s'ouvre le gouffre de l'incompréhensible, du manque de sens, de l'absurde. Le pouvoir patronal qui auparavant avait un visage et s'incarnait dans une personne autoritaire, paternaliste, est devenu un pouvoir invisible, encore plus inquiétant car il est impossible de l'approcher ou de le localiser. Du patron démiurge on passe au patron invisible. D'ailleurs, le narrateur et le sénateur essaient de provoquer sciemment des situations problématiques, des pertes financières, des

²⁸¹ *Ibidem*, p. 63. Trad. Pers.

« “Io”, ripresi fiaccamente, “potrei comettere ogni sorta di errori. Potrei commettere errori grossolani, ma nessuno me li rimproverebbe. Un tempo, quando ero un povero impiegato, qualcuno a rimproverarmi c'era, per quanto accadesse di rado: il capufficio, un direttore, ma ora, che io stesso sono direttore, non c'è davvero anima viva che lo faccia... Le poche persone più altolocate, si dedicano ad attività che mi sfuggono, senza apparente legame con il lavoro in fabbrica, e il padrone, colui che potrebbe intervenire, se ne guarda bene... Qualche volta io stesso vorrei avere un abboccamento con lui per fargli rimarcare cose che non vanno per il giusto verso, sprechi, negligenze... Ma come fare? Dove trovarlo? Dicono che c'è, ne fanno anche il nome, ma non mi è mai riuscito di sapere come lo si possa, e se lo si possa avvicinare... Non ho mai trovato nessuno che volesse o potesse dirmelo.” »

licenciements injustifiés afin d’occasionner « l’épiphanie du patron »²⁸². Sans succès, bien évidemment.

Dans *Il senatore*, l’espace de l’entreprise devient un espace désert, vide, privé d’humanité. Dans ses bureaux et dans ses couloirs fonctionnels et silencieux ne circulent que des employés névrosés et les fantômes d’une classe dirigeante paternaliste et autoritaire qui relevait, toutefois, encore de l’humain.

Le protagoniste du roman, Tullio Masi se trouve donc confronté à une sorte de « cauchemar entrepreneurial », où l’organisation scientifique du travail et la dépersonnalisation du capital donnent naissance à une entité métaphysique qui dans sa sacralité rationnelle est encore plus insaisissable et inquiétante que l’entité sacrée et irrationnelle de la religion traditionnelle. C’est pourquoi Buzzi, nous semble-t-il, choisit de représenter la vie d’entreprise selon la modalité de l’allégorie et de l’absurde kafkaïens.

Le roman, publié en 1958, dans la représentation du pouvoir patronal saisit donc parfaitement l’évolution que le monde industriel milanais connaissait alors : le passage d’une gestion familiale à une forme de gestion anonyme typique des grandes compagnies internationales. Son « allégorie religieuse » en élargit la portée à des considérations philosophiques plus générales.

Toutefois, à la même époque, la figure de l’entrepreneur connaît également une autre ligne d’évolution. Sur le modèle d’Adriano Olivetti, plusieurs industriels essayent de moderniser leurs entreprises en cherchant la collaboration d’écrivains et d’intellectuels. C’est le cas de Gherardini dans le film *La notte* de Michelangelo Antonioni.

3.5 *La notte de Michelangelo Antonioni : l’entrepreneur-artiste et la mort.*

²⁸² *Ibidem*, p. 85. Trad. Pers.
« L’epifania del padrone. »

Si la première partie de *La notte* est consacrée aux déambulations des personnages à l'intérieur d'une métropole moderne²⁸³, la deuxième partie du film se déroule dans l'espace circonscrit de l'énorme villa d'un riche entrepreneur milanais. Après l'exploration de l'espace public dominé par le capital, on passe à l'investigation de son espace privé. Giovanni Pontano et sa femme Lidia sont invités à une fête organisée par les Gherardini. Au départ le couple ne veut pas y participer. Ils décident, peut-être pour retisser leurs liens amoureux, de passer la soirée à deux en se rendant dans un night-club pour assister à un spectacle de danse exotique. Toutefois, face à l'ennui, à l'indifférence et à la froideur de son mari, Lidia lui propose d'aller chez les Gherardini.

Ils y arrivent quand la fête a déjà commencé. Plan d'ensemble fixe. Il fait noir. On entend la stridulation des grillons et puis le bruit d'une voiture qui arrive. On voit l'entrée principale et une partie de la villa avec des voitures garées dans le parking, aucune figure humaine, seulement des lumières allumées (photo 1). Giovanni et Lidia descendent de la voiture. Plan de demi-ensemble. Le couple entre dans la villa en passant entre des colonnes (photo 2). Giovanni dit : « Mais ils sont tous morts ici ? ». Sa femme lui répond : « Espérons ! »²⁸⁴.

L'espace se présente immédiatement sous les auspices de la mort. En effet – comme il l'avait fait dans la première partie du film – Antonioni parsème de références mortuaires le développement dramaturgique de cette deuxième partie. Giovanni Pontano, par exemple, avant de rejoindre les invités dans le jardin, remarque sur l'escalier la présence d'un livre, d'autant plus incongrue qu'il s'agit de l'œuvre monumentale de Hermann Broch *Les somnambules*²⁸⁵. Étonné, il se demande qui peut bien lire à une fête mondaine, chez un riche entrepreneur, un livre

²⁸³ Voir les pages 45-53.

²⁸⁴ « -Ma sono morti tutti qui ?
- Speriamo ! » Trad. Pers.

²⁸⁵ *Les somnambules* de Hermann Broch est un roman qualifié de trilogie publié entre 1931 et 1932. L'écrivain y présente l'histoire des temps modernes comme un processus de dégradation des valeurs, comme un lent déclin qui conduit à la naissance de l'homme moderne : entreprenant, opportuniste et n'ayant pour seule valeur que son intérêt personnel.

de ce genre. Le titre fait parfaitement écho à la première réplique de Pontano : « Mais ils sont tous morts ici ? ».

En effet, au cours de cette fête – qui rappelle la fête décadente dans la villa de Fregene à la fin de *La dolce vita* de Federico Fellini –, tous les invités oscillent entre un cynisme complaisant, un ennui profond et la tentative presque désespérée de se sentir vivants, au point que le seul moment d'excitation sincère est quand il commence à pleuvoir et que les invités se jettent dans la piscine en s'amusant comme des enfants (photo 3).



Photos 1-2-3.

Le propriétaire de la villa, l'entrepreneur Gherardini, apparaît à l'écran accompagné d'une allusion directe à la mort. On le voit pour la première fois en compagnie d'un jeune homme et d'une charmante jeune femme (photo 4). Gherardini est en train de leur montrer ses plantes et il s'arrête devant des roses. Il se montre très galant avec la jeune femme, lui parlant en français. Il cueille la rose la plus belle et la lui offre. Ensuite il cueille d'autres roses et il les donne à son domestique Antoine. Il lui dit en plaisantant : « Antoine, donnez-les à Filippo. C'est le seul qui sait les disposer sans qu'elles me rappellent le cimetière ! »²⁸⁶.

D'ailleurs, sa conception du travail et de l'entreprise est en lien étroit avec la mort, ou plutôt avec la négation de la mort. Gherardini, au cours de la fête,

²⁸⁶ « Antonio, datele a Filippo che è l'unico che sa disporle in modo da non farmi ricordare il cimitero. » Trad. Pers.

s'entretient deux fois avec Giovanni Pontano. La première fois, ils sont assis à côté de la piscine en compagnie de leurs femmes respectives (photos 5-6).



Photos 4-5-6.

C'est au cours de ce premier entretien que l'entrepreneur expose sa « philosophie du travail » :

GHERARDINI : [...] Aujourd'hui parler de richesse est absurde. Il n'y a plus de riches pour moi, vous savez. Mais si, toutefois, quelqu'un veut vraiment penser à la richesse, je n'ai qu'un conseil à lui donner : ne pas s'inquiéter de l'argent. Moi, voyez-vous, j'ai toujours pensé à mes entreprises comme à des œuvres d'art. Et ce que je gagnais, ça ne me concernait presque pas. Parce que ce qui est important pour moi, mon cher Pontano, c'est de créer quelque chose de solide, qui nous survive. [...] Ce qui soutient un écrivain, prenons votre exemple Pontano, ce n'est certainement pas l'idée du profit, mais un sentiment de nécessité. Vous écrivez parce que vous savez que c'est nécessaire pour vous et pour les autres. [...] Ecoutez-moi, la vie est celle que nous savons créer avec nos œuvres. Vous Pontano, qu'est-ce que vous feriez si vous n'écriviez pas ?

LIDIA : Il y a quelques années il se serait tué... Maintenant je ne sais pas. Dis-le toi-même, Giovanni...

GIOVANNI : Non, je ne me considère pas comme si important... il y a d'autres solutions. Combien de fois aujourd'hui un écrivain se demande si l'écriture n'est pas un instinct irréprouvable mais désuet. Ce travail si solitaire, artisanal, cette façon de mettre péniblement un mot après l'autre.... Ce travail que l'on n'arrive à mécaniser en aucune manière...

GHERARDINI : Mais vous en êtes vraiment convaincu ?

GIOVANNI : Non... mais vous, les industriels, vous avez l'avantage de faire vos... récits avec de vrais gens, de vraies maisons, de vraies villes... Le rythme de la vie, du temps, est entre vos mains... Peut-être que le futur aussi est entre vos mains...²⁸⁷

Ce dialogue entre Gherardini et Pontano est en apparence construit selon une opposition fondamentale : le travail industriel et le travail culturel. D'une part nous avons le profit, la mécanisation, le concret, la possibilité d'affecter le réel. D'autre part, nous avons la solitude, l'artisanat, les mots, la désuétude. Cette opposition, toutefois, est seulement apparente. En réalité, dans le dialogue il y a toute une série de glissements. Tout d'abord, Gherardini n'est pas motivé par le profit. Il se présente moins comme un entrepreneur que comme un artiste à la recherche de l'immortalité à travers ses œuvres d'art. Mais ses œuvres d'art, selon Pontano, « ses récits », ont la particularité d'être faits avec « de vrais gens, de vraies maisons, de vraies villes ». Dans l'Italie du boom économique, le véritable artiste, le véritable créateur est donc l'entrepreneur qui avec ses œuvres donne le rythme du temps et de la vie. La littérature a perdu toute influence sur le réel. Elle ne sait, ou elle ne peut plus « raconter », donner un sens, une direction, interpréter le réel. Elle est devenue une activité délicieusement désuète. Elle s'incarne parfaitement dans Giovanni Pontano : jeune, élégant, intelligent et pourtant fatigué, cyniquement frivole, passif. Gherardini, en revanche, bien qu'âgé, apparaît solide, déterminé,

²⁸⁷ « GHERARDINI : [...] Oggi parlare di ricchezza è assurdo. Non ci sono più ricchi sa, per me. Ma se tuttavia qualcuno proprio volesse pensare alla ricchezza, io ho un solo consiglio da dargli : non preoccuparsi del denaro. Io guardi, ho sempre pensato alle mie imprese come a opere d'arte. E quello che io ricavo di utile, quasi quasi a me non mi riguardava. Perché l'importante per me, caro Pontano, è creare qualcosa di solido, che ci sopravviva.[...] Quello che sorregge uno scrittore, facciamo il suo esempio Pontano, non è certo l'idea del guadagno, ma un sentimento di necessità. Lei scrive perché sa che è necessario a se stesso e agli altri. [...] Dia retta a me, la vita è quella che noi sappiamo crearci con le nostre opere. Lei Pontano, che cosa farebbe se non scrivesse?

LIDIA: Qualche anno fa si sarebbe ucciso... adesso non lo so. Di' tu Giovanni...

GIOVANNI: No, non mi sento così importante... ci sono altre soluzioni. Quante volte oggi uno scrittore si domanda se lo scrivere non sia un istinto insopprimibile ma antiquato. Questo lavoro così solitario, artigiano, questo mettere faticosamente una parola dietro l'altra... questo lavoro che non si riesce a meccanizzare in nessun modo.

GHERARDINI: Ma Lei ne è veramente convinto?

GIOVANNI: No... però voi altri industriali avete il vantaggio di fare i vostri... racconti con le persone vere, le città vere... Il ritmo della vita, del tempo, è nelle vostre mani... Forse anche il futuro è nelle vostre mani... » Trad. Pers.

tourné vers l'action et la volonté inébranlable de laisser une trace importante de son passage sur terre. L'industrie est le nouveau mythe qui va lui permettre de le faire et il sait très bien que la culture peut et doit aider l'industrie à devenir le nouveau mythe du progrès.

En effet, Gherardini a invité Pontano à sa fête pour lui faire une proposition. Il s'agit de la deuxième entrevue entre l'écrivain et l'entrepreneur. Cette fois-ci, les deux personnages sont seuls dans le bureau de Gherardini (photos 7-8-9) :



Photos 7-8-9.

GHERARDINI : Pontano, je voulais vous faire une proposition. J'ai besoin d'un homme comme vous. [...] J'ai un programme culturel pour mes employés. Voilà, je voudrais donner un coup de jeune à mon entreprise car je me suis aperçu qu'il n'y pas de communication entre les chefs et les ouvriers. Et vous savez pourquoi ? Parce qu'ils ne connaissent pas l'histoire de l'entreprise et ils ne savent rien de moi qui l'ai montée... [...] Je veux créer une direction de la presse, de la publicité et des relations avec le public. Mais surtout des relations internes. Je voudrais par exemple faire une publication sur l'histoire de notre entreprise...

GIOVANNI : Et ce serait moi qui devrais l'écrire ?

GHERARDINI : Oui, mais pas que ça. Je voudrais que vous deveniez un de nos cadres.

GIOVANNI : Qu'est-ce que c'est ? Une sorte d'emploi fixe ?

GHERARDINI : Bien sûr, ça ne vous plairait pas de rester avec nous, vivre la vie de l'entreprise ? Excusez-moi, vous gagnez combien actuellement ?

GIOVANNI : Je ne sais pas...

GHERARDINI : Votre femme appartient à une famille riche, n'est-ce pas ?
[...] Vous n'aimeriez pas être indépendant ? [...] Pensez-y Pontano, pensez-y...
Et rappelez-vous que mon entreprise mène une politique de hauts salaires...²⁸⁸

Gherardini, en bon pragmatique, connaît le pouvoir de séduction et le sentiment de liberté que peut donner l'argent. Comme tant d'autres entrepreneurs de son temps, il veut moderniser son entreprise et surtout améliorer les relations humaines à l'intérieur de l'entreprise. Ce qui est intéressant ici est la réaction, ou mieux l'absence de réaction de Pontano. On ne comprend pas vraiment ce qu'il pense de la proposition de Gherardini. Vu son attitude tout au long du film, on est plutôt tenté de croire que l'écrivain va finalement accepter et devenir ainsi un simple employé chargé des activités culturelles de la firme.

A l'intérieur de l'espace privé du capital, Giovanni Pontano fait une autre rencontre importante, celle de Valentina, la jeune femme qui lit *Les somnambules* et qui va se révéler, presque à la fin du film, être la fille de Gherardini. Si l'entrepreneur représente pour Pontano la séduction de l'argent, sa fille correspond à la tentation d'un nouveau départ amoureux, même si à la fin, mis à part un baiser, l'aventure ne se concrétise pas vraiment.

Valentina semble se positionner à l'extrême opposé de son père. Elle est fragile, introvertie, elle préfère se réfugier dans la lecture plutôt qu'affronter le monde réel. Elle dit aimer le golf, le tennis, les voitures, les fêtes mais elle s'y ennue. Elle enregistre sur un magnétophone ses pensées dysphoriques qui se

²⁸⁸ « GHERARDINI : Pontano, volevo farLe una proposta. Mi serve un uomo come lei. [...] Ho un programma culturale per i miei dipendenti. Ecco io vorrei svecchiare la mia azienda perché mi sono accorto che non c'è comunicazione tra i capi e gli operai. E sa perché? Perché non conoscono la storia della ditta e non sanno niente di me che lo messa su. [...] Voglio costituire una direzione della stampa, della pubblicità e delle relazioni con il pubblico. Ma soprattutto delle relazioni interne. Vorrei per esempio fare una pubblicazione sulla storia della nostra azienda...

GIOVANNI: E dovrei scriverla io?

GHERARDINI: Sì, ma non soltanto questo. Io vorrei che Lei diventasse un nostro dirigente.

GIOVANNI: Cos'è? Un specie di impiego fisso?

GHERARDINI: Certo, non Le piacerebbe stare con noi, vivere la vita dell'azienda? Scusi quanto guadagna Lei attualmente?

GIOVANNI: Non lo so...

GHERARDINI: Sua moglie è di famiglia ricca vero? [...] Non Le piacerebbe di essere indipendente? [...] Ci pensi Pontano, ci pensi... E si ricordi che la mia ditta persegue una politica di alti salari... »
Trad. Pers.

terminent par le mot « mort ». Elle ne montre aucun intérêt pour le monde industriel ni pour l'action. Elle avoue à Giovanni « être faible comme lui » et pendant un moment les deux personnages semblent arriver à communiquer malgré leur distance sociale. Mais chacun, à la fin du film, retourne à sa vie.

La villa des Gheradini se configure ainsi comme un espace dominé par l'argent et la mort, où des morts-vivants faussement festifs déambulent à la recherche d'un peu de « communication » et de chaleur humaine. Le seul qui semble être parfaitement à l'aise et dominer ce sentiment de mort est Gherardini, l'entrepreneur-artiste.

La mort et l'argent sont également au centre de *Il vedovo* de Dino Risi mais le ton n'est pas du tout le même.

3.6 *Il vedovo de Dino Risi : l'entrepreneur monstrueux.*

Le scénario de *Il vedovo* s'inspire d'un fait divers qui en 1958 avait suscité beaucoup d'émotion et de curiosité chez les Italiens : l'affaire Fenaroli. Le 10 septembre 1958, un voisin, à Rome, trouve dans la cuisine d'un appartement du quartier *Nomentano* le cadavre de Maria Martirano. Selon les enquêtes et le procès qui s'ensuit, le meurtrier est un jeune ouvrier milanais payé par le mari de la victime, Giovanni Fenaroli, un entrepreneur en difficulté financière qui espérait encaisser l'argent de l'assurance-vie de sa femme²⁸⁹.

Le personnage d'Alberto Nardi, le veuf du film, est donc inspiré très clairement de Fenaroli, sauf que contrairement au personnage réel, cynique, froid et en même temps très intelligent et parfaitement organisé, Nardi ne brille pas par sa capacité à organiser quoi que ce soit. D'ailleurs, il sera lui-même victime de son plan meurtrier.

²⁸⁹ Voir à ce propos SANVITALE Fabio, PALMEGIANI Armando, *Omicidio a Piazza Bologna. Una storia di sicari, mandanti e servizi segreti*, Rome, Sovera, 2013.

Alberto Nardi, est peut-être l'un des meilleurs, et sûrement l'un des premiers exemples d'anti-héros de la comédie à l'italienne du boom économique²⁹⁰. Il est franchement odieux. Les trente premières minutes du film dressent, par une accumulation de détails signifiants, un portrait sans concession de l'aspirant entrepreneur sans scrupules du miracle économique.

Nous avons déjà analysé le prologue extraordinaire du film²⁹¹ dans lequel Risi pose tous les éléments nécessaires à son développement dramaturgique. Après le prologue et le générique, la première macro-séquence nous montre Alberto Nardi aux prises avec ses dettes et ses créanciers. Le premier, c'est le concierge de la Tour *Velasca* qui lui réclame dix mille lires. Ensuite, juste à la sortie du hall du gratte-ciel, Nardi tombe sur Lambertoni, un affairiste un peu louche venu exiger le paiement de certaines traites arrivées à échéance. La rencontre est filmée en plan d'ensemble, avec l'enseigne d'une banque bien visible en arrière-plan (photo 10). Le plan d'ensemble permet de mettre en valeur le talent d'Alberto Sordi qui arrive quasiment à faire parler son corps (photo 11). En effet, sa gêne et son dépit face à son créancier transparaissent à travers l'exagération de ses gestes affectueux, passablement déplacés et comiques vu la situation. Alberto Nardi est un hypocrite extraordinaire et décomplexé et il a exactement le même comportement avec Minelli, un autre créancier qui l'attend devant la banque où Nardi a demandé un financement pour ses projets d'entreprise. Avec Minelli, Nardi se montre tout aussi chaleureux et répète (avec un faux accent milanais) la même réplique hilarante qu'il avait prononcée à l'intention de Lambertoni : « Mais qu'est-ce que vous faites ici à Milan avec cette chaleur ? »²⁹².

Hypocrite, couvert de dettes, Nardi est également absolument et magnifiquement incapable de gérer son entreprise et ses affaires. C'est surtout sa femme Elvira qui le lui fait remarquer dès qu'elle le peut. Par exemple, de retour à l'appartement de la tour *Velasca*, dont le propriétaire est bien évidemment sa

²⁹⁰ Voir à ce propos GIACOVELLI Enrico, *La commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, Rome, Gremese, 1995, p. 46-47.

²⁹¹ Voir les pages 66-69.

²⁹² « Ma cosa fa qui a Milan con 'stu cald? » Trad. Pers.

femme, après l’entrevue avec le directeur de sa banque, Nardi doit demander à Elvira de se porter garante pour la demande de financement qu’il a déposée. En effet, le directeur de la banque lui a fait remarquer que le patrimoine d’Elvira s’élève à un milliard de lires alors que son entreprise présente un bilan négatif. Quand il arrive dans l’appartement, sa femme est au téléphone avec sa mère. Voilà ce qu’il entend à demi-caché derrière un rideau (photo 12) :

ELVIRA (*en parlant au téléphone avec sa mère*) : Non, ne t’inquiète pas, je ne lui donne plus d’argent. Maman, tu m’écoutes ? Il fera faillite... Je l’enverrai à la campagne s’occuper de la ferme, s’il en est capable... Bravo, on se sépare et comme ça je dois lui payer une pension... Et puis, maman, c’est toi qui m’as donné cette éducation religieuse. Mais non, maman, il n’est pas malchanceux... c’est un incapable et un mégalomane... Figure-toi que maintenant il veut se battre contre la Montecatini, moi je ne sais pas... Mais disons les choses comme elles sont une fois pour toutes : j’ai épousé un crétin et je me le garde... Chacun sa croix, c’est comme ça !²⁹³



Photos 10-11-12.

Elvira est extrêmement dure dans son jugement mais elle n’est pas loin de la vérité. Dans les affaires, la seule chose que son mari sait faire c’est perdre de

²⁹³ « ELVIRA : No, non ti preoccupare, soldi non glieli do più. Mamma mi ascolti? Fallirà... Lo manderò in campagna a guardar la fattoria, se sarà capace... Brava, mi divido così poi devo passargli anche gli alimenti... E poi mamma, me l’hai data tu questa educazione religiosa. Ma no mamma, non è sfortunato... è un incapace e un megalomane... Figurati che adesso si vuole mettere contro la Montecatini, non so vero... ma vogliamo dire la verità una volta per sempre: io ho sposato un cretino e me lo tengo... Ognuno ha la sua croce, pazienza ! » Trad. Pers.

l'argent. Par exemple, dans le dialogue qui suit la scène que nous venons de voir, Elvira lui rappelle qu'il a perdu 300 millions de liras en achetant de l'essence aux Israéliens lors de la crise du canal de Suez.

Son incapacité à être un entrepreneur à succès est visible également dans la séquence qui se déroule à l'intérieur de son usine d'ascenseurs. Quand Nardi y arrive, ses ouvriers ne sont pas au travail mais dans la cour, bras croisés, et ils l'attendent pour avoir des explications : cela fait deux semaines qu'ils n'ont pas reçu leur salaire (photo 13). Bien évidemment, Alberto se tire d'affaire en rejetant la faute sur le « marquis » Stucchi, noble déchu, maintenant comptable et son proche collaborateur. Hypocrite, endetté, incapable et lâche, donc. Mais ce n'est pas tout.

Si on jette un regard à son bureau et à ses proches collaborateurs on trouve d'autres éléments accablants. Sur le mur de son bureau trône son portrait, comme dans la plus pure tradition entrepreneuriale milanaise (photo 14)²⁹⁴. Posture droite, attitude déterminée, il s'autocélèbre, faute d'être célébré par les autres. Ses trois collaborateurs sont « le marquis » Stucchi, l'allemand Fritzmayr et son oncle, romain comme lui. Stucchi est un noble déchu, sympathique, courtois, mais borné et parfois sentimental. Il s'occupe de la comptabilité de l'entreprise et il est le confident d'Alberto Nardi. Fritzmayr est un ingénieur allemand qui fait les projets techniques des ascenseurs, il est recherché par la police pour avoir abusé d'une fillette de douze ans, ses projets sont bien évidemment une catastrophe. Enfin, son oncle est un ancien chauffeur de taxi qui a vendu sa licence pour investir de l'argent dans l'entreprise de son neveu. Il est devenu le chauffeur personnel de Nardi. Inutile de dire que lui non plus ne brille pas par son intelligence. Comparé à ses collaborateurs Alberto Nardi fait figure de génie des affaires. C'est d'ailleurs pour cela qu'il les a choisis, pour se valoriser et se sentir un véritable capitaine d'industrie. Sauf qu'Alberto et ses trois collaborateurs sont exactement à l'opposé de l'équipe dirigeante d'une efficiente et moderne entreprise milanaise. Alberto

²⁹⁴ Voir à ce propos le roman *Il senatore* di Giancarlo Buzzi que nous avons analysé dans les pages qui précèdent.

Nardi est donc effectivement un mégalomane qui pour briller s'entoure d'incapables.

Les derniers éléments qui finissent de broser le portrait très peu flatteur de Nardi, nous les retrouvons dans la séquence qui se déroule à la maison de sa maîtresse : la belle, jeune, blonde, svelte et naïve Gioia. Tout d'abord, dans l'appartement de Gioia se trouvent tous les objets qui ont disparu de l'appartement d'Elvira. En effet, Elvira se plaint auprès de sa domestique que deux bouteilles de Barolo, le vernis à ongles acheté à Paris et une horloge suisse à coucou ont mystérieusement disparu. Alberto Nardi les a offerts en cadeau à sa maîtresse et à sa famille.

De plus, alors qu'il attend les tortellinis de *mamma Italia*, la mère de Gioia, Alberto s'entretient avec la petite sœur de sa maîtresse, Lolita, à peine pubère. Ils parlent de Napoléon « qui dormait à peine trois heures e qui dictait sept lettres à la fois ». Nardi déclare ensuite ceci :

ALBERTO (*s'adressant à Lolita*) : Tu vois ma chérie, selon moi il y a eu trois grands hommes dans l'histoire : Dante Alighieri, Napoléon Bonaparte et puis il y aurait le troisième qui, malgré ses collaborateurs, reste toujours un génie. (*Il lui donne une tape sur les fesses*).

LOLITA : C'est qui ?

ALBERTO : Lolita, autrefois on le disait. Maintenant, malheureusement on ne peut plus le dire.²⁹⁵

Le génie qui ne peut plus être nommé est bien évidemment Benito Mussolini. Alberto Nardi est donc un nostalgique du Duce avec de « légères » tendances pédophiles (photo 15).

²⁹⁵ « ALBERTO : Vedi cara, per me sono stati tre i grandi uomini della storia: Dante Alighieri, Napoleone Bonaparte e poi ci sarebbe stato il terzo che, malgrado i suoi collaboratori, resta sempre un genio.

LOLITA : Chi è ?

ALBERTO : Lolita, una volta lo si diceva. Adesso purtroppo non si può più dire. » Trad. Pers.



Photos 13-14-15.

Enfin, pour terminer en beauté, à table, à côté de son assiette de tortellinis, l'attend une traite arrivée à échéance. Gioia lui explique qu'il s'agit de la première traite pour le manteau de fourrure que Nardi lui a offert. N'ayant pas d'argent, il essaie avant de partir de reprendre en cachette le manteau pour le rendre ou le mettre en gage. *Mamma Italia* s'en aperçoit et il s'ensuit un pathétique affrontement autour de l'objet pendant lequel la mère de Gioia s'exclame (photos 16-17) :

MAMMA ITALIA : Hé non, *commendatore*, ça fait deux ans que vous faites la girouette... D'abord, vous nous offrez la Seicento, et puis avec l'excuse de nous apporter une Giulietta vous la reprenez... Et maintenant vous voulez piquer aussi le manteau de fourrure... Mais je ne vous le laisserai pas même s'il me faut le couper en petits morceaux avec les ciseaux et le jeter dans les toilettes... [...] Lâche cette fourrure, Romain...

ALBERTO NARDI : Mais lâche-la toi, Bolognaise!²⁹⁶

Si on tire les conclusions, Alberto Nardi, originaire de Rome, est donc un hypocrite endetté, incapable, mégalomane, lâche, voleur, fasciste et mesquin : un de ces « monstres » qui seront protagonistes du film homonyme, *I mostri*, de Dino Risi, sorti dans les salles italiennes en 1963.

²⁹⁶ « MAMMA ITALIA: Eh no commendatore, sono due anni che Lei fa il tira e molla... Prima ci regala la Seicento, poi con la scusa di portarci una Giulietta se la riprende... E adesso si vuole fregare anche la pelliccia... Ma io non gliela do a costa di tagliarla a pezzettini con le forbici e di buttarla nel water... [...] Molla la pelliccia Romano...

ALBERTO NARDI: Ma mollala tu, Bolognese! » Trad. Pers.

Toutefois, la monstruosité de cet entrepreneur raté est, en quelque sorte, atténuée par la monstruosité des autres personnages. En effet, dans le film il n'y a pas un seul personnage « positif ». Elvira semble ressentir une jouissance extrême à humilier son mari, Lambertoni est un magouilleur cynique et même Carletto Fenoglio, entrepreneur milanais au patrimoine de soixante milliards, s'avère parfaitement insupportable dans son attitude de réussite permanente et sa posture physique qui rappelle Mussolini (photo 18).



Photos 16-17-18.

À l'évidence, dans le film de Dino Risi, derrière le conflit, l'affrontement, où tous les coups sont permis, entre Elvira Almiraghi et Alberto Nardi, on peut voir deux mentalités, deux « états d'esprit » qui s'opposent : la culture milanaise et la culture romaine dans tout ce qu'elles ont de monstrueux. D'une part une société, la milanaise, qui ne se pose pas de questions, qui avance, qui fait de l'argent avec une efficacité redoutable et inhumaine. D'autre part, une société, la romaine, qui veut s'homologuer au modèle milanais, mais qui est inévitablement vouée à l'échec à cause de sa tendance historique à l'approximation et à « l'art de s'arranger ». Nous retrouvons cette opposition culturelle et géographique dans *La linea gotica* d'Ottiero Ottieri. Toutefois, la configuration morale n'est pas la même.

3.7 La linea gotica et Tempi stretti d'Ottiero Ottieri : l'(im)possibilité de raconter l'usine.

Une ligne gothique, mentale, pour moi coupe au milieu l'Italie. Je vis à cheval dessus. Les dilemmes spirituels, de l'âme, se projettent dans la géographie. Un choix intérieur se déguise en choix d'une ville et ce n'est même pas entièrement un déguisement. Rome est mon être, Milan mon devoir être. Je rêve d'une troisième ville qui les unisse, où tout avoir, tout concilier, et être une fois pour toutes tranquille.²⁹⁷

La linea gotica (1963) est une sorte de journal intime de l'auteur qui couvre les années 1948 à 1958. Il s'agit d'un témoignage existentiel extrêmement fragmentaire qui aborde et questionne l'avènement de la « civilisation industrielle » et ses répercussions sur les villes, la campagne, les paysans, les ouvriers, les patrons, les classes moyennes et les intellectuels. L'œuvre est étroitement liée à *Tempi stretti* (1957), roman « industriel » de style « vériste », pas entièrement réussi et parfois franchement ennuyeux. Ce n'est pas le cas de *La linea gotica*.

Au centre de ce journal parcellaire, il y a la personnalité névrotique de l'artiste et sa recherche constante d'un juste positionnement face à la réalité du monde industriel. Autrement dit, comment un artiste peut-il abandonner sa tour d'ivoire pour pénétrer et raconter le monde de l'usine :

Si le roman et le cinéma nous ont donné peu de choses sur la vie à l'intérieur de l'usine, c'est qu'il y a aussi une raison pratique, qui devient ensuite une raison théorique. Le monde des usines est un monde fermé. On n'y entre pas – et on n'en sort pas – facilement. Qui peut le décrire ? Ceux qui sont dedans peuvent nous donner des documents, mais pas leur élaboration : à moins qu'il ne naisse des ouvriers ou des employés artistes ; ce qui est plutôt rare. Les artistes qui vivent en dehors, comment peuvent-ils pénétrer dans une usine ?

²⁹⁷ OTTIERI Ottiero, *La linea gotica*, op. cit., p. 5. Trad. Pers.

« Una linea gotica, mentale, per me taglia a mezzo l'Italia. Ci vivo a cavallo. I dilemmi spirituali, dell'anima, si proiettano nella geografia. Una scelta interiore si camuffa da scelta di una città e non è nemmeno del tutto un camuffamento. Roma è il mio essere, Milano il mio dover essere. Sogno una terza città che le unisca, dove avere tutto, conciliare tutto, e stare una buona volta tranquillo. »

Les rares qui y travaillent deviennent muets, pour des raisons de temps, d'opportunité, etc. Les autres n'y comprennent rien : ils peuvent y faire de brefs repérages, des enquêtes, mais l'art ne naît pas de l'enquête, plutôt de l'assimilation. C'est pour cela aussi que l'industrie est inexpressive ; c'est sa caractéristique. Entre être dans l'industrie et en parler, il existe comme une contradiction dans les termes. La dépasser est très dur, et en effet tout le monde attend que le très haut prix à payer soit acquitté par un autre. Trop de monde aujourd'hui souhaite le roman d'usine, etc., et trop peu de monde est disposé à reconnaître les difficultés pratiques (théoriques) qui s'opposent à sa réalisation. L'ouvrier, l'employé, le cadre, ils se taisent. L'écrivain, le metteur en scène, le sociologue, ou bien ils sont dehors et alors ils ne savent pas, ou, par hasard, ils y entrent, et alors ils ne parlent plus.²⁹⁸

Ottieri, pour pénétrer à l'intérieur du monde industriel décide de quitter Rome pour Milan, car :

Milan, lointaine, n'est pas colorée, elle est monotone. Mais elle est vivante. Les situations les plus nouvelles et les plus tendues, les plus compliquées de la civilisation moderne y naissent, au milieu desquelles il est beau de se trouver.

Le gris, l'organisationnel, le puritain, sont la tonalité collective la plus proche de se libérer et de se recomposer sous de nouvelles formes. Il y a un moment où l'écrivain s'aperçoit que la vie, une vie, se détache du quotidien et décolle.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 169. Trad. Pers.

« Se la narrativa e il cinema ci hanno dato poco sulla vita interna di fabbrica, c'è anche una ragione pratica, che poi diventa una ragione teorica. Il mondo delle fabbriche è un mondo chiuso. Non si entra – e non si esce – facilmente. Chi può descriverlo? Quelli che ci stanno dentro possono darci dei documenti, ma non la loro elaborazione: a meno che non nascano degli operai o impiegati artisti, il che sembra piuttosto raro. Gli artisti che vivono fuori, come possono penetrare in un'industria? I pochi che ci lavorano diventano muti, per ragioni di tempo, di opportunità, ecc. Gli altri non ne capiscono niente: possono farvi brevi ricognizioni, inchieste, ma l'arte non nasce dall'inchiesta, bensì dalla assimilazione. Anche per questo l'industria è inespessiva; è la sua caratteristica. Tra lo stare in un'industria e il parlarne, esiste come una contraddizione in termini. Superarla è durissimo, e infatti ognuno si aspetta che l'altissimo prezzo da pagare per superarla, lo sborsi un altro. Troppi oggisi augurano il romanzo di fabbrica, ecc., e troppi pochi sono disposti a riconoscere le difficoltà pratiche (teoriche) che si oppongono alla sua realizzazione. L'operaio, l'impiegato, il dirigente, tacciono. Lo scrittore, il regista, il sociologo, o stanno fuori e allora non sanno, o, per caso, entrano, e allora non dicono più. »

Les dures rues de Milan, les alentours des usines, les usines, les places rondes de banlieue sont pleines de ces moments.²⁹⁹

Milan est donc la ville idéale pour saisir la nature de la « civilisation moderne ». A l'intérieur de ses usines, autour de celles-ci, dans ses rues grises, dures et « puritaines », dans ses places de banlieue, un artiste à l'opportunité d'assister à des épiphanies révélatrices.

Toutefois, pour un intellectuel marxiste freudien, trouver sa place dans le monde de l'entreprise milanaise est loin d'être chose aisée. Il doit, tout d'abord, vaincre le scepticisme, voire l'hostilité des dirigeants et des patrons³⁰⁰. Il doit également faire face à son propre sentiment d'inadéquation, de honte :

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 178. Trad. Pers.

« Milano, lontana, non è colorata, è monotona. Ma è viva. Ci nascono le situazioni più nuove e tese, complicate della civiltà moderna, in mezzo alle quali è bello stare.

Il grigio, l'organizzativo, il puritano, sono il tono collettivo più vicino a liberarsi e ricomporsi in forme nuove. C'è un momento in cui uno scrittore si accorge che la vita, una vita, si stacca dal quotidiano e decolla. Di questi momenti sono piene le strade dure di Milano, i luoghi intorno alle fabbriche, le fabbriche, le piazze rotonde di periferia. »

³⁰⁰ A ce propos, voir ce premier entretien avec le patron d'une usine pétrolière : « Dans un grand hôtel pour un entretien avec mon futur chef, qui me reçoit dans le hall. [...] Conversation courtoise depuis nos deux fauteuils, je ressens une bonne disposition à mon égard. Il est noble – ou presque – et moi aussi je le suis. Nous allons forcément nous entendre. Ces sociétés à forte participation américaine cherchent volontiers les employés qui doivent les représenter dans les parages de l'aristocratie, comme on le fait pour les diplomates : des employés dignes de confiance, utiles dans les relations, qui savent parler anglais. Attiré et repoussé par ma maîtrise en lettres, et par l'odeur de journalisme, il me demande où j'ai écrit. Je cite différentes revues littéraires, quelques nouvelles, un essai... Deux ou trois articles sur *L'Avanti*.

Il s'est assombri, il s'éloigne. Les fauteuils se séparent énormément, la table au milieu devient un rocher. « Nous », s'exclame-t-il, « nous allons nous trouver sous peu des côtés opposés de la barricade. Est-il possible, je vous le demande, que vous veniez travailler pour moi entre temps ? [...] « Sous peu », répète-t-il, « je serai de ce côté-ci de la barricade et vous de l'autre. Ne savez-vous pas ce qui doit se passer dans quelques mois, un an ? J'ai tout de même eu plaisir à vous rencontrer. » Nous allons chacun de notre côté pour nous préparer au duel, à la troisième guerre mondiale. » Trad. Pers.

« In un grande albergo a colloquio con il futuro capo, che mi riceve nella hall. [...] Conversazione gentile fra le due poltrone, sento la buona disposizione nei miei confronti. Lui è un nobile – o quasi – e lo sono anch'io. Ci intenderemo per forza. Queste società con forte partecipazione americana cercano volentieri gli impiegati di rappresentanza nei dintorni dell'aristocrazia, come si fa per i diplomatici: impiegati fidati, utili nelle relazioni, che sanno l'inglese. Attratto e respinto dalla laurea in lettere, e dall'odore di giornalismo, domanda dove ho scritto. Dico varie riviste letterarie, qualche racconto, un saggio... Due o tre articoli sull'*Avanti*.

Si è rabbuiato, si stacca. Le poltrone si fanno lontanissime, il tavolino in mezzo diventa un macigno. «Noi,» esclama, «ci troveremo fra non molto dalle parti opposte della barricata. È possibile, le domando, che nel frattempo lei venga a lavorare con me?» [...] «Fra non molto,» ripete, «saremo io di qua e lei di là della barricata. Non conosce forse quello che deve accadere fra pochi mesi, un

Entretien avec l'ingénieur A. O. Quand je lui ai dit comment et pourquoi je veux travailler dans une usine, il n'a pas souri vaguement ; pour la première fois quelqu'un a compris. [...] Pour la première fois, il a calmé mon sentiment de culpabilité, ma honte obscure pour mon « industrialisme ». Dans sa Société, il faut quelqu'un qui s'occupe du secteur commercial. J'ai insisté pour l'usine. Il a insisté pour ses besoins. Je devrai donc m'approcher par approximation. Il me laissera faire un stage de trois mois dans l'usine. Il me regardait de ses yeux clairs, sans douter de mes intentions, sans faire le procès de leur origine. Il les acceptait comme une force à laquelle donner du crédit, utilisable. Comme une vérité.

Nous ne sommes pas allés jusqu'au fond de ma prédilection pour les ouvriers et pour le secteur technique, par rapport au secteur commercial et aux employés. Ici un écran tremblotait entre nous. Qu'est-ce qu'il doit en avoir pensé ? Peut-être y voyait-il de la mythologie, du populisme ?

De nouveau un peu de honte.³⁰¹

Ce sentiment de honte, l'idée que peut-être l'intérêt de l'artiste pour les usines, pour la vie à l'intérieur et à l'extérieur d'elles n'est rien d'autre qu'un hypocrite populisme, doit être dépassé car :

Le roman d'aujourd'hui ne peut pas ignorer l'état civil, le métier, la géographie, la classe. Il est réaliste, car il existe en nous un désir *nécessaire*, c'est-à-dire artistique, de découverte, et pour des raisons historiques ce désir est de découvrir non seulement nous-mêmes, mais les autres : du moment que

anno? Ho comunque piacere di averla conosciuta.” Andiamo ognuno dalla nostra parte a prepararci per il duello, per la terza guerra mondiale. » *Ibidem*, p. 28-29.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 114-115. Trad. Pers.

« Colloquio con l'ingegner A. O. Quando gli ho detto come e perché voglio lavorare in una fabbrica, non ha sorriso vago; per la prima volta uno ha capito. [...] Per la prima volta, ha calmato il mio senso di colpa, la mia oscura vergogna per il mio “industrialismo”. Nella sua Società occorre qualcuno che si occupi del settore commerciale. Ho insistito per la fabbrica. Ha insistito per la sua necessità. Mi dovrà dunque avvicinare per approssimazione. Mi lascerà fare tre mesi un periodo di tirocinio nella fabbrica. Mi guardava con gli occhi chiari, senza dubitare delle mie intenzioni, senza fare il processo della loro origine. Le accettava come una forza cui dare credito, usabile. Come una verità. Non siamo andati in fondo alla mia predilezione per gli operai e per il settore tecnico, rispetto al settore commerciale e agli impiegati. Qui un diaframma tremolava fra noi. Che cosa ne avrà pensato? Forse la considerava mitologia, populismo? Di nuovo un po' di vergogna. »

nous ne les connaissions pas, les découvrir fait partie de toutes nos volontés de continuer à vivre.

Ceci comporte un changement de vie pour l'écrivain, qui sort de la littérature non seulement avec sa tête, mais avec son corps.³⁰²

L'artiste doit donc investir toute sa vie mentale et physique pour poursuivre une idée de littérature réaliste dirigée vers la découverte non seulement de soi-même mais, et surtout, des autres.

Ottiero Ottieri commence donc à travailler dans diverses usines milanaïses et lombardes avant d'être embauché par Adriano Olivetti en 1953. Il est envoyé, en tant que chargé de recrutement, d'abord à Ivrea et ensuite dans la nouvelle usine de Pozzuoli³⁰³. Ces expériences permettent à Ottieri de se forger une idée du monde industriel qui ne se résume pas seulement à la représentation et à la dénonciation de l'aliénation que subit la classe ouvrière. Bien évidemment cet aspect est très présent dans *La linea gotica* et dans *Tempi stretti*. Toutefois, Ottieri ne condamne pas la civilisation industrielle à une défaite apocalyptique. Au contraire, il est convaincu que l'industrie représente un progrès social³⁰⁴ et que la condition ouvrière peut être améliorée :

³⁰² *Ibidem*, p. 21-22. Trad. Pers.

« La narrativa di oggi non può ignorare lo stato civile, il mestiere, la geografia, la classe. È realistica, perché esiste in noi un desiderio necessario, cioè artistico, di scoperta, e per motivi storici questo desiderio è di scoperta non soltanto di noi, ma degli altri: giacché non li conoscevamo, e scoprirli fa parte di ogni nostro continuare a vivere.

Questo comporta un mutamento di vita per lo scrittore, che esce dalla letteratura non soltanto con la testa, ma col corpo. »

³⁰³ De cette expérience napolitaine naît le roman *Donnaruma all'assalto* (1959).

³⁰⁴ A ce propos voir ce que répond Ottieri, en 1973, à Ferdinando Camon sur la question de la crise de la classe ouvrière et de sa révolution manquée : « OTTIERI : C'est peut-être à cause du fait que j'ai travaillé dans une entreprise "éclairée", où ces phénomènes étaient moins importants, mais je dois dire que la liberté, ne serait-ce que formelle, d'un côté, et l'industrialisation de l'autre se sont présentées comme des faits positifs, ou dont la négativité était, en quelque sorte, inévitable. La remise en question de ces phénomènes de l'industrialisme est une attitude "actuelle", à laquelle a contribué en grande partie le mouvement étudiant : la crise naît de l'insatisfaction et de l'idolâtrie provoquées par la société de consommation et par son impérialisme. Mais "à ce moment-là" l'industrialisation semblait une grande libération pour les hommes, et nous avons mis du temps avant de "nous fatiguer" de l'industrialisation [...] CAMON : Donc, progrès industriel égal progrès social ? OTTIERI : Je jugerais que oui : pendant un certain temps, du moins. En Italie on l'a vu en direct. »

« OTTIERI: Sarà perché io ho lavorato in un'industria "illuminata", dove questi fenomeni erano più ridotti, ma devo dire che la libertà, sia pure formale, da un lato, e l'industrializzazione dall'altro si

L'ingénieur affirme que de son temps on travaillait dix heures par jour et que maintenant c'est du gâteau pour les ouvriers. Et puis dans une famille ils sont trois ou quatre à travailler, c'est le comble. Nous rencontrons sur le trottoir l'accordéon de la semaine dernière, le groupe des cols bleus, les remises remplies de vélos accrochés, l'odeur de la cantine... Qu'est-ce que cela signifie, aujourd'hui, pour un ouvrier, améliorer sa condition ? Pour le moment, c'est à cela que je pense. Soit, collectivement, arriver au pouvoir avec sa classe. Soit, individuellement, ne plus être un ouvrier.

Lorsque beaucoup de théoriciens, Simone Weil comprise, choisissent la deuxième hypothèse, ils ne se rendent pas compte à quel point cette idée, très humaniste, pseudo-ouvriériste contient en elle le ver de la réaction. Il est dangereux et abstrait d'aller à la rencontre de l'ouvrier, de son travail aliéné, en lui disant qu'il est juste qu'il ne soit plus un ouvrier, dans une société meilleure. Qu'est-ce qu'il va faire concrètement ? L'employé ? Joli progrès.³⁰⁵

Comme on le voit, l'industrialisation se configure, avec toutes ses limites, comme une indéniable amélioration des conditions de vie de la classe ouvrière. Il s'ensuit que le véritable progrès ce n'est pas la négation de l'industrialisation, mais la lutte collective dirigée vers une réelle transformation des conditions de travail.

sono presentati come dei fatti positivi, oppure la cui negatività era in un certo senso inevitabile. La messa in causa di questi fenomeni dell'industrialismo è un atteggiamento "attuale", a cui in gran parte ha contribuito il movimento studentesco: la crisi nasce dalla insoddisfazione e dalla idolatria provocate dalla civiltà dei consumi e dal suo imperialismo. Ma "allora" l'industrializzazione sembrava un grosso riscatto per gli uomini, e ci abbiamo messo molto tempo prima di "stancarci" dell'industrializzazione [...] CAMON: Quindi progresso industriale uguale progresso sociale? OTTIERI: Riterrei di sì: per un certo periodo, almeno. In Italia lo abbiamo visto direttamente. » Dans CAMON Ferdinando, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Milan, Garzanti, 1973, p.150-151. Trad. Pers.

³⁰⁵ OTTIERI Ottiero, *La linea gotica, op. cit.*, p. 97-98. Trad. Pers.

« L'ingegnere afferma che ai suoi tempi si lavorava dieci ore al giorno e che adesso è una pacchia per gli operai. E poi in una famiglia lavorano in tre, in quattro, è il colmo.

Incontriamo sul marciapiede la fisarmonica della settimana scorsa, il gruppo delle tute, i capanni fitti di biciclette appese, l'odore della mensa... Che cosa significa, oggi, per un operaio, migliorare? Questo intanto penso. O, collettivamente, giungere al potere con la propria classe. O, Individualmente, non essere più un operaio.

Quando molti teorici, compresa la Weil, scelgono la seconda ipotesi, non si rendono conto di come questa idea, assai umanistica, pseudo-operaistica, abbia un verme reazionario dentro. È pericoloso e astratto andare incontro all'operaio, al suo lavoro alienato, dicendogli che è giusto che non faccia più l'operaio, in una società migliore. Che cosa farà, in concreto? L'impiegato? Bel progresso. »

En effet, selon Ottieri, l'aliénation causée par l'organisation scientifique du travail concerne également les employés :

Je n'aime pas ce travail. J'y suis cloué toute la journée. [...] Voilà l'aliénation, la même pour l'employé que pour l'ouvrier. Travail fait uniquement pour vivre, sans y participer, large pierre qui écrase la journée, où ne poussent que des touffes d'herbe à la jonction avec l'autre pierre de demain : le réveil, la pause de midi, la soirée, si courte. Les heures libres sont les petites perles d'un collier dont le fil s'est cassé.

Je sors le soir tout étourdi, arrive tout de suite le sommeil, la nuit. Les journées se consomment en elles-mêmes, comme un bénéfice qui entre et sort, sans capital. Pour entretenir l'espoir, je dois me lever, avec mon imagination, sur la pointe des pieds et scruter au-delà de la réalité. L'homme tous les matins va se vendre et le soir il s'est vendu. Marchandise inépuisable (Marx).³⁰⁶

Le problème n'est donc pas l'industrialisation tout court mais un type d'industrialisation qui, au lieu d'être dirigée vers une utopie humaine et politique, se résout en une utopie technologique. Le triomphe du productivisme, du consumérisme, du taylorisme, de l'organisation scientifique à l'américaine et du travail à la pièce sont les côtés négatifs de l'industrialisation qu'il faut combattre.

Par conséquent, l'usine dans *La linea gotica* et dans *Tempi stretti* n'est pas représentée seulement d'une façon négative³⁰⁷. Bien évidemment, malgré cela, nous

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 30-31. Trad. Pers.

« Questo lavoro non mi piace. Ci sto inchiodato tutto il giorno. [...] Ecco l'alienazione, uguale per l'impiegato come per l'operaio. Lavoro fatto unicamente per vivere, senza parteciparvi, larga pietra che schiaccia la giornata, da cui non spuntano che ciuffetti d'erba dalle connessioni con l'altra pietra di domani: la sveglia, l'intervallo di mezzogiorno, la sera cortissima. Le ore libere sono perline di una collana di cui si è rotto il filo.

Esco la sera stordito, subito viene il sonno, la notte. Le giornate si consumano dentro se stesse, come un guadagno che entra ed esce, senza capitale. Per inseguire la speranza devo alzarmi, con la fantasia, in punta di piedi e sbirciare oltre la realtà. L'uomo ogni mattina va a venderci e la sera si è venduto. Merce inesauribile (Marx). »

³⁰⁷ « OTTIERI : Je n'ai jamais vu l'usine comme un camp de concentration, sinon elle aurait fini par ne plus m'intéresser : elle a, avait, trop de côtés positifs pour que la comparaison soit possible. Le pouvoir économique laisse encore de l'espace pour de fortes ambivalences : envers le chef, comme patron et comme père, envers le travail, comme aliéné mais également comme heureux. Dans un camp je ne pense pas qu'il y avait d'ambivalence. [...] On ne peut pas comparer l'ambivalence du rapport esclave-patron avec l'attitude psychologique du juif face aux SS. »

retrouvons dans les deux œuvres plusieurs passages consacrés à l'aliénation ouvrière, surtout féminine. Voici un passage tiré du premier chapitre de *Tempi stretti* :

Emma travaillait à l'usine, au milieu des autres, comme si elle était toute seule. Aucune amitié ne naissait autour d'elle. Dans son atelier le bruit l'empêchait de parler, à moins de crier. Le site était très grand ; il se répartissait sur plusieurs bâtiments bas, enfilades de hangars, et il occupait plusieurs rues, au point de former un quartier excentré de la ville. Ceci n'aidait pas à connaître les gens : ils entraient par les lointaines conciergeries, comme si chaque groupe se perdait sur un site différent.

Tous les matins, Emma se retrouvait assise devant sa machine, dans le rang avec les autres. Elles étaient serrées ; derrière s'amassaient d'autres machines-outils de l'atelier, des hommes et des femmes ; devant il y avait le couloir et l'usine qui continuait à perte de vue. Elle mettait une pièce sur la machine, elle actionnait le levier, l'opération se faisait en quelques secondes. Une autre pièce. Ainsi assise sa journée passait. Autour d'elle l'atelier vrombissait avec son bruit compact, que le toum toum d'une grande presse lointaine ponctuait comme un pas cadencé, comme un cœur battant la chamade. Une presse légère s'insérait avec un tan tan plus aigu et plus fréquent. Au début, Emma fut excitée par le bruit ; puis abrutie ; elle finit par s'y habituer, devenant un peu sourde, d'oreille, de corps et d'âme. Elle avait absorbé le bruit comme une éponge pleine. Pour elle, ce fut bien pire de s'habituer au métal et au lubrifiant : ses mains à côté de la machine lui semblaient faites de ricotta et elles avaient peur de la machine. Cette peur ne disparaissait jamais.

Ni avant ni après elle ne comprit ce qu'il se passait autour d'elle et dans l'étendue des machines, à travers la jungle des ateliers. Bien entendu, personne ne le lui expliqua jamais : on l'avait amenée à son poste et c'est tout.³⁰⁸

« OTTIERI: La fabbrica non l'ho mai vista come un lager, se no avrebbe finito di interessarmi: essa ha, aveva troppi lati positivi perché il parallelo fosse possibile. Il potere economico lascia ancora lo spazio per forti ambivalenze: verso il capo, come padrone e come padre, verso il lavoro, come alienato ma anche felice. Nel lager l'ambivalenza non credo ci fosse. [...] Non si può confrontare l'ambivalenza del rapporto schiavo-padrone con l'atteggiamento psicologico dell'ebreo verso l'SS. » dans CAMON Ferdinando, *op. cit.*, p. 159. Trad. Pers.

³⁰⁸ OTTIERI Ottiero, *Tempi stretti* [1957], Matelica, Hacca, 2012, p. 54-55. Trad. Pers.

« Emma lavorava in fabbrica, in mezzo agli altri, come da sola. Non le nascevano amicizie intorno. Dentro la sua officina il rumore le impediva di parlare, almeno che non strillasse. Lo stabilimento era assai grande; si divideva in molti edifici bassi, fughe di capannoni, e occupava alcune strade, da

Ce qui ressort, tout d'abord, c'est la solitude de l'ouvrier. Malgré la présence d'innombrables collègues physiquement très proches, il ne peut établir aucun lien d'amitié ou de simple communication avec autrui. L'usine est immense : l'espace dispersé accentue cette impossibilité. Ensuite, le bruit presque infernal des machines anthropomorphisées³⁰⁹ enferme l'ouvrier dans une solitude assourdissante. Le travail répétitif, parcellisé engourdit son corps et son esprit sans lui donner aucun horizon de sens. Le seul élément qui semble perturber cet engourdissement est la peur de l'accident.

Le travail à la chaîne enferme donc l'ouvrier dans une solitude dépourvue de sens, où les gestes simples et répétitifs le rapprochent, le fusionnent presque avec la machine qui lui dicte le rythme du travail³¹⁰.

Le travail parcellisé, surveillé par des « chronométrateurs » obsédants, a des conséquences également sur sa vie psychique :

formare un quartiere estremo della città. Questo non aiutava a conoscere la gente: entravano per le lontane portinerie, come se ogni gruppo si perdesse in uno stabilimento diverso.

Emma ogni mattina si ritrovava seduta davanti alla sua macchina, in fila con le altre. Stavano strette; dietro si ammassavano altre macchine utensili del reparto, uomini e donne; davanti c'era una corsia e la continuazione dell'officina a perdita d'occhio. Metteva un pezzo nell'attrezzo, azionava la leva, l'operazione si compiva in pochi secondi. Un altro pezzo. Così seduta passava la sua giornata. Intorno l'officina rombava col suo rumore compatto, su cui il tum tum di una grande pressa lontana batteva come un passo cadenzato, come un cuore affannato. Una pressa leggera si inseriva con un tan tan più acuto e frequente. Nei primi tempi Emma fu eccitata dal rumore; poi intontita; alla fine vi fece l'abitudine, diventando un po' sorda, di orecchie, di corpo e di anima. Aveva assorbito il rumore come una spugna piena. Per lei fu molto peggio abituarsi al metallo e al lubrificante: le mani vicino alla macchina le sembravano di ricotta e avevano paura dell'utensile. Questa paura non scompariva mai.

Né prima né dopo capì che cosa accadesse intorno a sé nella distesa di macchine, attraverso la bassa selva dei reparti. Certo nessuno glielo spiegò mai: l'avevano portata al suo posto di peso. »

³⁰⁹ L'usine comme organisme biologique vivant est un *topos* classique de la « littérature industrielle ». Voir, à titre d'exemple, ce passage du *Memoriale* (1962) de Paolo Volponi :

« L'usine était toute pareille et elle envoyait de toutes parts le même bruit, plus qu'un bruit, un essoufflement, un fort halètement. L'usine était si grande et propre, si mystérieuse qu'on ne pouvait même pas penser si elle était belle ou laide. »

« La fabbrica era tutta uguale e da qualsiasi parte mandava lo stesso rumore, più che un rumore, un affanno, un ansimare forte. La fabbrica era così grande e pulita, così misteriosa che uno non poteva nemmeno pensare se era bella o brutta. » Dans VOLPONI Paolo, *Memoriale*, Turin, Einaudi, 2015, p.13. Trad. Pers.

³¹⁰ Voir également les films *Modern Times* (1936) de Charlie Chaplin et *La classe operaia va in paradiso* (1971) d'Elio Petri.

Les chefs d'équipe déambulaient entre les machines, les préparaient. Un chronométrateur relevait le temps. Les manœuvres, comme les ingénieurs, se promenaient dans les ateliers. « Au moins, ceux-là, ils bougent, ils se fatiguent moins », pensa Emma. Elle avait mal à la tête et à ses yeux lourds de sommeil, à force de les fixer sur l'outil effilé et sur le porte-outil, et mal au dos. Elle attendait l'intoxication qui l'affaiblissait vers quatre heures de l'après-midi, jusqu'aux jambes.

« Je ne vais pas me suicider, moi », pensait-elle une, deux, trois fois, en actionnant le levier. Les mouvements de la machine empêchaient une pensée suivie, la coupaient en petits morceaux, et chaque idée restait attachée au mouvement comme un lambeau à une roue qui tourne.³¹¹

Le travail pénètre à l'intérieur des mécanismes neuropsychologiques, donnant aux pensées un caractère obsessionnel et fragmenté.

Pourtant, malgré cela, certains ouvriers sont contents de travailler, au point que leur travail leur apparaît comme une bouée de sauvetage :

Dans l'après-midi, entretien avec l'ouvrière qui travaille depuis quatorze ans et qui absolument ne voudrait pas s'en aller, pour céder son poste à son mari au chômage. Sans le travail elle se sent « perdue ».³¹²

En outre, à une plus grande échelle et selon une perspective collectiviste, le développement de l'industrie, surtout dans le Sud de l'Italie, se présente comme un véritable « salut ». Voici ce qu'écrit Ottieri après sa première visite à l'usine Olivetti à Pozzuoli :

³¹¹ OTTIERI Ottiero, *Tempi stretti, op. cit.*, p. 70-71. Trad. Pers.

« I capisquadra giravano fra le macchine, le preparavano. Un cronometrista rilevava un tempo. I manovali, come gli ingegneri, passeggiavano per i reparti. “Almeno quelli si muovono, si stancano meno”, pensò Emma. Aveva male alla testa e agli occhi insonnoliti, a furia di puntarli sull'utensile sottile e sull'attrezzo, e male di schiena. Aspettava l'intossicazione che la indeboliva verso le quattro del pomeriggio, fino alle gambe.

“Io non mi suiciderò”, pensava una, due, tre volte, azionando la leva. I movimenti della macchina impedivano un pensiero filato, lo spezzettavano, e ogni idea rimaneva attaccata al movimento come un brandello a una ruota che gira. ».

³¹² OTTIERI Ottiero, *La linea gotica, op. cit.*, p. 206. Trad. Pers.

J'ai fait un premier repérage là-bas. Je ne veux pas me noyer dans la question méridionale, encore moins dans le folklore qui l'entoure. D'autres peuvent le faire mieux que moi. Ma bouée c'est l'usine, l'usine d'origine septentrionale. Certes, ces usines-là me sont apparues comme de petites îles perdues dans la mer de la civilisation méridionale. Vont-elles réussir, allons-nous réussir à créer une nouveauté, même capitaliste ? Contre la mer, contre le soleil, les millions d'habitants de la côte, contre le paradis ou l'enfer du Mezzogiorno, sont-ils suffisants les 300 ouvriers de mon usine, les 1 500 de l'Ansaldo ? Toute la terminologie du monde industriel est, d'emblée, bouleversée. On aspire à travailler à l'usine comme à un salut total. L'usine est un lieu de délices, par rapport au chômage, à tous les pseudo-métiers, au très ancien art de « s'arranger » ; lieu de dignité, d'honneur et de richesse. Il est ridicule de parler d'aliénation à qui donnerait son âme pour devenir ouvrier.³¹³

Si l'écrivain semble sceptique quant à la réussite du programme d'industrialisation du *Mezzogiorno*, il est absolument convaincu que pour les autochtones l'usine est une sorte de manne envoyée par les industriels du Nord de l'Italie. Du coup, face au chômage chronique et à la dureté de la vie des classes populaires méridionales, l'aliénation devient un moindre mal.

Bien évidemment, la situation de la classe ouvrière à Milan est difficilement comparable à celle de Pozzuoli ou d'Ivrea, dans les usines Olivetti :

[A Ivrea], contrairement à Milan, la simplification sociale est maximale. Il n'existe pas d'autres usines importantes, ni de rapports intra-entreprises, ni de pluralité. L'ouvrier de Milan est complètement exposé aux vexations et aux

³¹³ *Ibidem*, p. 169. Trad. Pers.

« Ho fatto una prima ricognizione laggiù. Non voglio affogare nella questione meridionale, tanto meno nel folklore che la circonda. Altri lo possono fare meglio. La mia ancora è lo stabilimento, l'industria di origine settentrionale. Certo, quelle fabbriche mi sono parse isolette perse nel mare della civiltà meridionale. Riescono, riusciamo a creare una novità, sia pure capitalista? Contro al mare, al sole, ai milioni di abitanti della costa, contro al paradiso o all'inferno del Mezzogiorno, sono sufficienti i 300 operai del mio stabilimento, i 1500 dell'Ansaldo? Tutti i termini del mondo industriale sono, da principio, stravolti. Si agogna a lavorare in fabbrica come ad una salvezza totale. La fabbrica è un luogo di delizie, in confronto alla disoccupazione, a tutti gli pseudo mestieri, all'antichissimo "arrangiarsi"; luogo di dignità, onore e ricchezza. Fa ridere parlare di alienazione a chi darebbe l'anima per diventare operaio. »

séductions du monde urbain bourgeois. Ici, il vit protégé, dans l'unique usine, en province.³¹⁴

Toutefois, même si les usines milanaises se caractérisent par un fort autoritarisme et une « surexploitation » constante³¹⁵, même si la société de consommation porte avec elle le risque de l'embourgeoisement, la classe ouvrière a la possibilité de trouver une voie vers le bonheur au travers de l'engagement politique et de l'action syndicale.

La dernière section de la *Linea gotica* est consacrée entièrement à la description de la vie syndicale milanaise. L'action politique, malgré toutes les difficultés et l'ostracisme patronal, reste une lueur d'espoir :

L'histoire vivante du peuple se situe entre le bistrot et le petit local de la section juste à côté ; entre l'ignorance et la grossièreté, et la conscience de petites élites. Peu importe que nous soyons dans la banlieue d'une grande ville, d'une métropole des affaires, pleine de nouveaux princes ! Ici brille la lumière de la politique, que l'on paye de sa personne, comme une faible, émouvante et pure ampoule, qui, pour être alimentée, a besoin de la dynamo d'une énorme masse inconsciente. La politique est à sa source, lumière de la raison sur les ténèbres.³¹⁶

³¹⁴ *Ibidem*, p. 183. Trad. Pers.

« [A Ivrea] al contario di Milano la semplificazione sociale è massima. Non esistono altre fabbriche importanti, rapporti inter-aziendali, una pluralità. L'operaio di Milano è completamente esposto alle angherie e alle seduzioni del mondo urbano borghese. Qui vive protetto, nell'unica fabbrica, in provincia. »

³¹⁵ Voir à ce propos *Ibidem*, p. 112-114, où Ottieri explique le fonctionnement de la surexploitation qui peut être résumée à cette formule : « En surexploitant quelqu'un, on l'humilie et on l'affaiblit, afin qu'il se prête de plus en plus à être surexploité, plutôt qu'à se rebeller : Simone Weil avait remarqué quelque chose de similaire. » Trad. Pers.

« Supersfruttando qualcuno, lo si umilia e lo si indebolisce, in modo che egli si presta sempre di più a essere supersfruttato, piuttosto che ribellarsi: qualcosa di simile aveva notato anche la Weil ». Paradoxalement, la surexploitation peut être source de bonheur : « Ce serait une erreur de croire que les surexploités vivent dans une perpétuelle angoisse. Les cadences les galvanisent, les sortent d'eux-mêmes et les annulent dans le travail, dans une sorte de bonheur sans mémoire. » Trad. Pers. « Sarebbe sbagliato credere che i supersfruttati vivano in una perpetua angoscia. La corsa li galvanizza, li estroverte e annulla nel lavoro, in una sorta di obliosa felicità. »

³¹⁶ *Ibidem*, p. 256. Trad. Pers.

« La storia viva del popolo sta fra l'osteria e la stanzetta della sezione vicina; fra l'ignoranza e la rozzezza, e la coscienza delle piccole élites. Che importa se siamo alla periferia di una grande città, di una metropoli degli affari, piena di nuovi principi? Qui brilla la luce della politica, pagata di

Cette lumière n'a toutefois pas la force suffisante pour briller longtemps et pour éclairer l'atmosphère triste et grise qui domine le roman *Tempi stretti*. En effet, comme pour *La linea gotica*, une bonne partie des derniers chapitres du roman est consacrée aux réunions syndicales et à l'activité politique des personnages masculins. Mais, comme l'écrivait Italo Calvino à Ottiero Ottieri avant de publier le roman pour la série *I gettoni* : « ce qui pèse sur le livre c'est la tristesse. On ne voit pas que les ouvriers sont également des gens joyeux et que les usines sont également une voie qui conduit à la liberté »³¹⁷. D'ailleurs, les pages consacrées aux syndicalismes sont les pages les moins réussies du roman, de loin les plus ennuyeuses. Si le style documentaire, « naturaliste » convient parfaitement à la description de l'espace urbain de la périphérie et à la représentation de la vie aliénée à l'intérieur de l'usine, il devient trop didactique et trop aride en abordant les luttes et les réunions syndicales.

Le roman est ainsi un peu bancal, inégal et reflète les difficultés qu'Ottieri avait évoquées dans les pages de *La linea gotica* quant à la possibilité pour un écrivain de pénétrer et de représenter le monde industriel. Au demeurant, l'année 1958 de ce journal *sui generis* qu'est *La linea gotica* commence sur un constat d'échec : celui d'une littérature soumise à « une infatuation sociologique » :

Plus de littérature. Assez d'infatuation sociologique. Récupérer l'adolescence, celle qui est chronologique et celle qui reste en permanence. Les problèmes de la contradiction entre sociologie et poésie, entre amour du vrai et amour du beau devront être affrontés. [...] La dimension intime, on ne peut plus y échapper, doit être récupérée, tirée de l'obscurité, dans sa liberté, pour qu'elle ne devienne pas un puits dans lequel retomber d'un moment à l'autre. On venge les années de la jeunesse perdue. La difficulté de créer, de s'exprimer, d'aborder un nouveau langage c'est la difficulté d'être libres.³¹⁸

persona, come una debole, commovente e pura lampadina, che abbia bisogno della dinamo di una enorme massa ignara per essere alimentata. La politica è alla sua fonte, luce della ragione sulle tenebre. »

³¹⁷ Cité par LUPO Giuseppe dans la préface à OTTIERI Ottiero, *Tempi stretti*, op. cit., p. 14.

³¹⁸ OTTIERI Ottiero, *La linea gotica*, op. cit., p. 277. Trad. Pers.

En effet, après *La linea gotica*, Ottieri abandonne complètement une modalité de représentation « réaliste » pour expérimenter de nouvelles possibilités d'expression artistique, influencées, entre autres choses, par sa fréquentation du cinéma³¹⁹.

La tentative de l'écrivain de pénétrer, de connaître, de comprendre et de représenter le monde des usines avec une certaine impartialité et une évidente ouverture d'esprit se solde donc par un échec. L'intellectuel marxiste et l'usine restent deux entités séparées. Le monde capitaliste ne peut pas accueillir en son sein un intellectuel marxiste et, inversement, un intellectuel marxiste n'est pas à sa place dans l'industrie capitaliste. Cela n'empêche pas que, malgré ce constat pessimiste, il reste toujours, en 1958, une lueur d'espoir politique que justement le monde de l'usine peut garder vivant :

Victoire de la Fiom chez Lancia à Turin. Joie émue et contenue du *dottor M.* aujourd'hui au bureau, après qu'il m'avait parlé des 200 « survivants » de chez Fiat, de ceux qui en ont vu de toutes les couleurs ces dernières années, comme dans une nouvelle, obscure Résistance.

Un frémissement politique palpite de nouveau, dans la « confusion des valeurs ».³²⁰

« Più letteratura. Basta con l'infatuazione sociologica. Recuperare l'adolescenza, quella cronologica e quella che rimane permanente. Dovranno venire al pettine i nodi della contraddizione fra sociologia e poesia, fra amore del vero e amore del bello. [...] La dimensione intima, non c'è più scampo, va recuperata, sollevata dal buio, nella sua libertà, perché non diventi un pozzo nel quale ricadere da un momento all'altro. Si vendicano gli anni della giovinezza perduta. La difficoltà di creare, di esprimersi, di imboccare un nuovo linguaggio è la difficoltà di essere liberi. »

³¹⁹ Ottiero Ottieri participe notamment à l'écriture du scénario du film *L'eclisse* (1962) de Michelangelo Antonioni.

³²⁰ *Ibidem*, p. 278. Trad. Pers.

« Vittoria della Fiom alla Lancia di Torino. Gioia commossa e trattenuta del dottor M. oggi in ufficio, dopo che m'aveva raccontato dei 200 "sopravvissuti" della Fiat, di quelli che le hanno passate tutte in questi ultimi anni, come in una nuova, oscura Resistenza. Ripalpita un fremito politico, nella "confusione dei valori". »

Conclusions de la troisième partie.

La figure de l'entrepreneur occupe une place fondamentale dans la société et le système de valeurs du boom économique. En effet, il représente à la fois un modèle de réussite économique et sociale et une nouvelle façon de se rapporter à la réalité. Véritable mythe pour les classes populaires et surtout pour les classes moyennes, « *l'industriale* », audacieux, déterminé, puissant, implacable, ayant un flair infaillible pour les affaires, se présente ainsi comme l'homme providentiel, celui qui sait et peut conduire le pays vers une modernisation « miraculeuse ».

A la fin des années 50, en Italie, et tout particulièrement à Milan, deux générations d'entrepreneurs existent, celle des « pères » et celle des « enfants ». Les « pères » sont les représentants des familles traditionnelles de la vieille bourgeoisie d'affaires milanaise qui se caractérise par un certain puritanisme, un respect religieux du travail, un sens très développé de l'épargne, de la sobriété et de la respectabilité morale. Ils conçoivent leur entreprise comme leur « créature », à l'intérieur de laquelle l'exploitation du travail ouvrier est considérée presque comme une loi de la nature. Ils sont persuadés du rôle indispensable qu'ils jouent à l'intérieur de la société comme pourvoyeurs de bien-être économique et moral. Autrement dit, ils incarnent parfaitement le paternalisme industriel. Les « enfants », en revanche, ont un profil plus varié. D'une part, nous avons des entrepreneurs comme Giangiacomo Feltrinelli ou Livio Garzanti qui s'interrogent quant à leur légitimité à faire de l'argent, qui, tout en étant capitalistes (comme Adriano Olivetti, d'ailleurs), ont un projet culturel et des idéaux de gauche, voire d'extrême gauche, et qui, de plus, introduisent dans leur gestion les principes et les pratiques des relations humaines et de l'organisation scientifique du travail. D'autre part, nous avons des membres des classes moyennes qui aspirent à devenir des entrepreneurs, qui, sur la vague d'un enthousiasme euphorique provoqué par un développement économique soudain et inattendu, pensent qu'il suffit d'être prêts à tout, sans scrupules et malins pour réussir dans les affaires.

Dans les œuvres que nous avons analysées au long de cette troisième partie, l'opposition entre vieille et nouvelle génération permet aux artistes de représenter le changement que connaît, à cette époque, la nature du pouvoir patronal. Chez Parise et Buzzi, la modalité de représentation choisie est celle de l'allégorie kafkaïenne. Dans le cas de Parise, l'allégorie glisse également vers la culture pop des bandes dessinées importées d'outre-Atlantique, alors que chez Buzzi, l'allégorie se charge de fortes suggestions provenant du roman gothique-fantastique. Ce qui est commun aux deux auteurs, c'est le caractère religieux que la figure du patron prend dans le nouvel environnement entrepreneurial. La nouvelle religion rationnelle d'entreprise, toutefois, semble cacher le vide, l'incompréhensible, la perte de sens, l'absurde qui se révèlent être, en réalité, les caractéristiques profondes de la vie à l'intérieur du monde industriel.

Le cinéma, en revanche, qu'il s'agisse de la comédie de Dino Risi ou du regard « documentaire » de Michelangelo Antonioni, semble rester dans les limites d'une modalité de représentation « réaliste ». Ainsi, dans *Il vedovo*, nous avons la satire féroce de l'aspirant entrepreneur « monstrueux » et sans scrupules. Dans *La notte*, Antonioni semble annoncer la mort de l'art et de l'artiste, ou mieux, il semble suggérer que les entrepreneurs, nouveaux chantres des temps modernes, sont les seuls capables, avec leur entreprise, de défier la mort et de donner le rythme du temps et de la vie.

Enfin, Ottiero Ottieri est un exemple emblématique de la volonté de l'intellectuel marxiste-freudien d'aller au cœur de la civilisation industrielle, de la comprendre et de la représenter. Son journal atypique *La linea gotica* et son roman *Tempi stretti* témoignent de la difficulté de pénétrer le monde clos de l'usine, de trouver une légitimité, en tant qu'intellectuel et artiste, d'évoluer à l'intérieur du monde industriel et de le représenter artistiquement. Son expérience semble se solder par un échec. Echec artistique d'abord, car l'approche sociologique de la matière industrielle ne conduit pas forcément à des résultats esthétiques satisfaisants. Echec personnel ensuite, car dans une entreprise de type capitaliste il ne semble pas y avoir de place pour un intellectuel marxiste. Toutefois, le monde industriel, dans la *La linea gotica* et *Tempi stretti*, ne se configure pas comme une

réalité entièrement négative. Au contraire, l'industrialisation signifie également progrès social et civique, possibilité d'émancipation de la classe ouvrière au travers de l'action politique et syndicale.

Dans une autre perspective, il y avait également des entrepreneurs qui voyaient dans l'industrialisation du pays une voie vers le progrès et une générale amélioration des conditions de vie, morales et matérielles, de toute une partie de la population italienne qui jusque-là était restée enfoncée dans la misère. C'est le cas bien évidemment d'Adriano Olivetti³²¹ qui, tout en poursuivant le profit et le bien-être économique à l'intérieur d'une structure capitaliste, se préoccupait également du bien-être du travailleur, en s'efforçant de lui fournir un cadre de travail agréable, respectueux de la dignité ouvrière et en offrant la possibilité à ses employés de pouvoir bénéficier d'activités culturelles et de services sociaux. Pour ce faire, il s'était entouré d'un grand nombre d'intellectuels importants comme Paolo Volponi, Giovanni Giudici, Ottiero Ottieri, Giancarlo Buzzi et Libero Bigiaretti.

C'était le cas également de certaines entreprises milanaises comme Pirelli, par exemple. Toutefois, dans les œuvres que nous avons analysées, la rencontre du capital et de la culture, magnifique « utopie », semble plutôt porter à un asservissement de la culture aux exigences productivistes du monde industriel. Comme dans *La notte* d'Antonioni, c'est l'entrepreneur qui donne la direction, qui tient le futur entre ses mains. L'intellectuel et sa culture ne peuvent que l'accompagner, l'aider à bâtir le nouveau mythe industriel du progrès.

³²¹ A propos d'Adriano Olivetti voir BERTA Giuseppe, *Le idee al potere: Adriano Olivetti tra la fabbrica e la Comunità*, Edizioni di Comunità, Milano, 1980, et BRICCO Paolo, *Olivetti, prima e dopo Adriano: industria, cultura, estetica*, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli, 2009.

Partie IV. Les classes populaires milanaises entre valeurs traditionnelles et société de consommation : une ascension forcée ?

Dans son livre consacré à la ville de Milan, l'historien John Foot retrace admirablement le parcours d'évolution que connaît la classe ouvrière milanaise entre la fin du XIX^e siècle et l'avènement de la société de consommation³²². Qu'il s'agisse d'une réalité historique ou d'un processus de mythisation, la culture³²³ prolétaire milanaise traditionnelle, c'est-à-dire la culture spécifique à la classe ouvrière et, dans une certaine mesure, à la classe paysanne jusqu'à la fin des années 50, se caractérisait par l'attachement au travail, aux idéaux socialistes et communistes, par une certaine hostilité envers l'État et l'Église, par un ensemble de valeurs communes qui comprenaient la sobriété, la parcimonie, l'honnêteté, la solidarité, l'attachement au « quartier », le sens du sacrifice. Les grands rendez-vous annuels étaient les fêtes populaires et politiques dont la plus importante était sans aucun doute le 1^{er} mai. Il s'agissait d'une classe ouvrière prête à agir collectivement, à se mobiliser aussi bien pour des problèmes quotidiens (prêter assistance en cas de maladie, par exemple) que pour des questions socio-économiques plus générales (manifestations, grèves, occupations).

Même le temps libre et les loisirs, qui étaient d'ailleurs liés à l'organisation du temps de travail, jusqu'à la fin des années 50, se caractérisaient par leur

³²² Voir à ce propos, FOOT John, *Milano dopo il miracolo. Biografia di una città*, op. cit., p. 32-50.

³²³ Par culture on entend, selon la définition de l'anthropologue Tullio Tentrori, « l'ensemble des styles de vie, des us et coutumes, des structures et organisations familiales et sociales, des croyances, de l'esprit, des connaissances et des conceptions des valeurs qui se trouvent dans un agrégat social ». « Il complesso dei modi di vita, degli usi, dei costumi, delle strutture e organizzazioni famigliari e sociali, delle credenze, dello spirito, delle conoscenze e delle concezioni dei valori che si trovano in un aggregato sociale ». Cité dans MORCELLINI Mario, *Lo spettacolo del consumo. Televisione e cultura di massa nella legittimazione sociale*, Milano, Franco Angeli, 1986, p. 99. Trad. Pers.

dimension collective et publique³²⁴. Par exemple, le dimanche, temps de repos par excellence, était scandé par des « pratiques rituelles » plus ou moins rigides qui le disciplinaient sur le modèle de l'usine. En effet, l'Église, le mouvement ouvrier et la bourgeoisie industrielle essayaient de « sanctifier » le dimanche des travailleurs afin d'éviter que la journée ne se transforme en une occasion d'oisiveté ou, encore pire, en une opportunité pour s'adonner à l'alcool. Le jour de fête était donc occupé par des activités « fixes » comme aller à la Messe, cultiver son jardin ouvrier, s'occuper du ménage (pour les femmes, bien évidemment), aller au café ou aux *circoli aziendali o cooperativi*, ou encore aller à la section du Parti communiste ou démocrate-chrétien, aller au cinéma ou à la guinguette.

La découverte de la société de consommation de la part de la classe ouvrière modifie rapidement ces habitudes bien ancrées. Ce changement se fait sous le signe de l'individualisme et de l'émergence de nouveaux besoins qui ne sont pas nécessairement inclus dans la sphère de la vie collective. En effet, l'avènement de l'électroménager et de la voiture produit une véritable petite révolution dans la gestion du temps libre. Le « frigo », par exemple, change les habitudes alimentaires et le déjeuner du dimanche. La machine à laver et le fer à repasser électrique font gagner beaucoup de temps et permettent aux femmes une plus grande liberté dans l'organisation des tâches ménagères. La diffusion de la voiture incite les familles à expérimenter de nouveaux loisirs comme les excursions à la campagne aux dépens des anciennes activités comme aller au café ou au *circolo*. Toutefois, c'est surtout la télévision qui change profondément l'organisation du temps libre et, plus généralement, la culture des familles, y compris au-delà du prolétariat. La télévision entre dans les foyers, prend la place de la radio, de la lecture, du cinéma. Elle s'adapte particulièrement bien à l'espace domestique avec son caractère interclassiste, adaptable à tous les goûts des membres de la famille, mais elle favorise en même temps l'isolement social, surtout dans les quartiers populaires où les interrelations sociales étaient limitées à la sphère du voisinage et de la parenté. La culture de masse pénètre également dans les familles des classes populaires à

³²⁴ RICCIARDI Ferruccio, « Culture operaie a Milano : dentro e fuori la fabbrica (1880-1990) », dans ROMANO Roberto, *op. cit.*, p. 167-246.

travers la diffusion des romans-photos comme *Grand Hotel*, *Bolero Film* ou *Sogno*³²⁵.

Bien évidemment, tous ces changements, ces petites révolutions, ne représentent pas nécessairement la mort de la solidarité de classe et de l'autonomie des cultures présentes dans ces quartiers. Au début des années 60, Hermann Bausinger mettait déjà en garde contre la tendance à considérer l'avènement de la technologie et du consumérisme comme un inévitable appauvrissement de la culture populaire³²⁶. Au contraire, selon Bausinger, les systèmes culturels se réorganisent et s'enrichissent continuellement. Cependant, il est indéniable que se manifeste une redéfinition des priorités familiales, des valeurs morales et du style de vie à l'intérieur de la sphère de la consommation.

4.1 Dépasser les limites : les classes populaires dans I Segreti di Milano de Giovanni Testori.

L'intérieur des usines milanaises n'apparaît pratiquement pas dans *I segreti di Milano* de Giovanni Testori³²⁷. Pourtant, l'auteur met au centre de ce vaste cycle les classes prolétaires et sous-prolétaires qui vivent dans la banlieue de Milan. Il s'agit d'un prolétariat qui, au contact des nouvelles valeurs consuméristes introduites par le boom économique, essaie de dépasser les limites économiques, spatiales et biologiques dans lesquelles il est enfermé. D'une part, nous avons la malédiction d'être né dans environnement pauvre et misérable et, d'autre part, le rêve, le désir irréprensible, d'entrer dans la société de consommation, de posséder de beaux vêtements et de belles voitures.

³²⁵ A propos de romans-photos voir DE BERTI Raffaele, *Dallo schermo alla carta : romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici : i film e i suoi paratesti*, Milan, Vita e pensiero, 2000.

³²⁶ Voir à ce propos, BAUSINGER Hermann, *Cultura popolare e mondo tecnologico*, Naples, Guida, 2005 [1961].

³²⁷ Pour la composition du cycle, voir les pages 58-59-62.

Déjà dans *Il dio di Roserio*³²⁸, la première longue nouvelle qui ouvre *Il ponte della Ghisolfa* (1958), est présente l'idée de dépasser les limites, ici corporelles mais également sociales. Le protagoniste de la nouvelle est un cycliste, Pessina, qui, pour être sûr de gagner le titre de « Dieu de Roserio », fait chuter dans un virage son ami-rival Consonni. Le jeune homme, tombé sur sa tête, reste handicapé et presque épileptique. Pessina est ainsi en proie à mille angoisses que les autres attribuent à l'accident arrivé à son ami. En réalité, le jeune homme a peur que son rival, dans un moment de lucidité, puisse l'accuser. Le récit se termine sur le triomphe sportif de Pessina.

Dans cette longue nouvelle, il se crée un conflit très fort entre la simplicité saine et positive du milieu populaire d'origine du sportif, qui accepte un quotidien viable sans être exceptionnel, et les angoisses de celui qui, comme Pessina, essaie d'émerger, et pense constamment au moment où il sera un cycliste professionnel célèbre. La « faute » du personnage, qui par ailleurs est doté d'une indéniable humanité, est donc de vouloir sortir à tout prix et par tous les moyens (y compris délictueux) de sa condition de prolétaire et d'aspirer à une condition petite-bourgeoise.

D'autres personnages masculins partagent cette ambition et sont prêts à tout pour la réaliser. En particulier, ils n'hésitent pas à vendre leurs corps.

4.1.1 Vendre son corps.

Ivo Ballabio, dit *il Brianza*, est le protagoniste de pas moins de six nouvelles de *Il ponte della Ghisolfa* : « Il Brianza », « Ma sì, anche lei... », « Impara l'arte », « La padrona », « La coscienza di ciò che si fa » et « Un addio ». Toutefois, son personnage est d'abord évoqué indirectement dans les discours, pleins de rage et d'envie, de ses anciens amis de banlieue assis sous la pergola d'un bar³²⁹. Ils

³²⁸ Le roman *Il dio di Roserio* est publié pour la première fois en 1954. Testori décide par la suite de l'inclure, en ouverture et avec de nombreuses variantes, dans le recueil *Il ponte della Ghisolfa*, car il représente un point de départ possible dans l'enchaînement des différents épisodes.

³²⁹ Voir la nouvelle « Sous la pergola » dans TESTORI, Giovanni, *Le pont de la Ghisolfa*, traduit de l'italien par Maurice Javion, Paris, Gallimard, 1961, p. 100-117. Pour le texte italien, TESTORI

s'étonnent de ses nouveaux habits, de son nouveau scooter. Certains pensent que c'est une femme plus âgée que lui – sa patronne – qui lui donne l'argent pour « frimer ». D'autres insinuent qu'Ivo se procure l'argent en ayant des aventures avec de riches homosexuels qui paient bien.

Au fur et à mesure que la narration se poursuit, la réalité de la vie d'Ivo Ballabio se précise : ses aventures homosexuelles payantes ; le travail de barman dans un café du centre que la patronne, Wally, a reçu comme « indemnité de départ » de son ex, riche amant parti avec une jeune danseuse de music-hall ; sa participation contre rémunération à des « partouzes » où on prend des photos destinées au circuit des impuissants, des sadiques, des voyeurs ; son histoire d'amour avec une « putain au grand cœur », Wanda, qui est tombée amoureuse de lui et s'en occupe avec sollicitude et générosité jusqu'à ce qu'Ivo la quitte pour se faire entretenir entièrement par sa patronne, Wally, qui, quant à elle, doit payer ses envies comme auparavant le faisait avec elle son riche amant.

Or, s'il est indéniable qu'Ivo est prêt à vendre son corps d'Apollon pour réussir son ascension économique et sociale³³⁰, ceux qui l'achètent n'ont aucun scrupule à recourir à l'argent et à la promesse d'une richesse à venir pour satisfaire leurs désirs. On le voit, par exemple, quand un client, probablement homosexuel, du bar où travaille Ivo l'invite à faire un tour à bord de sa belle voiture. L'invitation cache, en réalité, une proposition un peu étrange :

L'inconnu commença tout de suite après à en venir au fait, et sans détours, lorsque, arrivé au milieu du cours Sempione, Ballabio lui indiqua sur la gauche les étendues herbeuses et désertes qui s'allongeaient en face du Vélodrome.

- Vous aimez la bonne vie ? fit l'homme, de but en blanc.

- On est nés pour ça, non ? répondit Ballabio. Malheureusement, on peut pas toujours... ajouta-t-il.

Giovanni, « Sotto la pergola », *Il ponte della Ghisolfia* [1958], dans *Opere : 1943-1961*, Milan, Bompiani, 2003, p. 197-211.

³³⁰ Ivo Ballabio, dans le cycle *I segreti di Milano*, n'est pas le seul personnage masculin à vendre son corps pour se faire de l'argent et réaliser ainsi une sorte d'ascension sociale. Voir également, à titre d'exemple, le personnage d'Eros dans la pièce *L'Arialda* et le personnage de Sandrino dans le roman *Il fabbricone*.

- Il s'agit de vouloir, insista l'autre.

- Il s'agit de pouvoir, répliqua Brianza, c'est bien beau de vouloir ! ajouta-t-il d'un ton ferme, mais un peu triste et amer tout de même.

A présent, ils étaient tombés d'accord l'un et l'autre sur le moment qui convenait le mieux pour présenter et recevoir la proposition ; en effet, se tournant vers Ballabio, et fixant sur lui un regard pénétrant et autoritaire, l'inconnu lui dit :

-Vous avez envie d'améliorer votre mois ?

- Améliorer mon mois ? répéta Ballabio, un peu désespéré par l'énergie avec laquelle l'homme s'obstinait à le regarder, comme s'il voulait l'empêcher de chercher des faux-fuyants. C'est à voir, ajouta-t-il. [...]

- Eh bien, voilà. Il s'agit de photographies...³³¹

Ivo Ballabio comprend immédiatement qu'il s'agit de gagner de l'argent en utilisant son corps. D'abord parce qu'il pense que l'inconnu est un homosexuel à la recherche de compagnie et puis car il sait qu'il ne s'agit pas de photos « classiques ». Le fait que son corps soit exploité ne le dérange pas vraiment, il l'accepte presque comme une loi de la nature et comme la seule voie possible pour sortir de sa misère matérielle, son occasion rêvée :

La preuve qu'il avait bel et bien découvert le sauf-conduit qu'il cherchait depuis longtemps, il l'avait déjà là, dans sa poche, sous la forme d'un billet de dix mille : c'étaient les arrhes prélevées sur une rémunération bien plus considérable ; et c'était ça qui comptait.

³³¹ *Ibidem*, p. 140-141.

Ibidem, p. 231-232. « Ad avviar l'argomento e con decisione lo sconosciuto cominciò subito dopo, quando giunto a metà del Sempione il Ballabio gli indicò verso sinistra lo spiazzo erboso e deserto antistante il Velodromo.

“Le piace viver bene?” fece l'uomo di colpo.

“Siamo al mondo per quello”, rispose il Ballabio. “Purtroppo non sempre si riesce...” aggiunse.

“Basta volere”, commentò l'altro.

“Basta potere”, replicò il Brianza, “altro che volere!” aggiunse con un tono deciso, ma ugualmente triste ed accorato.

Ormai s'eran convinti tutti e due che quello era il momento buono per fare e ricever la proposta; infatti voltandosi verso il Ballabio e fissandolo con uno sguardo lucido e imperioso lo sconosciuto disse:

“Vuol arrotondar lo stipendio?”

“Arrotondar lo stipendio?” riprese il Ballabio stupito dalla forza con cui l'uomo continuava a fissarlo quasi volesse impedirgli qualsiasi scappatoia. “Sentiamo”, aggiunse. [...]

“Ecco. Si tratta di fotografie...” »

Quant à la famille, ceci pour apaiser quelques derniers scrupules qui ne pesaient d'ailleurs pas très lourd, elle n'avait pas à s'en faire : comme ça s'était passé auparavant dans d'autres circonstances, elle ne tirerait que des avantages de ses nouveaux revenus. Et lui, pour commencer, il allait renouveler sa garde-robe, un peu fatiguée à force d'avoir servi ; ensuite, il essaierait de mettre de côté ce qu'il fallait pour remplacer sa *Lambretta* par une *Guzzi*, c'était une envie qui lui courait depuis trop longtemps par la tête. Quant à la suite... « Quant à la suite, se dit-il, en pénétrant dans l'immeuble, ne te tracasse pas, mon vieil Ivo. Chaque chose en son temps. » Ne s'était-il pas senti prêt à entrer dans le jeu, quand bien même G. M. aurait été ce qu'il avait cru tout d'abord ? Et alors ? Avec tous ces beaux scrupules, au fond on arrive à quoi ? A se gâcher l'existence, oui, à croupir dans sa mouise. Et puis, si ça n'est pas toi qui le fais, sois tranquille, un autre le fera à ta place, un autre un peu moins ballot, un peu moins trouillard, et qui ne cherchera pas tant d'histoires.³³²

Comme nous pouvons le constater, à travers un extraordinaire discours indirect libre, le lecteur est pleinement informé des pensées de Ballabio qui tournent autour de deux points fixes. Le premier est sa réussite matérielle. La seule ambition d'Ivo est d'avoir de nouveaux vêtements et de troquer sa *Lambretta* pour une *Guzzi*. Le deuxième est le fait de dépasser ses scrupules, de se libérer de la morale traditionnelle qui emprisonne l'individu dans sa « mouise ». Si les riches du centre exploitent les beaux corps des pauvres de banlieue, les pauvres de banlieue se doivent – puisque c'est ainsi que va le monde – d'exploiter les riches en leur soutirant le plus d'argent possible. Ainsi, pour en avoir de plus en plus, Ivo

³³² *Ibidem*, p. 142-143.

Ibidem, p. 234. « La garanzia d'aver trovato l'introito che da tempo desiderava, l'aveva già lì nelle tasche: un biglietto da diecimila: caparra d'una ben più lauta remunerazione; e questo era ciò che contava.

Quanto ai suoi, per far tacere anche gli ultimi scrupoli del resto senza molto peso, potevano star tranquilli; com'era accaduto in alcuni frangenti prima, anche da quei suoi nuovi guadagni avrebbero soltanto giovamento. Per sé come prima cosa si sarebbe rimesso in ordine il guardaroba, ormai un po' intristito dall'uso; poi avrebbe tentato di accumulare quanto bastava per il cambio della *Lambretta* con la *Guzzi* che era ormai un sogno covato troppo a lungo. Quanto al dopo... « Quanto al dopo », si disse entrando in casa, « sta' calmo, Ivo. Un passo per volta. » Non s'era detto d'esser disposto al gioco anche se il G. M. fosse stato quello che lui sulle prime aveva pensato? E allora? Perché, in fondo, con gli scrupoli cosa si ottiene? Ci si rovina la vita e si resta per sempre nella miseria. Se poi non lo fai tu, sta' tranquillo che ci sarà un altro, meno scemo e meno pieno di paura di te, che non ci penserà due volte. »

commence à faire du chantage, en menaçant G. M. de tout raconter. G. M. paie une première fois, mais Ivo est déterminé à continuer son chantage :

Avec tout leur pognon, avec tous leurs sales petits trafics et toutes leurs manières de vicieux, leur menu de tous les jours, c'était ça : la peur, la peur, un point c'est tout. Eh bien ! qu'ils tremblent à en crever !

Pour que tout soit bien fini, n'est-ce pas ? C'est ça, le reste, après le petit aperçu qu'il avait eu, il fallait en faire son deuil pour toujours. Comme si les photographies, G. M. ne continuait pas à les faire reproduire, et à se faire de l'argent en les vendant ? Et alors, il a qu'à cracher. Et puis si jamais sa patronne se risquait à insinuer que c'était moche de faire ce qu'il faisait, il était tranquille. « Oui, oui, ma chère petite dame, on ne vit qu'une fois, vous savez, et, des occasions comme celle-là, on n'en découvre pas tous les jours, alors vous la voyez, cette bouche ? Eh bien, il suffit que je l'ouvre un peu... »

Telles étaient ses idées, telle était la résolution à laquelle il s'était arrêté, le soir du premier chantage, avec la cruauté propre à celui qui, non content de profiter de la circonstance, trouve une jouissance amère à narguer le malheureux qui s'y trouve empêtré, et que sa situation condamne à fournir cent preuves d'impuissance et de lâcheté : toutes ces idées, et la décision qui en était sortie, il les avait retrouvées en s'éveillant le matin suivant, encore renforcées, à la suite d'un examen plus calme, mais pas pour autant moins implacable, des possibilités dont il disposait, même s'il n'avait pas encore réussi à se défaire complètement d'un sentiment de malaise né de la conscience de plus en plus vive de ce rôle de maître chanteur qu'il venait de commencer de jouer et qu'il se préparait à tenir de nouveau.³³³

³³³ *Ibidem*, p. 152-153.

Ibidem, p. 242-243. « E di contorno ai loro soldi, ai loro sporchi commerci e ai loro vizi, la paura: la paura e basta. E allora che tremino!

Purché tutto sia finito, eh? Già, perché il resto, dopo l'impennata che aveva avuto, doveva proprio considerarlo perduto per sempre? Forse che il G. M. le fotografie non continuava a stamparle e con quelle non continuava a incassare? E allora fuori la grana. Che se poi la padrona avesse fatto tanto di fargli capire che agir così non andava, lui, "oh sì, cara signora mia, dato che la vita è una sola e occasioni così non ne capitano tutti i giorni, la vede questa bocca? Be' basta che io la apra..."

Questi eran stati i pensieri, questa la decisione cui era giunto la sera stessa del primo ricatto con la crudeltà di chi oltre ad approfittar della situazione prova un acre piacere a sbeffeggiare chi v'è coinvolto e dà così indegne prove d'omertà e di paura: pensieri e decisione che la mattina svegliandosi s'era confermato con una disamina più calma e tuttavia non meno crudele delle possibilità, anche se neppur allora era riuscito a levarsi di dosso quel senso di disagio che gli derivava dall'aumentata coscienza del ricatto cui aveva già dato inizio e che si prestava a continuare. »

Le ressentiment violent qu'éprouve Ballabio envers les riches justifie, à ses yeux, son comportement. Il s'agit presque d'une vengeance de « classe » où les pauvres ont le droit, pour obtenir ce qu'ils veulent, de recourir au crime face à des riches qui, quant à eux, n'ont aucun scrupule. Il reste toutefois, dans le cynisme agressif de Ballabio, une lueur d'humanité, « un sentiment de malaise » par rapport au rôle de maître chanteur qu'il vient d'endosser.

Ivo, en effet, oscille toujours entre cynisme et fourberie de mauvais aloi et des moments de compassion où ses failles et ses sentiments, parfois pathétiques, se montrent au grand jour. C'est le cas, par exemple, dans ses relations amoureuses avec une prostituée, Wanda, et sa patronne, Wally.

Ballabio rencontre Wanda dans la rue. La femme, voyant Ivo en train de mettre dans sa poche une liasse de billets, l'aborde en lui proposant ses services. Il s'agit d'un amour qui naît donc sous les auspices d'une relation marchande. Si pour Wanda celle-ci se transforme immédiatement en passion amoureuse exclusive et pure³³⁴, pour Ballabio les sentiments sont plus nuancés. Au début, il ne la considère que comme une prostituée. Ensuite, face à la déclaration d'amour que lui fait Wanda et à ses larmes, il se laisse aller à une tendresse inattendue :

Insensiblement, elle n'aurait pas su dire elle-même si c'était sous l'excès de la joie ou dans la crainte, encore, de se voir repoussée et raillée, Wanda s'était mise à pleurer. Ivo qui, jusqu'à ce moment-là, était demeuré un peu déconcerté, à la vue de ces larmes qui commençaient à rouler des yeux de cette

³³⁴ A titre d'exemple, voir ce passage où Wanda se rend dans un bar pour revoir Ivo et fait semblant d'utiliser le téléphone public : « Eh bien oui, c'était un faux numéro. Mais que pouvait-elle donc faire d'autre, puisque son seul but était de l'obliger à la voir, de lui faire comprendre qu'elle était revenue là uniquement pour le voir, parler avec lui, rester avec lui ? [...] Faux, le numéro ; faux, le besoin de téléphoner, bon, d'accord ; seulement, en revanche, ce qui était vrai c'était cette impatience de le voir, ce qui était vrai c'était cet amour. Cet amour ?

En prononçant ce mot en elle-même, Wanda fut prise d'un frisson, comme si elle redoutait de découvrir, masqué par la longue habitude d'offrir son corps au premier venu, un sentiment encore vierge, un sentiment d'enfant pour ainsi dire. » *Ibidem*, p. 173.

« Sì, era un numero falso. Ma cosa poteva fare di diverso se il suo scopo era di farsi vedere da lui e di fargli capire che era tornata lì solo per vederlo, parlargli e stargli insieme? Perché se fosse stato per il suo lavoro, doveva ben sapere anche lui che il giro era meglio cambiarlo ogni settimana... Falso numero, falsa la necessità di telefonare, ma vero il bisogno di vederlo, vero l'amore. L'amore? Al pronunciare quella parola la Wanda tremò tutta come avesse avuto paura di scoprire nell'incallita abitudine di darsi ora a questo ora a quello, un sentimento ancor vergine, quasi da bambina. » *Ibidem*, p. 261.

femme, fut envahi d'une soudaine tendresse. Il eut à peine le temps de se demander : « Mais enfin est-ce possible ? » et, doucement, il se remit à serrer les bras de la femme, vint tout près d'elle et, peu à peu, son étreinte enserra le corps tout entier.³³⁵

Ballabio, malgré ses réticences, se laisse aller à une sorte d'affection pour cette femme plus âgée que lui, cette prostituée si maternelle et si chaleureuse, prête à tout pour lui plaire et pour se faire aimer. Il la quitte, toutefois, car entretemps il s'est aperçu que son amour, ou peut-être son intérêt, se dirige plutôt vers sa patronne, Wally.

Comme pour Wanda, l'amour pour Wally commence sous le signe de l'intérêt et de l'amusement. Wally a dix ans de plus que Ballabio. Elle n'hésite pas à lui faire des cadeaux, à lui donner de l'argent. Ivo, bien évidemment, en profite mais il commet une gaffe impardonnable : au moment le plus intense de leur intimité, le jeune homme se trompe de nom et l'appelle Wanda.

Malgré son amour Wally, rompt avec Ivo et le licencie. C'est à ce moment-là que Ballabio se rend compte qu'il est, en fait, amoureux de sa patronne et que derrière sa volonté de tout réduire au niveau de l'amusement et de l'intérêt matériel, se cachait en réalité un grand besoin d'amour :

« L'amour ? »

Le mot se forma dans sa tête et puis resta suspendu comme une ombre douce, douce et cependant épaisse et lourde.

Amoureux ? Amoureux d'une femme qui avait plus de dix ans de plus que lui ?

Il se dit cela, il se le répéta, en essayant, avec toute l'énergie dont il était capable, de rendre l'idée d'un pareil attachement grotesque, de le salir. Pour ça il s'appliqua à penser à l'argent, à l'argent que Wally avait commencé à lui passer. [...]

³³⁵ *Ididem*, p. 178.

Ibidem, p. 265. « Lentamente, non sapeva neppure lei se per troppa gioia o per paura di vedersi rifiutata e schernita, la Wanda aveva cominciato a piangere. L'Ivo che fin lì era rimasto interdetto, alla vista delle lagrime che cominciavano a scivolar giù dagli occhi della donna, fu preso da un'improvvisa tenerezza. Ebbe appena il tempo di chiedersi: "ma è possibile?" poi adagio riprese a stringer le braccia della donna, le si avvicinò e dalle braccia portò poi la stretta su tutto il corpo. »

« Elle m'aime, voilà la vérité ; et moi aussi, je l'aime », se dit-il, avec la stupeur et l'innocence dont il se le serait dit quelques années auparavant, si jamais il lui était arrivé alors de sentir naître en lui-même un pareil sentiment d'amour vrai³³⁶.

L'amour ici semble donc « sauver » Ballabio, lui montrer que la poursuite effrénée et cynique du bien-être matériel et de l'hédonisme laisse derrière elle un grand vide sentimental. Ce revirement du personnage se présente, cependant, comme un peu artificiel et somme toute assez convenu, même dans l'expression de ses sentiments. Testori, dans le discours indirect libre d'Ivo, semble utiliser des syntagmes tirés directement des romans-photos comme *Grand Hotel*, *Bolero Film* ou *Sogno*. On dirait que Ballabio essaie de sublimer son cynisme en singeant la façon de s'exprimer de la petite bourgeoisie. D'ailleurs, c'est ce qui guette les classes populaires de la banlieue milanaise : la volonté et le désir, instillés par les médias de masse, de s'embourgeoiser. Ceci est visible également chez les femmes, dans leur rapport à l'amour.

4.1.2 *Les femmes et l'amour.*

Comme les hommes, les femmes dans le cycle *I segreti di Milano* essaient d'échapper à leur condition existentielle de base et de dépasser les limites, surtout familiales, qui leur sont imposées. Toutefois, c'est moins par le biais de l'argent que par l'amour, même s'il s'agit, parfois, d'un amour intéressé, exagéré, obsessionnel ou malheureux. Si l'on prend le premier cas, celui de l'amour intéressé, le personnage de Wally, la « vieille » maîtresse d'Ivo Ballabio, est exemplaire.

³³⁶ *Ibidem*, p. 291.

Ibidem, p. 368. « "L'amore ?" »

La parola gli passò nella mente e gli si fermò come un'ombra dolce, eppur cupa e pesante.

Innamorato? Innamorato d'una che aveva oltre dieci anni più di lui?

Se lo disse e se lo ripeté cercando con tutta la forza possibile di render ridicolo quel legame, d'insudiciarlo. S'aiutò persino col denaro, il denaro che la Wally aveva già cominciato a passargli. [...]

“Mi ama, ecco la verità; e io l'amo”, se lo disse con la sorpresa e l'innocenza con cui se lo sarebbe detto anni prima se mai allora gli fosse accaduto di sentir nascere in sé un simile, veritiero sentimento. »

Le personnage de Wally est principalement développé dans la nouvelle « La padrona ». Testori, toujours au travers du discours indirect libre et en utilisant une focalisation qui coïncide avec celle du personnage, nous fait part de la situation actuelle de Wally en même temps qu'il retrace son passé.

Wally se présente ainsi comme une femme qui, dans sa jeunesse a abandonné sa petite ville d'origine, Lomazzo, à mi-chemin entre Milan et le lac de Côme, et sa famille « parce que ses vieux, voir leur fille devenir la maîtresse d'un homme, oui, riche, sérieux, distingué, on dit pas le contraire, mais enfin déjà marié, ils s'y étaient opposés avec toute leur dureté de paysans cabochards. Mais elle, non ; l'amour, un amour réel, profond »³³⁷.

Cet amour si réel et si profond représente toutefois pour Wally une indéniable amélioration de ses conditions de vie. Elle l'exprime clairement quand elle évoque le jour lointain de son départ :

Ce soir de décembre, comme elle se le rappelait ! L'approche des fêtes, ce premier Noël de paix après tant d'obscures misères, l'impression d'échapper à un esclavage de contraintes et de terreurs, du pain pour elle et pour ses vieux, et puis cette petite considération attachée à sa situation d'employée, à laquelle, à cette époque-là, elle tenait comme à sa propre vie, voilà. Et, tout à coup, lui qui se dresse devant elle, lui propose de changer d'emploi, lui qui, avec ses airs de héraut d'un monde promis à la richesse et au bonheur, au milieu de ce renouveau de tranquillité, sinon de félicité, semblait plus séduisant, plus sincère et plus sûr qu'il ne l'était en réalité.

Mon Dieu, sûre, elle, elle l'avait été : caissière en chef, pendant trois mois, dans le bar au centre de Monforte dont Riccardo avait pris la gérance, et puis, peu à peu, toujours plus haut, toujours plus haut ; son abonnement de troisième classe à la gare du Nord s'était changé en un abonnement de première ; quelquefois, même, elle n'avait pas à s'en servir, il la reconduisait en voiture jusqu'à l'entrée du pays ; et puis les robes, les chapeaux, le bracelet, les

³³⁷ TESTORI Giovanni, *Le pont de la Ghisolfa*, op. cit., p. 234.

TESTORI Giovanni, *Opere: 1943-1961*, op. cit., p. 317. « poiché i suoi vecchi di vederla diventar l'amante d'uno che, ricco, maturo e distinto fin che voleva, era poi già sposato, gliel'avevano impedito con tutto il loro peasano rigore. E lei, no: l'amore: un amore vero, profondo. »

boucles d'oreille, le pendentif ; et, à la fin, coïncidant avec cet adieu au village, à sa vie d'enfant et de jeune fille, cette consécration : Madame.³³⁸

Testori arrive en quelques lignes à peine à retracer le parcours d'une vie entière. La misère de la vie paysanne, l'envie d'échapper à cette misère, la rencontre avec un homme qui semble être capable de la « sauver » et son ascension sociale qui culmine avec l'acquisition de la respectabilité bourgeoise.

L'amour pour Riccardo naît donc de la pauvreté et de la volonté dévorante de s'y soustraire.

Arrivée à Milan, après avoir quitté avec tristesse ses parents, Wally va habiter dans un appartement de la rue Cerva, proche de la place San Babila et du Dôme et, le soir même de son arrivée, Riccardo, pour lui remonter le moral, va la chercher à la gare dans une voiture *Lancia*, lui fait trouver un manteau de fourrure sur le lit et puis l'emmène voir le plus grand spectacle de music-hall de l'année. Le soir, Wanda « avait appelé sa mère en pleurant, la tête enfouie dans le vison, pendant que Riccardo s'efforçait lui aussi de la consoler »³³⁹. Comme on peut le voir, les sentiments de Wanda ne sont jamais purs, ils sont toujours accompagnés, « dégradés » par les objets du luxe bourgeois.

Toutefois, elle est absolument convaincue ou essaie de se convaincre que le sentiment qui la liait à Riccardo était un amour inconditionnel. C'est l'une des raisons pour lesquelles Wanda ne peut pas accepter d'être quittée pour une jeune

³³⁸ *Ibidem*, p. 235.

Ibidem, p. 317-318. « Come ricordava quella sera di dicembre! L'imminenza delle feste, il primo natale di pace dopo tante oscure fatiche, come se fosse uscita da una schiavitù di costrizioni e di paure, il pane per sé e per i vecchi e quel minimo di dignità impiegatizia alla quale fin d'allora teneva come alla sua stessa vita: ecco. E d'improvviso l'apparire di lui che le propone il cambio del posto, come il messaggero d'un mondo ricco e felice che in quel riprendersi di tranquillità, se non proprio di felicità, sembrava più allettante, più fidato e sicuro di quanto in realtà non fosse. Oh dio, sicura lei era stata: prima cassiera, per tre mesi, al bar che allora il Riccardo gestiva a metà di Monforte, poi via via più su, sempre più su; l'abbonamento alla Nord dalla terza era passato a esser di prima; talvolta veniva addirittura sostituito dalla macchina che la portava fino all'ingresso del paese; poi i vestiti, i cappelli, il braccialetto, il pendente, gli orecchini; finché in coincidenza con quell'addio al paese, alla vita dell'infanzia e della giovinezza, la signora. »

³³⁹ *Ibidem*, p. 236.

Ibidem, p. 319. « Aveva chiamato la vecchia piangendo, la testa dentro il pelo del visone, intanto che il Riccardo cercava anche lui di consolarla. »

danseuse. Il s'agit pour elle d'une trahison qu'elle doit peut-être subir à cause de celle qu'elle-même avait infligé à son village et, un court instant, elle est assaillie de remords :

Ah, au moment où la séparation s'était décidée, pendant ces journées où elle s'était mise à tourner en rond toute seule dans cet appartement, comme elle aurait voulu n'être jamais partie, n'avoir jamais brisé la simplicité et la paix de cette existence villageoise !³⁴⁰

Ses remords ne font pas long feu. Dans l'immédiat, ce qui compte pour elle est « de défendre par tous les moyens, même avec les ongles, la sécurité qu'elle avait conquise à un prix aussi dangereux »³⁴¹. C'est ainsi qu'elle arrive à obtenir la propriété du bar « Roi de Pique » et de l'appartement de la rue Cerva. Elle s'enferme dans une sourde hostilité envers les hommes jusqu'à ce qu'Ivo Ballabio soit embauché dans son bar. L'arrivée du jeune homme provoque en elle la résurgence presque « tragique » de l'amour comme seule possibilité d'atteindre le bonheur :

Le sentiment d'une fragilité irrémédiable, contre laquelle il n'y avait vraiment rien à faire, la saisit une fois de plus. Alors, elle se dit qu'une femme est une pauvre chose sans défense, sans force et sans recours. Le destin frappe impitoyablement, comme l'orage et le vent frappent la plante plus fragile. Pourtant n'était-il pas légitime, n'était-il pas humain, de prétendre à un peu de tranquillité, elle, pauvre caissière, devenu d'abord la maîtresse en titre et puis Madame, et puis... Et puis, quoi d'autre ? Il lui restait ses morts, chaque mois elle irait mettre un bouquet sur leur tombe. Lomazzo, la vieille bourgade, le pays de sa jeunesse, le pays où, elle aussi, elle aurait aimé reposer ! Mais non. L'amour ! Toujours lui, le dieu inexorable, avec son arc, sa flèche et son carquois. Et non plus sous les traits de l'âge mûr, de la richesse et de

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 237.

Ibidem, p. 320. « Come avrebbe voluto nei giorni in cui, avvenuta la separazione, aveva cominciato a girar sola per la casa non esser mai partita, non aver mai rotto la modestia e la calma della sua vita di paese! »

³⁴¹ *Ibidem*, p. 237-238.

Ibidem, p. 320. « difendere con tutti i mezzi, anche coi denti, la sicurezza che si era conquistata a un prezzo così rischioso. »

l'expérience, comme cela s'était passé avec Riccardo, mais de la jeunesse, de l'inexpérience et, pour couronner le tout, de la misère. Si bien que son instinct maternel, qu'aucune maternité n'avait apaisé, avait pu l'égarer... Enfin, quoi, il aurait presque pu être son fils ! [...]

Pourtant, cette rencontre, fallait-il vraiment la maudire, et non pas plutôt s'en féliciter ? N'était-ce pas du bonheur, en fin de compte, ce sentiment qui remuait en elle depuis ce jour-là ?³⁴²

Encore une fois, nous suivons les pensées de Wally qui se structurent sur trois plans temporels : sa vie passée à Lomazzo et puis avec Riccardo, le rappel de son ascension sociale ; le présent connoté par la fragilité d'être une femme à la merci des vicissitudes de la vie et frappée encore une fois par le dieu de l'amour ; la promesse incertaine de l'amour, et par conséquent du bonheur, qui provient de la rencontre avec Ivo.

L'intervention de l'amour dans sa vie a tout l'air de se configurer comme « tragique ». Sauf que les références au destin et aux dieux sont noyées dans des similitudes et des personnifications dignes, encore une fois, du pire roman-photo. Ainsi, le destin « frappe impitoyablement, comme l'orage et le vent frappent la plante plus fragile » et l'amour est « le dieu inexorable, avec son arc, sa flèche et son carquois ».

Comme l'a remarqué Annamaria Cascetta, dans l'histoire de Wally et Ivo il n'y a pas de véritable tragédie car les personnages sont dépourvus de toute

³⁴² *Ibidem*, p. 239-241.

Ibidem, p. 321-322. « Il senso d'una fragilità completa, contro cui niente aveva e avrebbe mai potuto, tornò ad assalirla. Allora pensò che la donna non è che una povera cosa indifesa, senza forza e senza ripari. Il destino la colpisce senza riguardi come i fulmini e il vento colpiscono una pianta appena nata.

Ma non era giusto, non era umano pretendere un po' di pace per lei, povera cassiera, diventata prima amante, poi signora, poi... Poi, cosa? Coi suoi morti comunque ai quali portar ogni mese un mazzo di fiori. L'antico Lomazzo, il paese della sua giovinezza, il paese dove anche lei avrebbe voluto riposare! E lei, no. L'amore! Un'altra volta lui, il dio con l'arco, la freccia e la faretra. E non più nell'aspetto della maturità, della ricchezza e dell'esperienza, come era stato col Riccardo, ma in quello della giovinezza, dell'inesperienza e come se non bastasse della miseria. Così che il suo istinto materno, non calmato da alcuna maternità, aveva potuto illuderla... Oddio, infatti poteva essere quasi suo figlio! [...]

Ma doveva poi maledirlo quell'incontro o invece benedirlo? Non era sempre felicità in fondo quella che da allora l'agitava? »

grandeur³⁴³. Au bout du compte, Ivo et Wally ont appris le même art, celui de l'ascension sociale et de l'homologation à la petite ou moyenne bourgeoisie. Derrière leur tentative de singer les « bourgeois », d'utiliser le jargon du roman-photo, qui dans les années 50 change les coordonnées traditionnelles de la culture populaire, transparait leur morale corrompue, fondée sur la ruse, l'escroquerie, le chantage et le manque de scrupules. Paradoxalement, elle qui, jeune, « vendait » son corps, se retrouve, âgée, à « acheter » celui de Ballabio.

Wally n'est pas la seule femme qui parle et conçoit l'amour à la façon du roman-photo. C'est le cas également d'Angelica, dans la nouvelle « Il Ras », qui s'ouvre de la façon suivante :

« Esclave tu es née, esclave tu finiras. Que peux-tu donc espérer d'autre ? Des choses à dormir debout, des inventions que tu t'es fourrées dans la tête, comme une imbécile que tu es. Et à présent, le voilà arrivé, le moment de régler la note. »

Assise près de la table, à côté de sa mère qui était en train de remplacer le col d'une chemise de Cornelio, Angelica s'efforçait de calmer son agitation en s'appliquant à lire sur *Bolero Film* le dernier épisode d'un roman ; seulement, les mots n'arrivaient pas à prendre un sens ; derrière les mots, elle continuait à voir s'approcher, avec une netteté de plus en plus grande, la catastrophe vers laquelle elle marchait peu à peu.³⁴⁴

La catastrophe qui s'approche est sa grossesse et le refus de Duilio Morini de reconnaître l'enfant qui pourrait naître.

Angelica est une jeune femme qui rêve d'une vie meilleure et qui voudrait s'échapper de sa famille où elle se sent emprisonnée. Même si elle partage avec

³⁴³ CASCETTA Annamaria, *Invito alla lettura di Giovanni Testori, op. cit.*, p. 54.

³⁴⁴ TESTORI Giovanni, *Le pont de la Ghisolfa, op.cit.*, p. 191.

TESTORI Giovanni, *Opere: 1943-1961, op. cit.*, 277. « "Schiava sei nata e schiava finirai. Speranze? Tutte fandonie, illusioni che ti sei messa in testa da quella scema che sei. E adesso eccoti al rendiconto." »

Seduta al tavolo, vicino alla madre che stava cambiando il colletto a una camicia del Cornelio, l'Angelica si sforzava di calmar l'agitazione tentando di legger sul "Bolero film" l'ultima puntata d'un romanzo; ma le parole non riuscivano a prender senso; di là da esse continuava a venirle davanti e con chiarezza sempre più forte il disastro verso cui stava andando. »

Wally ou Ivo Ballabio le même caractère sans scrupules, elle n'a pas la même chance ou la même habileté à profiter des occasions qui lui sont offertes. D'ailleurs, elle se présente elle-même comme une esclave qui pendant quelque temps a cru possible « qu'un type de l'autre bord, un monsieur quoi [...] pourrait se décider à épouser une fille comme elle, Binda Angelica, ouvrière de son état »³⁴⁵.

Il faut dire qu'Angelica en arrive à tomber enceinte pour forcer Duilio à l'épouser, mais le tout sans résultat. Ainsi, en accord avec son frère, elle accepte d'avorter en échange d'une grosse somme d'argent que Duilio s'engage à leur verser.

Son « ascension » n'a donc pas lieu. Après l'avortement, elle retourne à sa condition d'ouvrière, en ayant gagné un peu d'argent et avec la conscience d'être victime d'une double malédiction :

Ah, si c'est une malédiction de naître dans la misère, c'en est une bien plus grande de naître dans le corps d'une femme ! Et pour que tout soit complet, le destin l'avait gratifiée des deux choses. Merci !³⁴⁶

A côté de ces femmes qui cherchent à travers l'amour une occasion de sortir de leur quotidien miséreux et d'améliorer leur situation matérielle, il y en a d'autres pour qui l'amour, bien que toujours redéfini à l'intérieur du développement de la culture de masse, se présente comme une véritable passion capable de donner un sens à la vie et l'illusion que le bonheur est encore possible. C'était le cas de Wanda, par exemple, la prostituée qui tombe amoureuse d'Ivo Ballabio. C'est le cas également d'Enrica, la protagoniste féminine de la nouvelle, qui donne son titre au recueil, « Il ponte della Ghisolfa » et de deux nouvelles qui la prolongent : « I ricordi e i rimorsi » et « Un letto, una stanza ».

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 192.

Ibidem, p. 278. « che uno dell'altra sponda, un signore insomma [...] potesse decidersi a sposare una come lei, Binda Angelica, di professione operaia ».

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 195.

Ibidem, p. 281. « Che se è una condanna nascer miseri, condanna più grande è nascer donna. Tanto per non restar indietro, il destino l'aveva favorita dell'una e dell'altra. Grazie! »

Erica est mariée à Michele, un immigré sicilien jaloux, ivrogne et violent. Il est infidèle et, quand il rentre ivre, il exige que sa femme satisfasse ses envies sexuelles. Après cinq ans de mariage, l'amour s'est transformé en haine à tel point qu'Erica n'a qu'un seul souhait : « Qu'il la laisse continuellement seule, s'habituer à une vie ingrate, dérisoire, où n'entraîne aucun homme, aucune espérance, mais délivrée au moins de toutes ces turpitudes écœurantes ! »³⁴⁷.

Sauf qu'un jour le frère de Michele, Raffaele, monte à Milan pour vivre avec eux. Erica succombe à son charme et voit dans une possible relation adultérine avec lui le moyen de s'affranchir de son malheur :

Combien de fois, enfermée dans ce lit qui était maintenant devenu une prison, ne s'était-elle pas sentie envahir soudain par une bouffée de chaleur, et puis tout doucement baigner dans la sueur comme dans un lac où tout son corps semblait palpiter comme le cœur d'une possédée ? Comment résister, dans ces conditions, supporter encore l'obstacle de son mari étendu auprès d'elle, son indifférence, son odeur écœurante de tabac et de vinasse ? Peut-être, si elle parvenait à se délivrer de cette obsession et, en commettant cet adultère, à écarter toutes ses inhibitions, lui serait-il plus facile par la suite de se résigner à une pareille condition. Peut-être qu'en s'abandonnant dans les bras de son beau-frère il lui serait possible d'accepter encore cet arrangement odieux qui la faisait entrer dans le lit et dormir encore à côté de celui qui était désormais devenu pour elle une croix intolérable et révoltante... Peut-être...³⁴⁸

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 339.

Ibidem, p. 411-412. « E la lasciasse sempre sola a crearsi l'abitudine d'una vita dura, grama, priva di qualsiasi uomo come di qualsiasi speranza, ma priva anche di tutte quelle avvilenenti vergogne! »

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 347-348.

Ibidem, p. 419-420. « Quante volte chiusa nel suo letto diventato ormai per lei una prigione, s'era sentita assalire da una vampa di calore, poi piano piano s'era sentita immerger nel sudore come in un lago dove tutto il suo corpo pareva battere come il cuore di un'indemoniata? E come resistere dunque e sostenere l'ingombro del marito lì, di fianco a lei, la sua indifferenza, la sua puzza di fumo e di vino? Forse se fosse riuscita a liberarsi da quell'ossessione e compiendo quel tradimento si fosse sciolta d'ogni inibizione le sarebbe stato più facile accettar da lì in avanti quella condizione. Forse calmandosi nella braccia del cognato le sarebbe stato possibile scender ancora al compromesso di entrar nel suo letto e dormire accanto a chi ormai le era diventato un peso insopportabile e odioso. Forse... »

Sa situation présente, qui se résume dans l'image du lit-prison et dans l'odeur écœurante de son mari, pourrait être supportable uniquement si une sensualité intense intervenait dans sa vie, sous la forme d'un adultère.

Erica commence donc une relation extra-conjugale avec Raffaele. Toutefois, elle se retrouve bientôt emprisonnée, sans être libérée de la présence de son mari Michele, dans le chantage sexuel que son beau-frère lui impose : soit elle se soumet à ses envies soit il parle. A partir de cette nouvelle position, elle développe une idée négative de l'amour, où les relations entre hommes et femmes se résument à de simples relations de pouvoir :

Ce mot de chantage, c'était un mot qu'elle avait en horreur mais dont la puissance ne laissait pourtant pas de l'attirer, comme si elle lisait en lui l'expression la plus vraie de la nature de l'homme, fait pour dominer, et, par contrecoup, de la femme, faite, elle, pour être dominée. Parce que, ce soir qu'est-ce qu'elle avait fait d'autre que de se laisser mettre, comme cela lui était déjà arrivé, quand elle était plus jeune, avec Michele, sous le joug de l'homme ? Et ce qu'elle, elle et les autres, toutes sans exception, appelait l'amour, qu'était-ce donc, quand on pouvait ainsi qu'elle avait appris à le faire, le ramener à sa juste mesure, sinon ça ?³⁴⁹

Cet amour, reste toutefois la seule apparence de bonheur dans la vie d'Erica qui, malgré la dangerosité de cette relation qui pourrait la déshonorer et mettre sa vie en péril, continue à penser qu'avoir des remords pourrait entacher « la joie, le sentiment d'une plénitude ténébreuse, sordide, tant qu'on voudra, mais cependant vivifiante et grisante que cet amour lui procurait, exactement comme si on lui avait fait une transfusion de sang et que tout son corps s'en fût trouvé revigoré »³⁵⁰.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 359-360.

Ibidem, p. 430. « Una parola quella del ricatto che odiava, ma la cui forza continuava ad attirala come se in essa vedesse l'espressione più vera dell'uomo, che era quella di dominare e per conseguenza l'espressione più vera della donna, che era quella d'esser dominata. Perché lei quella sera cosa aveva fatto se non cadere un'altra volta, come da ragazza aveva fatto col Michele, sotto il giogo dell'uomo? E quello che lei e le altre, tutte, chiamavano amore cos'era, ridotto come lei ormai poteva ridurlo, se non a quello? »

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 367.

Gilda, la protagoniste de la nouvelle qui porte son nom³⁵¹ dans le recueil *La Gilda del Mac Mahon*³⁵², une autre « putain au grand cœur » comme Wanda, partage la même idée d'un amour sensuel capable de rendre la vie grisante et digne d'être vécue. Dans son cas, l'amour n'est pas exclusif. Il se présente plutôt comme une recherche incessante et sans fin de « l'homme »³⁵³. Mais, même si comme pour la plupart des femmes dans *I Segreti di Milano*, ses amours se terminent toujours par un échec, Gilda reste, malgré tout, attachée à l'idée que seul l'amour compte et que seul l'amour donne un sens à la vie.

Le point commun à toutes les femmes que nous venons de prendre en considération est donc la conception de l'amour comme moyen de dépasser les limites que la naissance, l'environnement, la famille ou, tout simplement, des choix de vie erronés ont mises à leur destin. Cette conception de l'amour se solde inévitablement par un échec. En effet, dans *I segreti di Milano*, les amours heureux ne semblent pouvoir exister que dans le cadre traditionnel d'une famille modeste,

Ibidem, p. 437. « la gioia e il senso di pienezza, buia, sordida, ma non meno vitale e inebriante che quell'amore le dava: proprio come se le avesse trasfuso del sangue e la sua persona si fosse così rinnovata. »

³⁵¹ En italien, le titre de la nouvelle est « La Gilda del Mac Mahon ». Mac Mahon étant le nom d'un boulevard milanais qui relie le quartier périphérique de Vialba et le parc Sempione.

³⁵² Le livre a été traduit en français, en 1965, avec le titre *Gens de Milan*.

³⁵³ A ce propos voir l'extraordinaire début de la nouvelle : « Malgré les souffrances, malgré les larmes, malgré le désespoir et même, à certains moments, une envie folle d'en finir une bonne fois avec eux et avec tout le reste, non seulement elle n'était pas capable de les détester, de les maudire, mais elle les adorait, ni plus ni moins.

Chaque fois qu'un homme l'approchait, elle se sentait gagnée par un trouble, une palpitation qui confinaient au vertige, à croire que c'était toujours son premier ; et dire qu'elle avait maintenant passé le cap des trente-trois ans ! Mais elle gardait dans son for intérieur une conviction qui pouvait légitimer ce trouble et cette palpitation, à savoir que si, après celui qui avait été vraiment son premier [...] ; bref, si, après cet Osvaldo, la première place, personne pouvait plus l'avoir, n'empêche que les autres étaient toutes les fois différents, inattendus ». Dans TESTORI Giovanni, *Gens de Milan*, Paris, Gallimard, 1965, p. 8.

TESTORI Giovanni, *La Gilda del Mac Mahon* [1959], *Opere: 1943-1961, op. cit.*, p. 485. « Malgrado i dolori, malgrado le lagrime, malgrado la disperazione e, in certi momenti, la voglia di farla finita con tutti e con tutto, non solo non sapeva odiarli e maledirli, ma sapeva solo amarli.

Ogni volta che un uomo l'avvicinava, si sentiva prender da un'ansia e da un tremore che confinavano con la vertigine, come se si trattasse sempre del primo; e sì che gli anni, ormai, erano trentatré suonati! Aveva dalla sua parte una convinzione con cui giustificare quell'ansia e quel tremore, e cioè che se, dopo colui che primo era stato veramente [...], insomma, se dopo quello, primo non poteva esser più nessuno, nuovi lo erano sempre tutti. »

qui se contente de peu et ne cherche pas forcément à sortir de sa condition initiale. Dans la courte nouvelle « Vieni qui, sposa » par exemple, qui fait partie du recueil *Il ponte della Ghisolfa*, un couple marié est en train de se préparer pour aller se coucher. Le mari et la femme, dans leur chambre, entendent les cris qui proviennent de l'appartement de Binda, la famille protagoniste de la nouvelle « Le Caïd » que nous venons d'analyser. Après quelques commentaires sur la famille Binda, toujours en train de se chamailler, l'homme regarde sa femme qui se déshabille :

L'homme, la tête appuyée sur l'oreiller, promenait ses regards çà et là sur le corps de sa femme que maintenant il connaissait bien ; ce qui n'empêchait pas qu'il en finissait jamais de l'admirer. Du reste, les rares fois qu'il l'avait délaissé pour celui d'une autre, qu'avait-il éprouvé ? Des ardeurs et des satisfactions d'un instant ; mais pas cette paix, ce sentiment de sécurité, et puis, quand ils étaient las, et qu'ils se murmuraient : « Allez, ça suffit, Enrica, il faut dormir », cette conscience d'avoir fait quelque chose de juste, si vive qu'il lui arrivait parfois d'allonger la main, de lui caresser de nouveau et, en guise de compliment, de lui pincer légèrement la peau [...].³⁵⁴

La contemplation du corps connu et vieillissant de sa femme amène l'homme au sentiment de sécurité et de paix, à la conscience que vivre une vie tranquille, sans trop d'ambitions veut dire faire quelque chose de juste : avoir une famille, un travail et des enfants qui vont à l'école. D'ailleurs sa femme partage entièrement son point de vue car la courte nouvelle se termine ainsi :

Et, tandis qu'il l'attirait vers lui avec les bras et avec les jambes, il eut tout juste le temps d'entrevoir les yeux un peu las, mais tout de même pleins de douceur et de désir, de sa femme, parce que, suivant son habitude, elle avait

³⁵⁴ TESTORI Giovanni, *Le pont de la Ghisolfa*, *op.cit.*, p. 226.

TESTORI Giovanni, *Opere: 1943-1961*, *op. cit.*, p. 308. « L'uomo, la testa sul cuscino, guardava qua e là il corpo ormai conosciuto della sua donna; e tuttavia mai in misura tale d'aver finito d'ammirarlo. Del resto le volte in cui l'aveva tralasciato per quello di un'altra cos'aveva provato? Sfoghi e gioie d'un momento; ma quella calma, quella sicurezza e poi, una volta che stanchi si dicevano: "adesso basta, Enrica, dormiamo", quella coscienza d'aver fatto una cosa giusta, tanto che poteva allungar la mano, toccar di nuovo e come complimento lasciarle andar un pizzicotto [...]. »

déjà levé la main vers le cordon de l'électricité et plongé la chambre dans le noir.

La poire heurta deux ou trois fois les montants, puis, avant que, lentement, le lit tout entier se mette à grincer, la femme murmura :

- Tu as raison : on peut vraiment s'estimer heureux... mais elle avait à peine fini de parler que son mari s'était déjà mis à l'embrasser, là où il aimait le plus, sur la bouche.³⁵⁵

Ici, l'amour et la sexualité, dans le cadre d'une famille modeste, au lieu d'être grisants et dévorants, se caractérisent par un quotidien tendre qui n'appauvrit pas le désir. Au contraire, celui-ci apparaît plus stable et plus réel.

La famille de cette nouvelle représente toutefois un cas de figure rarissime dans l'univers de *I segreti di Milano*. En effet, la famille a plutôt tendance à être représentée soit en voie de dissolution³⁵⁶ soit sous forme d'une prison oppressante.

4.1.3 La prison familiale.

Nous avons déjà vu que pour Angelica, dans la nouvelle « Il Ras », et pour Erica, dans la nouvelle « Il ponte della Ghisolfa », la famille représente une prison d'où il est d'impossible de s'échapper. Dans la dernière nouvelle de *Il ponte della Ghisolfa*, « Lo scopo della vita » nous ne sommes pas face à une femme qui se sent emprisonnée mais à un homme : Vincenzo Riboldi.

Comme souvent dans les nouvelles de *I segreti di Milano*, la nouvelle s'ouvre *in medias res*. Vincenzo et son père se trouvent dans la cuisine de leur appartement et ils sont en train de se disputer. La raison de leur affrontement – qui se charge immédiatement d'une dimension symbolique puisque ce sont deux

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 227.

Ibidem, p. 309-310. « E tirandosela vicino con le braccia e le gambe ebbe appena il tempo di veder gli occhi stanchi ma ugualmente dolci e pieni di desiderio della moglie, poiché seguendo una sua abitudine la donna aveva già alzato la mano sulla peretta e aveva fatto cader la stanza nel buio. La peretta batté due o tre volte contro la sponda poi, prima che lentamente tutto il letto prendesse a cigolare, la donna disse: "Hai ragione: possiamo essere contenti davvero..." ma non aveva finito di parlare che il marito aveva già preso a baciarla, come più gli piaceva, sulla bocca. »

³⁵⁶ Voir le chapitre consacré à *L'Arialdà* dans la première partie.

génération entières (les parents et les enfants) qui s'affrontent – est la volonté de Vincenzo d'épouser Carla. Toute la famille (père, mère, sœur et beau-frère) s'y oppose car le mariage de Vincenzo représenterait trop de dépenses à un moment où toutes les énergies et les économies de la famille sont dirigées vers la création d'une petite usine.

D'une part, nous avons donc une famille qui poursuit un rêve d'ascension sociale³⁵⁷, passer du statut d'ouvrier à celui de petit patron, et de l'autre, un membre de cette même famille qui ne veut pas se plier aux exigences de son groupe d'appartenance. D'un côté comme de l'autre, les nouvelles valeurs introduites par le miracle économique, l'envie de réussite et l'individualisme, se greffent sur et redéfinissent les valeurs traditionnelles.

La famille exige l'obéissance de tous ses membres mais pour un mirage de bien-être matériel. L'individu, au nom de ses aspirations, n'hésite pas à se désolidariser de son groupe primaire.

Ainsi, la famille, institution traditionnellement garante de la sécurité et de la protection de ses membres, se transforme en une institution au sein de laquelle des tensions et des conflits de plus en plus violents se créent. Ces tensions morales envahissent également la dimension spatiale en faisant de la cuisine, lieu privilégié

³⁵⁷ Voir à ce propos le début de la nouvelle : « - Bon, alors finissons-en, puisque tu y tiens tant à te marier, marie-toi. Ça n'est pas moi qui vais t'en empêcher, à ton âge je l'étais déjà.

- Manquerait plus que ça.

- Il n'y a pas de manquerait plus que ça ! Parce que moi, je n'avais pas un père comme le tien. Et si je le dis, ça n'est pas pour me vanter, mais pour que tu comprennes qu'une occasion comme celle qui se présente aujourd'hui ne se représentera plus et que, si on la laisse filer, finis les projets, finie l'aisance, fini tout le reste. Et là-dessus, Riboldi père était resté songeur, comme si, en traduisant en paroles cette perspective de salut, il venait de voir Dieu sait quel mirage de bonheur et d'abondance disparaître dans l'ombre, le laissant là, lui, avec toute sa famille, livré à cette existence mesquine qu'ils menaient depuis des années. » *Ibidem*, p. 387.

« “Allora, tanto per farla finita: se vuoi proprio sposarti, sposati. Non posso certo proibirtelo io che alla tua età avevo già moglie.”

“Meno male.”

“Meno male, un corno! Perché io un padre come l'hai tu non l'avevo. E non lo dico per superbia, lo dico per farti capire che l'occasione che ci sta capitando adesso non ci capiterà più e che se perdiamo questa, addio sogni, addio benessere, addio tutto”, il Riboldi padre era rimasto sopra pensiero come se esprimendo con le parole quel saluto avesse visto chissà che miraggio di felicità e di ricchezza allontanarsi nel buio per lasciar lì lui e con lui tutta la sua famiglia nello squallore in cui da anni tiravano avanti la vita. » *Ibidem*, p. 456.

de l'harmonie familiale, un espace d'affrontement parcouru par toute une série de sentiments négatif :

Un silence sombre, lourd de ressentiment, de haine, de peur, et aussi de remords, pesait à présent dans la cuisine : le fils, les mains dans les poches, avait senti qu'une fois encore son sursaut de révolte était en train de s'éteindre sous cette incapacité à manifester une résolution concrète et pas seulement verbale, et il avait lutté longtemps contre soi-même pour ne pas lâcher pied définitivement ; le père, au contraire, pris d'un tremblement convulsif, avait posé sur son garçon des yeux rougis par la colère et par les larmes qui montaient, prêt à bondir dès l'instant que son fils essaierait de se raccrocher à son droit, un droit que dans le fond il comprenait, de défendre son indépendance, et à le lui faire ravalé pour toujours.³⁵⁸

La violence de l'affrontement est visible surtout dans les yeux rougis du père et dans sa détermination à nier le droit à l'indépendance de son fils. Paradoxalement cette violence naît du souci de garantir à ses enfants un avenir meilleur. Ce souci l'amène à être injuste et calculateur. Voici comment il essaie d'expliquer à son fils les raisons pour lesquelles sa sœur, contrairement à lui, a le droit de se marier :

Tu veux donc me forcer à te répéter que c'est justement le mariage de ta sœur qui peut nous permettre d'avoir ce qu'il nous faut pour faire ce que nous voulons faire. L'argent dont nous avons besoin, qui va le déboursé ? Ta Carla, peut-être, qui en a encore moins que nous ? Tu veux donc que je m'humilie à te rappeler que, s'il n'y avait pas Luigi, tout ce que moi j'ai pu mettre de côté pendant quarante ans et plus que je me suis crevé à la tâche, ça ne suffirait même pas pour commencer ? Tu tiens vraiment à m'offenser encore un peu plus ? Mais essaie de comprendre une fois pour toutes, Vincenzo. Moi, je suis prêt à tout entendre ; si tu as quelque chose à me reprocher, fais-le ; et si c'est

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 388.

Ibidem, p. 457. « Un silenzio cupo, pieno di risentimento, di odio, di paura e di rimorsi s'era formato allora nella cucina : il figlio, le mani nelle tasche, aveva sentito un'altra volta la sua ribellione spegnersi nell'incapacità a prender una decisione non di parole, ma di fatti e aveva lottato a lungo con se stesso per non cedere definitivamente: il padre invece, ch'era stato preso da un tremito convulso, aveva fissato sul figlio i suoi occhi arrossati dalla rabbia e dalle lagrime imminenti, pronto a scattare appena il ragazzo avesse tentato di riaggrapparsi al diritto, che pur capiva, di difendere la sua indipendenza e soffocarglielo così per sempre. »

à ça que tu tiens, vas-y, jette-le-moi en pleine figure que je suis un propre-à-rien, un type qui n'est bon qu'à faire un ouvrier, un ouvrier et rien d'autre. Mais, si ça n'était que pour moi et ta mère, mets-toi bien ça dans la tête, je m'en tiendrais là, je me contenterais de ce que je suis à présent et j'attendrais tranquillement le moment de m'en aller. Si je le fais, c'est uniquement pour vous deux.³⁵⁹

Il est toujours difficile de comprendre ce que les personnages de *I segreti di Milano* pensent vraiment. En tout cas, ici, derrière le souci de garantir un futur meilleur à ses enfants, on peut percevoir la frustration d'un homme qui n'a pas réussi à être plus qu'un simple ouvrier pendant quarante ans. Ouvrir une petite usine représente également pour le père la possibilité de se racheter.

Vincenzo n'est pas en conflit qu'avec son père. Il l'est, et peut-être d'une façon encore plus violente, avec sa mère, très croyante, qui, au cours d'une discussion, en arrive presque à « l'excommunier »³⁶⁰. La raison de la haine farouche que la mère de Vincenzo ressent envers Carla, sa fiancée, est dévoilée, comme un véritable coup de théâtre, à la fin de la nouvelle. Au début, on croit qu'elle la déteste parce que Carla fréquente les « rouges » et a des mœurs très libres. En réalité, Carla est la fille de l'homme dont la mère de Vincenzo était follement amoureuse quand elle était jeune.

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 391.

Ibidem, p. 460. « Ma vuoi proprio obbligarmi a ripeterti che è solo il matrimonio di tua sorella che ci permetterà d'aver quanto basta per realizzar ciò che vogliamo? I soldi che ci occorrono chi li porta? La tua Carla forse che ne ha ancor meno di noi? Vuoi proprio che mi umilii a ricordarti che se non fosse per il Luigi, quello che son riuscito a metter insieme io in quarant'anni e passa di sudori non basterebbe nemmeno per cominciare? Vuoi proprio offendermi anche così? Ma cerca di capire una buona volta, Vincenzo. Io son disposto a sentir tutto; se devi rinfacciarmi qualcosa fallo; se quello che t'interessa fare è questo gridamelo pure in faccia che son un fallito, uno che ha come destino quello d'esser operaio, operaio e basta! Ma se fosse per me e per tua madre, tientelo bene in testa, io mi fermerei qui, alla condizione in cui mi trovo e qui aspetterei che venga l'ora di andarmene. Se lo faccio lo faccio solo per voi due. »

³⁶⁰ « - Mets-le dehors, ce Sans-Dieu ! Mets-le dehors, parce qu'à force de rester ici il finira par nous attirer la malédiction du Ciel, c'est tout ce qu'il est bon à faire ! [...] Voilà tout ce que tu es capable de faire. Quand on ne croit plus à rien ni à personne... [...] Mais qu'est-ce que c'est donc pour toi, le but de l'existence ? Faire mourir de chagrin ton père et ta mère ? C'est ça ? » *Ibidem*, p. 393-394. « “Mandalo fuori quel senzadio! Mandalo fuori che a star qui ci tirerà addosso maledizioni e basta! [...] “Ecco cosa sei capace di fare. Quando non si crede più a niente e a nessuno come te...” [...] “Ma per te cos'è, cos'è lo scopo della vita? Far morire tuo padre e tua madre di crepacuore? È questo?” » *Ibidem*, p. 462.

Si le père s'oppose donc par intérêt à ce mariage, la mère, qui apparaît si pieuse, le fait par rancœur. Et ce sera justement la mère qui arrivera à insulter Carla et à pousser la jeune femme à quitter son fils, consciente désormais de la faiblesse de caractère de Vincenzo.

Ainsi pour le jeune homme, avec le bruit des pas de son ex-fiancée qui s'en va, « s'étaient éteints du même coup ses derniers espoirs de voir enfin s'ouvrir l'obscur cachot où sa famille le tenait enfermé »³⁶¹. Puisqu'il doit rester dans une famille où ce qui compte est le profit et le bien-être matériel, Vincenzo par conséquent décide de s'adapter :

Vous m'avez réduit en esclavage ? Parfait, mais dans ces conditions il faut que l'esclavage me rapporte quelque chose, pas des choses énormes, non, mais un profit quelconque, même si ça ne doit être qu'un profit exclusivement matériel ! Du reste, dans la vie, qu'est-ce qu'il y a de sûr en dehors de ça ?³⁶²

Ce qui est sûr maintenant ce ne sont plus les valeurs traditionnelles familiales fondées sur la solidarité et l'entre-aide et l'amour mais la recherche du profit. Sauf que Vincenzo, à la mort de son père, se retrouve à être un « simple ouvrier qui fabrique des rondelles du matin au soir dans l'usine de son beau-frère »³⁶³.

Dans cette nouvelle, la famille se configure donc comme une institution qui change sous la pression de nouvelles valeurs que le miracle économique répand également dans les classes populaires. Des dynamiques en conflit se créent en son sein. Si par le passé elle laissait moins de liberté aux individus, elle garantissait en même temps une certaine stabilité et une certaine solidarité qui découlaient du rôle

³⁶¹ *Ibidem*, p. 407.

Ibidem, p. 474. « s'eran spente anche le ultime speranze di romper la sorda prigione cui la famiglia l'aveva destinato. »

³⁶² *Ibidem*, p. 407-408.

Ibidem, p. 475. « In schiavitù m'avete ridotto ? E allora che da quella salti fuori non dico molto, ma un interesse, sia pur un interesse esclusivamente pratico! Del resto nella vita cosa c'è di vero, se non quello? »

³⁶³ *Ibidem*, p. 415.

Ibidem, p. 481. « operaio che fa delle ranelle dalla mattina alla sera nell'officina del cognato. »

important que jouaient la religion et le travail dans la vie quotidienne des classes populaires. La famille, telle qu'elle apparaît dans « Lo scopo della vita », semble, en apparence, encore régie par les valeurs liées à la religion et à la moralité du travail. En réalité, elle exige que tous ses membres se soumettent aux impératifs dictés par le mirage d'une ascension sociale et économique. Elle se transforme donc en une prison pour celui qui ne se reconnaît pas dans ces impératifs et qui n'a pas le courage de pousser à l'extrême son individualisme.

L'institution de la famille et ses changements sont au centre également du roman *Il Fabbricone* qui d'ailleurs semble développer les deux éléments au cœur de la nouvelle : le conflit entre communistes et chrétiens et un mariage entravé.

4.1.4 Il Fabbricone : *en attendant l'apocalypse*.

Comparé à *Il ponte della Ghisolfa* et à *La Gilda del Mac Mahon*, le roman *Il Fabbricone*³⁶⁴ se distingue par une structure narrative moins complexe et moins ramifiée. Même si Testori continue de croiser différentes histoires, cette fois-ci la concentration spatiale rend plus proche le rapport entre les personnages.

« Il Fabbricone » est une grande maison construite en 1923, dans une zone qui à l'époque était encore rurale. Elle devait être un exemple à suivre pour les logements destinés aux classes populaires « mais, trente-cinq ans après, voilà ce qu'elle était devenue : une mesure [...] le *refugium peccatorum* du quartier »³⁶⁵.

Dans le roman, l'immeuble, toujours désigné par une lettre majuscule, n'est pas un environnement étendu comme un quartier, où plusieurs histoires peuvent se développer d'une façon presque autonome. Il oblige les personnages à être en contact étroit de façon à ce que les amours, les haines, les sympathies et les antipathies qui les lient doivent nécessairement naître, exploser et disparaître.

³⁶⁴ Le roman sort en France en 1963, publié par Gallimard et traduit par Claude Poncet, sous le titre *Les amants ennemis*.

³⁶⁵ TESTORI Giovanni, *Les amants ennemis*, Paris, Gallimard, 1963, p. 54-55. Pour le texte italien, TESTORI Giovanni, *Il Fabbricone* [1961], dans *Opere: 1943-1961, op. cit.*, p. 952-953. « Ma trentacinque anni dopo, eccola lì : una ruera [...] il “refugium peccatorum” della zona. »

Du point de vue de sa construction interne, le roman se développe en suivant une progression presque cinématographique. Nous avons une série de séquences numérotées (83 en tout) plus ou moins longues et le roman s'ouvre avec un plan général qui montre l'immeuble avant l'orage, se détachant sur un ciel nuageux et menaçant :

La grande maison ouvrière [*il Fabbricone*], coupée en deux par l'ombre d'un nuage et par l'un des derniers rayons du soleil, fut tout de suite, elle aussi, en état d'alarme. Persiennes battant au vent. Linge, chemises, caleçons se trémoussant sur les fils. Une grande effervescence sur les balcons et le long des rampes d'escalier : « Reviens ! Monte, monte, c'est la fin du monde qui vient ! » Paroles, cris, hurlements et jurons. Contre la clôture, la file des peupliers s'agitait en tous sens.³⁶⁶

A l'intérieur de la grande maison se développent quatre noyaux narratifs : celui des familles Oliva et Villa, le plus important d'un point de vue quantitatif, celui de Redenta Rastelli, celui de la famille Schieppati et celui de Luciano, qui reste un peu à la marge du roman mais qui a son importance dans l'économie structurelle de l'œuvre.

Par rapport aux deux recueils qui le précèdent, le roman tend d'une façon plus évidente au niveau stylistique vers un symbolisme plus intense et un trait expressionniste presque visionnaire³⁶⁷. Dans le discours indirect libre des

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 7.

Ibidem, p. 915. « Anche il Fabbricone, tagliato in due dall'ombra di una nube e da uno degli ultimi raggi di sole, si mise subito in allarme. Persiane che sbattevano. Panni, camicie e mutande che s'agitavano sui fili. Un gran trafficare sui ballatoi e contro le ringhiere. "Vieni dentro! Su, su, che arriva la fine del mondo!" Parole, grida, urla e bestemmie. Contro la cinta, la fila dei pioppi si agitava da una parte e dall'altra. »

³⁶⁷ A titre d'exemple, voir ce passage où le vieil Oliva pense aux pancartes du parti démocrate-chrétien posées aux murs de l'immeuble qui ont été salis et dégradés par les Villa : « En proférant ces invectives, le corps du vieillard se tendit tout entier. Et, dans sa main droite, les grains du chapelet craquèrent comme s'ils allaient se briser. Alors, tout à coup, ses oreilles entendirent, mot pour mot, comme venant du fond d'une tombe, la description que son fils, sa belle-fille et son petit-fils lui avaient faite du grand ravage ; et ses yeux revirent toutes les pancartes tombées en loques sur le sol, souillées de taches, d'obscénités et de blasphèmes, comme des lambeaux de chair pendant d'un crucifix. » *Ibidem*, p. 22.

« A quell'invettiva il corpo del vecchio si tese tutto. I pugni si strinsero. E, dentro la destra, le grane del rosario scricchiarono quasi stessero per spezzarsi. Allora, di colpo, le sue orecchie sentirono,

personnages on perçoit, dans le choix des images et des termes, la présence de plus en plus envahissante de l'auteur.

L'histoire qui est au centre du roman, celle de la famille Villa et de la famille Oliva, fait penser bien évidemment aux deux familles shakespeariennes des Montecchi et des Capuleti. Ce qui les oppose est leur orientation politique. Les Villa participent activement à la vie de la section locale du Parti communiste alors que les Oliva sont des défenseurs de l'Eglise et du Parti démocrate-chrétien. Rina Oliva tombe amoureuse, malgré les différences politiques, de Carlo Villa qui, au début semble la mépriser mais qui finit ensuite par répondre à son amour.

Or, il serait erroné de voir dans l'affrontement de ces deux familles une opposition manichéenne selon l'équation Villa = justes, honnêtes et progressistes et Oliva = hypocrites, malhonnêtes et réactionnaires. Que chez les Villa il y ait un fond d'honnêteté et d'intransigeance morale qui s'exprime d'une façon polémique contre les idées politiques de l'Eglise et du gouvernement c'est un fait. Toutefois, il est tout aussi vrai que les Oliva ont également un fond d'honnêteté et de rigueur morale. C'est à l'intérieur de chaque famille qu'il y a des nuances et des problèmes.

Le vieux paralytique Oliva, par exemple, représente un catholicisme agressif et intolérant tourné plus vers la mort et l'apocalypse que vers l'exaltation de l'œuvre de Dieu³⁶⁸. Dans la famille Villa, l'aîné, Antonio, n'a aucun engagement politique,

parola per parola, come se venissero dal fondo d'una tomba, la descrizione che figlio, nuora e nipote gli avevan fatto del grande scempio; e i suoi occhi rividero tutti i pezzi dei manifesti cadere giù, imbrattati di macchie, oscenità e bestemmie, come brandelli di carne che penzolassero da un crocefisso. » *Ibidem*, p. 927.

³⁶⁸ Voir ces deux passages : « Depuis sa jeunesse, en effet, l'esprit du vieil Oliva avait eu pour ressort l'idée du chrétien soldat de l'Evangile : armé de l'épée, du revolver et du canon. Et jusqu'ici il avait tout misé sur cette idée : Si je dis ça, c'est que le sang que j'ai dans les veines et mon envie de donner des coups, il y a que le bon Dieu qui a pu me le procurer... » *Ibidem*, p. 33.

« Fin dalla giovinezza, infatti, la molla che aveva sostenuto lo spirito del vecchio Oliva era stata l'idea del cristiano soldato del Vangelo: fornito di spada, rivoltella e cannone. E fin d'allora lui aveva puntato tutto su lì. "Dico, dato che il sangue nelle vene e la voglia di menar botte non può avermele donate che Doineddio!" » *Ibidem*, p. 935.

« Il les voyait déjà lui, les ongles de ces antéchrists, Carlo, Liberata, Villa père et Villa mère. Il les voyait s'enfoncer dans le papier et puis s'acharner, s'acharner, s'acharner encore, comme les bourreaux sur le pauvre corps abandonné qui pendait "en ce temps-là" sur la croix.

- Et qu'au moins le Père Eternel les punisse et les leur fasse rentrer dans la peau, ces ongles de pourris ! fit-il. » *Ibidem*, p. 69-70.

« Se le vedeva già, lui, le unghie di quegli anticristi, il Carlo, la Liberata, la Villa madre e il Villa padre. Se le vedeva che affondavano sui pezzi di carta, e poi giù, giù! Giù ancora, come i carnefici sul corpo che una volta era penzolato, povero e derelitto, dal crocefisso.

il ne pense qu'à la boxe comme moyen de devenir un petit-bourgeois³⁶⁹. En parallèle on a les deux Oliva et les deux Villa – père et fils – droits et honnêtes. Les deux mères essaient tant bien que mal de garder la paix à l'intérieur de leurs familles. Enfin, il y a les deux jeunes femmes : Liberata Villa et Rina Oliva. Liberata est, un peu comme le vieil Oliva, sectaire, violente, agressive. Mais si elle l'est, ce n'est pas à cause de raisons idéologiques comme tout le monde le pense. Elle s'oppose farouchement à la relation entre Carlo et Rina parce qu'elle est amoureuse de son frère et son départ annulerait complètement sa vie aigrie, vécue à l'ombre de sa laideur et de sa condition irrémédiable d'ouvrière. C'est pourquoi elle se laisse aller à une haine féroce envers Rina Oliva³⁷⁰. Rina, quant à elle, est peut-être le personnage qui, plus que les autres, incarne la positivité de la vie. En ce sens, elle

“E almeno il Padreterno li castigasse, e glielle facesse voltar indietro tutte, ‘ste unghie di merda!” fece. » *Ibidem*, p. 965.

³⁶⁹ Voici ce que répond Antonio, au cours d'une discussion avec sa sœur Liberata qui lui reproche son style de vie et la fréquentation de gens comme Morini, le Caïd déjà présent dans certaines nouvelles de *Il ponte della Ghisolfà* : « - Des sous ! Voilà ce qu'ils ont, des sous ! Comme ils les ont mangés, qu'ils les mangent sur notre dos, ils se croient le droit de tout changer. Même ce qui ne devrait jamais changer. Les sous ! Et toi, et les autres, vous vous laissez acheter ! Vous me dégoûtez, vous me dégoûtez ! [...] »

- Et en quoi suis-je responsable ?

- Tu es responsable ! Parce que, toi aussi, tu ne fais que céder à leur argent et à leurs idées. Des belles femmes ! Comme si, la beauté, c'était tout !

- Quand on n'a rien de mieux !... Du reste, écoute, c'est comme ça que je pense. Moi, les partis, les ouvriers et tout le reste, ça ne m'intéresse pas... On n'a qu'une vie, je veux en profiter le mieux possible... » *Ibidem*, p. 86-87.

« “I soldi! Ecco cos'hanno. Siccome li han mangiati, li mangiano fuori a noi, si credono in diritto di cambiar tutto! Anche quello che non si dovrebbe mai cambiare. I soldi! E tu e voi vi lasciate comprare! Mi fate schifo! Schifo, mi fate !” »

“E io casa c'entro?”

“C'entri! Perché non fai che credere anche tu ai loro soldi e alle loro idee! Belle donne! Come se la bellezza fosse tutto!”

“Quando non si ha di meglio... Del resto, senti, io la penso così. E a me, dei partiti, degli operai e di tutto il resto non interessa proprio niente. La vita è una sola e voglio goderla il meglio possibile.” » *Ibidem*, p. 978-979.

³⁷⁰ « Quelle autre possibilité lui restait-il cependant, sinon d'approfondir jusqu'au bout cette haine. Une haine qui la brûlait, mais qui, lui semblait-il, rachetait la douleur, les offenses et les injustices qu'elle avait dû subir, d'abord en naissant comme elle était née : laide, sans aucun attrait pour personne ; puis vivant comme elle avait vécu, entre son foyer et l'usine, l'usine et son foyer, toujours parmi des gens qui connaissaient la même misère ou une misère pire que la sienne. » *Ibidem*, p. 175.

« E tuttavia, che altra possibilità le restava se non d'accondiscendere fin in fondo a quell'odio? Era un odio che la bruciava, ma nel quale soltanto si sentiva di riscattare i dolori, le offese e le ingiustizie che aveva dovuto subire prima nascendo com'era nata, brutta, cioè, e senza niente che attirasse nessuno; poi vivendo come aveva vissuto, tra casa e fabbrica, fabbrica e casa e sempre in mezzo a gente che era in miseria come e peggio di lei. » *Ibidem*, p. 1048.

est le personnage le plus important du roman. Amoureuse de Carlo Villa, elle fait tout pour qu'il s'en aperçoive. Face à son attitude agressive et méprisante³⁷¹, elle a le courage de réaffirmer son amour et la conviction que celui qui l'a insulté n'est pas le véritable Carlo, car Rina dit :

Le vrai Carlo, le Carlo que j'aime, le Carlo que je veux épouser, celui-là est honnête. Et ça m'est égal qu'il soit honnête du côté que les miens appellent l'enfer. L'honnêteté est l'honnêteté. Et je veux que tu saches que si je suis allée avec toi, c'est justement pour ça : parce que tu es honnête, Carlo. Et, pour moi, l'honnêteté est tout. Le reste...³⁷²

³⁷¹ Au début de leur relation, Carlo sort avec Rina dans le but de l'humilier et de la salir. Face à son amour inconditionné et absolu, il oppose un mépris révoltant. A titre d'exemple, voir ce passage : « - Je t'ai dit que je t'aimais, Carlo... Le reste, ça m'est égal ! Et ce n'est pas de ce soir que je t'aime ! Je t'aime, je ne sais pas moi-même depuis combien de temps... Pour toi, je ferais n'importe quoi !

- Que dis-tu ? dit Carlo sans faire un geste.

- J'ai dit n'importe quoi...

- Même te dresser contre les tiens ?

Rina hésita un moment :

- Eh ! ne l'ai-je pas fait ?

- Alors, toi aussi, tu n'es pas autre chose qu'une salope ! Et même pire ! Pire parce que tu t'abrites derrière les messes, les prières et l'eau bénite... mais, au fond – et, d'un mouvement brusque, Carlo, se libérant de la jeune femme, se pencha sur elle, la tenant sous lui, à quelques centimètres de distance – au fond, tu es plus dégoûtante que les filles de bordel... Alors, comment veux-tu que je te traite ? [...] Sens-tu, sens-tu ce que c'est que ça ? fit Carlo, s'emparant de la main de Rina. Sens-tu ? Parle ! Ne reste pas comme une idiote ! Moi, je n'ai t'ai fait venir ici que pour t'insulter, te faire du mal et te salir ! Compris ? Plus nous ferons de saloperies, plus je serai content... » Dans *Ibidem*, p. 112-113.

« "T'ho detto che ti voglio bene, Carlo. A me del resto non importa niente. E non ti voglio bene solo da stasera. Non lo so nemmeno io da quando ti voglio bene. Ma per te sarei disposta a far qualunque cosa..."

"Cos'hai detto?" fece il Carlo, senza muoversi.

"Ho detto, qualunque cosa..."

"Anche andar contro i tuoi?"

La Rina esitò un momento, poi disse:

"E non l'ho fatto?"

"Allora non sei nient'altro che una troia anche tu! Anzi, peggio! Peggio, perché ti copri con le messe, le orazioni e l'acqua santa! Ma sotto" – e con un movimento brusco il Carlo s'era liberato della ragazza, s'era piegato su di lei e la teneva lì, a pochi centimetri -, "sotto, sei più schifosa di quelle dei casini. E allora come vuoi che ti tratti?" [...] "Lo senti, lo senti cos'è questo?" fece il Carlo prendendo la mano della Rina. "Lo senti? Parla! Non restar lì, così, come una scema! Perché io te, t'ho fatta venir qui solo per insultarti, offenderti e sporcarti. Capito? E più troiate faremo, più sarò contento." » *Ibidem*, p. 998-999.

³⁷² *Ibidem*, p. 135.

Ibidem, p. 1016-1017. « Ma il Carlo, quello vero, il Carlo a cui voglio bene, il Carlo che voglio sposare, quello è onesto. E non m'importa niente che sia onesto dalla parte che i miei chiamano

Ainsi, à force de patience, Carlo tombe éperdument amoureux d'elle. Si la valeur absolue est pour Rina l'honnêteté, elle se montre toujours compréhensive, conciliante, elle ne s'érige jamais en juge. L'amour pour elle, s'il est honnête, va au-delà de tout préjugé et de tout clivage politique. Comme l'a remarqué Giovanni Cappello, « son attitude est véritablement héroïque : il s'agit en effet d'une Sainte Maria Goretti ou d'une Lucia *sui generis* »³⁷³.

Rina et son histoire d'amour, qui se termine par un *happy end* exaltant l'affirmation de la vie puisqu'elle est enceinte et que son mariage avec Carlo aura donc lieu, malgré l'opposition têtue de ses parents, constituent la partie optimiste du roman où la foi et l'amour dépassent tous les obstacles et tous les préjugés :

Tous ceux qui étaient du côté de Rina la répudiaient, c'était vrai ; mais elle avait Carlo et maintenant son enfant. Et Carlo et l'enfant étaient plus importants que tout. Dieu la comprendrait, elle en était sûre ! Et elle était également certaine que, d'une façon ou d'une autre, il descendrait de son ciel pour la bénir.³⁷⁴

Comme nous pouvons le voir, dans le cas de Rina, il s'agit d'une foi qui n'a rien de dogmatique, une foi qui se situe donc à l'opposé de celle de son grand-père ou, dans une moindre mesure, de sa famille.

Cependant, l'optimisme de Testori n'a rien de naïf. Il ne faut pas oublier que l'histoire d'amour entre Rina et Carlo naît et se développe à l'intérieur de la réalité dégradée du *Fabbricone*.

l'inferno. L'onesta è onestà. E io voglio che tu lo sappia, che se son venuta con te è proprio per quello. Perché sei onesto, Carlo. E per me esser onesti è tutto. Il resto... »

³⁷³ CAPPELLO Sergio, *Giovanni Testori*, Florence, La Nuova Italia, 1983, p. 41. « Il suo è veramente un atteggiamento eroico : si tratta di una Santa Maria Goretti o di una Lucia *sui generis*. » Trad. Pers.

³⁷⁴ TESTORI Giovanni, *Les amants ennemis*, op. cit., p. 210.

TESTORI Giovanni, *Opere : 1943-1961*, op. cit., p. 1076. « Tutti quelli della sua parte la ripudiavano, era vero; ma lei aveva il Carlo e, adesso, il figlio. E Carlo e figlio erano più importanti di tutti e di tutto. Dio l'avrebbe capito: lei ne era certa. Ed era altresì certa che, in un modo o nell'altro, sarebbe sceso giù a benedirlo. »

Autour des deux « fiancés », gravitent des personnages comme Sandrino et Luciano, deux jeunes hommes qui vendent leurs corps dans le parc Sempione pour échapper à leur misère matérielle mais qui tombent dans une affreuse misère morale. Testori choisit de raconter le monde de la prostitution homosexuelle à travers les yeux d'une mère, madame Schieppati qui cherche désespérément à « sauver » son fils en allant le chercher, la nuit, au parc et en essayant de le faire revenir à la maison. Si Sandrino Schieppati semble avoir l'intention de se racheter³⁷⁵, Luciano apparaît comme irrémédiablement « perdu », vidé de l'intérieur³⁷⁶.

D'ailleurs, sur l'ensemble du roman souffle un vent d'apocalypse extrêmement inquiétant. Nous avons déjà rappelé qu'il commence avec un orage sur le point d'éclater et qui provoque chez Redenta Restelli, le premier personnage à être introduit dans la diégèse, une invective contre le progrès, le présent, le passé, bref contre la création tout entière. Contre le passé car la guerre l'a privée de la

³⁷⁵ Avant que sa mère ne vienne le chercher au parc, Sandrino a l'intention de revenir voir sa famille mais finalement il s'arrête devant le *Fabbricone* et décide de repartir. Voici un extrait de ces considérations, rendues toujours à travers le discours indirect libre : « Mais, comment revenir, maintenant que père, mère, et frères étaient au courant de tout ? Comme il se serait jeté volontiers sur le grand canapé de chez lui ! Comme il aurait senti volontiers la chaleur d'un corps qui ne le dégoûtât pas et contre lequel il pourrait rire, qu'il pourrait pincer, auprès duquel il pourrait s'abandonner et dormir ! Comme il aurait aimé cette odeur, odeur de crasse, de soupe, de sueur et d'urine s'exhalant de cet amas de chair (car c'est ainsi qu'il voyait ses frères lorsque, jetés l'un ici, l'autre là, ils dormaient comme de pauvres chiens). » *Ibidem*, p. 148.

« Ma in che modo tornare, adesso che padre, madre e fratelli erano al corrente di tutto? Eppure come si sarebbe gettato volentieri sulla grande ottomana di casa sua! Come l'avrebbe sentito volentieri il caldo d'una carne che non gli facesse schifo e sulla quale potesse ridere, allungar qualche pizzicotto o addirittura abbandonarsi e dormire! Come avrebbe goduto di quell'odore, tra di sporco, minestra, sudore e orina, che veniva dall'ammasso di carname che a lui eran sempre sembrati i fratelli quando, gettati uno di qui e uno di là, dormivano come poveri cani. » *Ibidem*, p. 1027.

³⁷⁶ En rentrant chez lui, après avoir été en échange d'une grosse somme d'argent avec G. P., Luciano « se sentait las, abattu, telle une loque. On eût dit qu'un couteau lui était entré dans la chair, ouvrant toutes ses fibres, révélant tous ses secrets. Désormais, il n'avait plus rien à sauvegarder, plus rien à tenter. Tout ne serait plus maintenant qu'une monotone variation de choses déjà faites et connues. [...] Il ne percevait plus que ce sentiment obscur et douloureux d'avoir été violé en tout, que plus rien désormais ne pourrait réparer cette blessure et cette offense. Toutefois, il sentait en même temps la fatalité de ce qui venait de se passer. » *Ibidem*, p. 212-213.

« si sentiva stanco, avvilito ; quasi uno straccio. Era come se un coltello gli fosse entrato nella carne e ne avesse aperto ogni fibra e rivelato ogni segreto. Ormai non aveva più niente da salvare e da provare. Tutto non sarebbe stato altro che una monotona variazione di cose già fatte e conosciute. [...] Avvertiva soltanto quel senso oscuro e sanguinante d'esser stato violato in tutto, e che più niente ormai avrebbe potuto riparare quella ferita e quell'offesa. Tuttavia, nello stesso tempo, sentiva anche la fatalità di quel che era accaduto. » *Ibidem*, p. 1077-1078.

possibilité de connaître l'amour, le sexe et la maternité. Son fiancé Andrea, en effet, a perdu la vie sur le front albanais. Contre le présent puisque le progrès l'a complètement bouleversé dans toutes ses composantes allant même contre les lois de la nature. Entendant les fusées anti-pluie, elle s'exclame :

- Eclatez ! Mettez tout en miettes, pour qu'au moins on n'y pense plus ! Faudrait qu'il pleuve ? Pas du tout. L'intérêt c'est qu'il ne pleuve pas. Les saisons ? Eté, printemps, automne ? Qui les voit ? Tout va de travers, tout est renversé, les saisons aussi ! Comme les gens, comme la vie, comme tout !³⁷⁷

Et comme la nature est désormais dans les mains de l'homme et ne peut plus se rebeller :

Mais alors, mieux vaut le déluge, mieux vaut la fin du monde ! Parce qu'étant donné le chemin qu'a pris l'humanité, où peut-elle finir sinon dans une maison de santé ? Une Villa des Fleurs assez grande pour y faire entrer le monde entier...³⁷⁸

La contestation du présent, qui se configure comme un monde renversé et fou, amène Redenta à une sorte de « pessimisme cosmique » car déjà le fait d'exister, d'être venu au monde est en soi une malédiction puisque la vie humaine se résume à de la chair qui n'a d'autre destin que celui de pourrir. C'est pourquoi Redenta a horreur de la viande que son frère lui demande de préparer tous les soirs :

Manger de la viande le soir, c'était là une des nombreuses habitudes de son frère que Redenta n'arrivait pas à admettre ; d'autant qu'elle avait déjà bien du mal à l'avaler à midi ! Une ombre de frayeur, comme si en la préparant

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 8.

Ibidem, p. 916. « Spaccate, spaccate su tutto che poi almeno non ci si pensa più. Deve piovere? Niente. L'interesse è che non piova. Le stagioni ? L'estate, la primavera, l'autunno ? E chi le vede ? A rovescio ! A rovescio anche quelle ! Come la gente, come la vita, come tutto ! »

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 9.

Ibidem, p. 916. « Ma allora meglio il diluvio, meglio la fine del mondo ! Perché vista la strada su cui s'era messa, dove poteva finire l'umanità se non in una casa di cura? Una Villa Fiorita grande quanto bastava per farci star dentro il mondo intero. »

d'abord, cette viande, et en se la mettant ensuite sous la dent elle avait l'impression de je ne sais quelle analogie excessive avec la chair humaine. Noix de veau, bœuf, filet... Tout du pareil au même. Pour ne pas parler des jours où c'était du foie qu'elle se trouvait sous la main. Cette couleur sombre, ce sang violacé, ces petits nerfs ! Du reste, toute cette charogne commençait à la dégoûter dès le moment où elle voyait entassée et pendante à la vitrine et contre les murs du magasin.

Parce que, en définitive, le jour où les chefs, les patrons, décideraient de donner libre cours à tout leur progrès et à toute leur humanité, à quoi serait réduit le monde, sinon à une boucherie ?³⁷⁹

Ce passage, qui fait penser à certains tableaux de Francis Bacon, comme *Figure with meat* de 1954 (fig. 1)³⁸⁰ par exemple, illustre parfaitement la peur et le dégoût que la viande animale et la chair humaine provoquent chez Redenta. Ainsi, elle oscille entre le regret de n'avoir jamais connu les plaisirs de la chair et l'horreur pour cette même chair.

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 10.

Ibidem, p. 917. « Quella della carne alla sera, era una delle tante abitudini del fratello che la Redenta non riusciva a giustificare; tanto più che lei, faticava già molto a mandarla giù a mezzogiorno. Un'ombra di terrore, come se preparandola e mettendosela tra i denti poi, sentisse chissà che eccessi di somiglianza con la carne umana. Tutto uguale. Fesa, manzo, filetto. Per non parlar di quand'era il fegato che si trovava tra mano! Quel color cupo, quel sangue violastro, quei nervetti! Del resto, tutto quel carname cominciava a farle schifo dal momento in cui se lo vedeva là, ammassato e penzolante dalle vetrine e dalle pareti del negozio.

Perché, in definitiva, il giorno in cui i capi, i padroni, si fossero decisi a dar sfogo a tutto il loro progresso e a tutta la loro umanità, a cosa si sarebbe ridotto il mondo, se non a una macelleria? »

³⁸⁰ Giovanni Testori écrit en 1965 deux *Suites per Francis Bacon* sans jamais les publier de son vivant. Elles le sont maintenant dans TESTORI Giovanni, *Opere 1965-1977*, Milan, Bompiani, 1997, p. 341-394.



Figure 1.

Dans l'économie structurelle du roman, Redenta devient ainsi la porte-parole de tous ceux qui, comme elle, attendent avec anxiété une véritable apocalypse, un déluge biblique capable d'effacer une fois pour toutes l'horreur de la condition humaine.

Au lieu du déluge, c'est une odeur pestilentielle provenant des égouts qui infeste le *Fabbricone* et ses habitants.

L'histoire d'amour de Rina et Carlo se détache donc d'un monde qui est en train de pourrir, enveloppé d'une puanteur répugnante. Pour la plupart des habitants le roman se termine alors là où il avait commencé : avec la promesse d'une apocalypse à venir, avec l'impossibilité de dépasser ses limites. Encore une fois, c'est Redenta qui donne voix à cet état de choses :

Maisons, gens, murs, consciences et non consciences. Tout cela n'était que pourriture. Elle avait eu beau tenter de faire fondre sa colère et sa neurasthénie en comblant Rina de toutes les attentions possibles, l'attirant chez elle et la traitant comme sa fille. Il y avait toujours quelqu'un ou, quand ce n'était pas quelqu'un, quelque chose, qui la ramenait aux conditions lamentables de sa propre vie et de la leur.

Tous suaient. Tous, que ce soit dans le jardin, l'escalier ou les chambres invequaient et proféraient des malédictions. Les enfants eux-mêmes étaient comme hébétés et avaient abandonné leurs jeux. De vivant dans la maison, il

n'y avait plus que le phonographe de la Vaghi qui répandait à la ronde la voix stridente d'une goualeuse. Le nom de celle-ci, Redenta l'ignorait, mais il lui suffisait de l'entendre pour comprendre que, même à ce point de vue, le monde était en marche sur la route de l'asile de fou.³⁸¹

Le phonographe qui répand « la voix stridente d'une goualeuse » renvoie bien évidemment à la société de consommation et au développement de la culture de masse. Il est curieux qu'en 1962, un an après la publication de *Il Fabbricone*, Mario Monicelli tourne un moyen métrage qui, d'une part met en scène un mariage entravé et, d'autre part, sur le ton de la comédie sociale et satirique à l'italienne, montre les méfaits du consumérisme. Cette fois-ci, la référence au roman d'Alessandro Manzoni *I promessi sposi*, déjà présente d'une façon indirecte dans *Il Fabbricone*, est évidente. En effet, le titre du moyen métrage est *Renzo e Luciana*.

4.2 « *Renzo e Luciana* » de Mario Monicelli.

Comme le rappelle Vito Santoro, c'est Mario Monicelli qui a eu l'idée de donner à l'histoire de son moyen métrage une connotation manzonienne : « J'ai pris deux acteurs dans la rue et je les ai appelés Renzo et Luciana, un peu comme dans *I promessi sposi* de Manzoni »³⁸². Sauf que dans cette histoire, le Don Rodrigo de

³⁸¹ *Ibidem*, p. 202.

Ibidem, p. 1069. « Case, gente, muri, coscienze e non coscienze. Tutto un marcio solo! Aveva avuto un bel tentare di sgelare la sua rabbia e la sua nevrastenia, coprendo la Rina di tutte le premure che poteva, tirandosela in casa e trattandola come una figlia! C'era sempre qualcuno o, quando non c'era qualcuno, c'era sempre qualcosa che pensava a riportarla alle condizioni disperate della sua e della loro vita.

Tutti che sudavano. Tutti che, nell'orto, per le scale e nelle stanze, imprecavano e maledivano. Anche i bambini s'erano come storditi e avevano lasciato i giochi a metà. Di vivo, nella casa, c'era solo il grammofono della Vaghi che mandava giù la voce stridula di un' urlatrice. Il nome la Redenta non lo sapeva, ma le bastava sentirla per capir che, anche su quel punto, il mondo era avviato sulla strada del manicomio. »

³⁸² Cité dans SANTORO Vito, *Calvino e il cinema*, Macerata, Quolibet, 2012, p. 68. « Presi due attori dalla strada e li chiamai Renzo e Luciana un po' come ne *I promessi sposi* di Manzoni. » Trad. Pers.

la situation n'est pas le chef comptable autoritaire, laid et borné. C'est l'usine dans sa totalité, ou mieux l'engrenage de la vitesse et du rendement maximum que l'organisation scientifique du travail impose aux ouvriers et aux petits employés. Ainsi, Renzo, un coursier, et Luciana, une petite secrétaire, travaillent dans la même entreprise qui produit des biscuits mais ne peuvent pas se marier car le règlement interne interdit aux femmes de se marier ou d'avoir des enfants sous peine d'être licenciées.

Le point de départ du scénario est une courte nouvelle d'Italo Calvino, « L'avventura di due sposi », qui date de 1958. Pour Monicelli, Calvino écrit un synopsis d'onze pages qui sera ensuite complètement altéré par Giovanni Arpino³⁸³. En effet, c'est Arpino qui décide de situer l'action dans le Milan névrotique et rugissant du miracle économique.

La nouvelle de Calvino « L'avventura di due sposi » ne fait que quelques pages. L'auteur nous donne les noms des personnages, Arturo et Elide Massolari, mais ne nous dit pas où se déroule l'action. Turin ? Milan ? Une ville de province ? Impossible à dire. L'ouvrier Arturo travaille dans une usine, dans l'équipe de nuit. Quand il rentre chez lui, le matin, sa femme se réveille pour aller à son tour travailler dans la même usine. Arturo dort la journée et, quand sa femme rentre du travail, fatiguée et chargée des courses, il se prépare pour partir à son tour. A cause de leurs horaires de travail différents ils ne se voient que quelques minutes le matin et le soir. Ils n'ont le temps que de s'échanger quelques mots et quelques furtives caresses.

Le monde extérieur de la ville, des usines, des boutiques, des arrêts de bus n'est pas représenté directement. Il prend forme à travers les pensées et les perceptions des personnages. Arturo, par exemple, reconstruit le départ au travail de sa femme, une fois qu'elle est sortie de l'appartement, tout d'abord par le biais des bruits qu'il entend et, ensuite, en ayant recours à son imagination :

³⁸³ A propos des détails concernant l'élaboration du scénario et les rapports entre le scénariste et le réalisateur voir SANTORO Vito, *op.cit.*, p. 66-68.

Arturo demeurait seul. Il tendait l'oreille aux derniers claquements des talons d'Elide sur les marches et, quand il n'entendait plus rien, il continuait à suivre par la pensée leur trottement pressé à travers la cour, sous le porche, sur le trottoir, jusqu'à l'arrêt du tram. Le tram, en revanche, il l'entendait parfaitement : le grincement des freins, l'arrêt, le bruit du marchepied chaque fois qu'une personne y montait. « Ça y est, elle l'a attrapé », se disait-il, et il voyait sa femme, ballottée au milieu de la foule d'ouvriers et d'ouvrières, dans le 11 qui la menait, chaque matin, à l'atelier. Il écrasait sa cigarette, tirait les persiennes, éteignait, se mettait au lit.³⁸⁴

Calvino se concentre sur l'appartement exigü et mal chauffé du couple. Il donne vie à un espace intime et clos où les personnages, à cause des rythmes imposés par le monde industriel, ne peuvent pas avoir d'intimité. Malgré cela, il reste entre Arturo et Elide une immense et touchante tendresse qui s'exprime dans leurs « caresses volées », dans la salle de bains, quand Elide se lave pour aller au travail alors qu'Arturo se lave pour aller se coucher, et surtout dans le fait que les deux époux finissent par dormir du même côté du lit :

Elide se mettait au lit, éteignait. Couchée dans sa moitié à elle, elle faufile son pied vers la place de son mari, pour retrouver un peu de sa chaleur ; mais, chaque soir, elle s'apercevait que l'endroit où elle dormait était encore le plus chaud, preuve qu'Antonio lui aussi avait dormi là, et elle en ressentait une grande tendresse.³⁸⁵

³⁸⁴ CALVINO Italo, *Romans, nouvelles et autres récits. Tome 2*, traduit de l'italien par Éliane Deschamps-Pria, Gérard Génot, Maurice Javion... [et al.], Paris, Seuil, 2006, p. 141.

Pour le texte italien, CALVINO Italo, *Romanzi e racconti, Volume II*, Milano, Mondadori, 1992, p. 1162. « Arturo restava solo. Seguiva il rumore dei tacchi di Elide giù per i gradini, e quando non la sentiva più continuava a seguirla col pensiero, quel trotterellare veloce per il cortile, il portone, il marciapiede, fino alla fermata del tram. Il tram lo sentiva bene, invece: stridere, fermarsi, e lo sbattere della pedana a ogni persona che saliva. "Ecco l'ha preso", pensava, e vedeva sua moglie aggrappata in mezzo alla folla d'operai e operaie sull'undici, che la portava in fabbrica come tutti i giorni. Spegneva la cicca, chiudeva gli sportelli alla finestra, faceva buio, entrava in letto. »

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 144.

Ibidem, p. 1165. « Elide andava a letto, spegneva la luce. Dalla propria parte, coricata, strisciava un piede verso il posto di suo marito, per cercare il calore di lui, ma ogni volta s'accorgeva che dove dormiva lei era più caldo, segno che anche Arturo aveva dormito lì, e ne provava una grande tenerezza. »

Monicelli et ses scénaristes gardent l'idée de la nouvelle de Calvino pour la fin du moyen métrage et en développent certains éléments, comme la redéfinition des rôles à l'intérieur de la famille causée par la nouvelle condition professionnelle de la femme qui amène, d'une part, à un partage, bien qu'imparfait, des tâches ménagères et, d'autre part, comme on le verra par la suite, à une plus grande indépendance et à un plus grand esprit d'initiative féminins.

Italo Calvino et Alessandro Manzoni ne sont pas les seules sources d'inspiration de « Renzo e Luciana ». Il y a aussi des contaminations cinématographiques. Probablement, d'une façon indirecte, *Il posto* (1960) d'Ermanno Olmi qui explore, entre autres, le monde professionnel des petits employés. Mais il y a surtout un film américain sorti en 1928 : *The Crowd* (La Foule) de King Vidor.

Le film extraordinaire de Vidor peint un homme ordinaire, perdu dans la foule d'une métropole, New York, dont il n'arrive pas à s'extirper. John Sims, le personnage principal, naît un quatre juillet. Son père espère faire de lui quelqu'un d'important mais il meurt alors que John n'a que douze ans. Celui-ci se rend à New York et travaille dans un bureau. Il épouse Mary. Le couple a un fils puis ensuite une fille. Grâce à un concours de slogans, John gagne un prix de 500 dollars mais le malheur frappe bientôt le couple. Leur fille est renversée par un camion. John travaille alors de plus en plus mal, quittant une place pour une autre. Il refuse un travail que lui proposaient, par charité, ses beaux-frères ; il n'a même pas la force de se suicider. Mary est décidée à le quitter mais, au dernier moment, elle y renonce. John et Mary dansent ensemble puis vont au cinéma. La vie semble à nouveau leur sourire.

Si le film évoque la faillite du rêve américain, il est surtout intéressant, de notre point de vue, par la façon dont il représente la société de masse et l'aliénation qu'elle peut provoquer chez un individu. Les rues de New York sont ainsi toujours couvertes d'une masse noire d'êtres anonymes (photos 1-2). L'individualité est niée aussi sur le lieu de travail de John, salle immense d'un gratte-ciel où sont alignés des centaines d'hommes indifférenciables (photos 3-4-5). John est le numéro 137 (photos 6).



Photos 1-2.



Photos 3-4-5.



Photos 6-7.

En face de lui, trône l'horloge (photo 7) qui donne le rythme à sa vie et à celle de la foule immense qui l'entoure.

Monicelli ouvre son moyen métrage justement avec l'image fixe d'une horloge sur lequel commence à défiler le générique du début (photo 8). Ensuite nous voyons, comme dans *The crowd*, une salle où sont alignés des employés, des femmes cette fois-ci, qui attendent avec impatience la fin de leur service (photo 9).

L'image d'après montre une foule d'employés et d'ouvriers qui sort de l'usine de biscuits (photo 10).



Photo 8-9-10.

Le générique de début introduit donc les deux éléments qui rendent l'intimité impossible entre Renzo et Luciana : la société de masse qui s'incarne dans une foule indifférenciée et les rythmes de travail inhumains qu'impose le monde industriel à l'individu.

Tout au long de la première partie du moyen métrage, en effet, Renzo et Luciano ne sont jamais seuls. Après leur mariage clandestin (Luciana pense être enceinte d'un mois, mais ce n'est pas le cas) dans une église de banlieue, où la marche nuptiale de Mendelssohn est jouée par un juke-box (photo 11), ils vont vivre dans l'appartement des parents de Luciana, qui ont trois autres enfants (photo 12). Ils ont contracté des dettes pour acheter les meubles et ils n'ont pas encore d'argent pour devenir propriétaires d'un appartement. Les parents de Luciana leur ont cédé leur chambre mais, entre les amis du père qui viennent pour jouer aux cartes et le match de boxe à la télévision, les deux époux ne peuvent pas profiter de leur nuit de noces (photo 13). Ils décident alors d'aller dans une boîte de nuit pour attendre minuit, le moment où, normalement, tout le monde dans l'appartement est couché.



Photos 11-12-13.

Quand ils rentrent, après minuit, non seulement les lumières dans l'appartement sont encore allumées car les parents de Luciana sont en train de regarder la télévision, mais alors qu'ils sont dans leur *Apecar* et se laissent aller à quelques effusions amoureuses, des ouvriers qui travaillent, la nuit, sur un chantier routier, les regardent amusés (photo 14). Le développement capitaliste de la ville envahit également la nuit, moment improductif par excellence. Il ne reste plus que le dimanche et les jeunes époux décident d'aller à la piscine et puis de louer une chambre pour quelques heures. Pas de chance, impossible de trouver une chambre et, à la piscine, Luciana rencontre son supérieur hiérarchique, le chef comptable, qui, la croyant célibataire, se met à la courtiser avec insistance.

La piscine, comme la boîte de nuit de la séquence précédente (photo 15), fourmille de monde (photo 16). Encore une fois Renzo et Luciana sont emprisonnés par une foule de personnes qui s'adonnent aux plaisirs homologants de la société de consommation. Leur journée se termine au cinéma (photo 17), où Luciana, parmi les protestations des autres spectateurs fatigués de les entendre parler, dit avec une extraordinaire ironie involontaire : « On a bien fait de venir ici, au moins on peut rester un peu seuls »³⁸⁶.

³⁸⁶ « Abbiamo fatto bene a venire qui. Almeno stiamo un po' soli. » Trad. Pers.



Photos 14-15.



Photos 16-17.

La première partie du moyen métrage se termine quand le chef comptable surprend, à l'intérieur de l'usine, Renzo et Lucia qui s'embrassent. Luciana fait semblant de ne pas connaître Renzo et le jeune homme soutient qu'il était en train de plaisanter. Le chef comptable, pour taper dans l'œil de Luciana, décide de licencier sur le champ Renzo. La jeune femme, cette fois-ci, en a assez. Elle avoue qu'elle est mariée et les deux époux sont renvoyés. Toutefois, avec l'argent de leurs indemnités de licenciement, le jeune couple commence une nouvelle vie. Ils achètent un appartement dans un nouveau quartier de banlieue (photo 17-18-19) et le moyen métrage se termine comme la nouvelle d'Italo Calvino. Renzo travaille la nuit comme gardien alors que Luciana a trouvé un autre emploi comme petite employée.



Photos 17-18-19.

Ce qui est plus marqué dans « Renzo e Luciana » par rapport à la nouvelle d'Italo Calvino c'est, tout d'abord, le désir presque obsessionnel d'une ascension sociale et, ensuite, le rôle prépondérant que joue Luciana dans l'économie du couple. Les deux éléments sont bien évidemment étroitement liés.

Tout au long de ce moyen métrage, on a l'impression que Renzo se laisse complètement guider par Luciana. C'est elle qui décide d'aller vivre chez ses parents pour mettre un peu d'argent de côté. C'est elle qui pousse le chef comptable à les licencier, et c'est toujours elle qui incite Renzo à fréquenter les cours du soir pour obtenir un diplôme de comptable. Luciana est donc une jeune femme extrêmement pragmatique qui sait très bien ce qu'elle veut et comment l'obtenir. Son ambition est de créer une famille parfaitement petite-bourgeoise.

Dans la dernière séquence, dans leur nouvel appartement, elle calcule combien de traites il leur reste pour finir de payer tout leur électroménager : deux ans. Puis, elle ajoute : « Si cette année encore on renonce aux vacances, on finit en vingt mois »³⁸⁷. Quand son époux lui fait gentiment remarquer qu'ils devaient aller à Venise pour leur voyage de noces, elle lui répond : « Venise est toujours là. Pensons à l'avenir »³⁸⁸.

Leur vie se configure ainsi comme une existence constamment soumise à une multiplicité de sacrifices, tournée entièrement vers le futur, vers l'aspiration à atteindre le modèle petit-bourgeois véhiculé par la culture de masse et la société de

³⁸⁷ « Se rinunciamo anche quest'anno alle ferie, chiudiamo in venti mesi. » Trad. Pers.

³⁸⁸ « Venezia è sempre là. Pensiamo al futuro. » Trad. Pers.

consommation. On pourrait dire que le futur annule leur présent, qu'en attendant ils oublient de vivre.

D'ailleurs, les deux époux évoluent dans une ville affreusement couverte d'affiches publicitaires (photo 20). Sur le balcon des parents de Luciana, on a carrément installé un néon publicitaire qui reste allumé toute la nuit (photo 21). L'entreprise qui l'a installé offre en échange à la famille une réduction de 10% sur tous ses produits³⁸⁹.



Photos 20-21.

³⁸⁹ Le néon publicitaire installé sur les immeubles de la ville est une autre suggestion calvinienne. Voir le début de la nouvelle « Luna e Gnac » contenue dans *Marcovaldo* (1963) : « La nuit durait vingt secondes, et vingt secondes aussi le GNAC. Pendant vingt secondes, on voyait le ciel bleu traversé de nuages noirs, la faucille dorée de la lune croissante, entourée d'un halo immatériel, impalpable, puis des étoiles dont les multiples points scintillants, plus on le regardait, allaient s'épaississant jusqu'aux nuages de poussière de la Voie lactée. Tout cela vu vite, très vite : chaque détail sur lequel on s'arrêtait vous faisant perdre quelque chose de l'ensemble, car les vingt secondes finissaient tout de suite, et le GNAC commençait.

Le GNAC était une partie du panneau publicitaire SPAAK-COGNAC qui se trouvait sur le toit d'en face, qui restait allumé vingt secondes et, vingt secondes, éteint. Quand il était allumé, on ne voyait rien d'autre. » CALVINO Italo, *Romans, nouvelles et autres récits, op. cit.*, p. 514. Ici, l'auteur insiste particulièrement sur la relation/opposition entre nature et civilisation industrielle.

Pour le texte italien, voir CALVINO Italo, *Romanzi e racconti, Vol. 1*, Milano, Mondadori, 1991, p.1133. « La notte durava venti secondi, e venti secondi il GNAC. Per venti secondi si vedeva il cielo azzurro variegato di nuvole nere, la falce della luna crescente dorata, sottolineata da un impalpabile alone, e poi le stelle che più le si guardava più infittivano la loro pungente piccolezza, fino allo spolverio della Via Lattea, tutto questo visto in fretta in fretta, ogni particolare su cui ci si fermava era qualcosa dell'insieme che si perdeva, perché i venti secondi finivano subito e cominciava il GNAC.

Il GNAC era una parte della scritta pubblicitaria SPAAK-COGNAC sul tetto di fronte, che stava venti secondi accesa e venti spenta, e quando era accesa non si vedeva nient'altro. »

A sa sortie, le moyen métrage de Monicelli a rencontré beaucoup de problèmes de distribution et de réception. « Renzo e Luciana » est le premier épisode du film collectif *Boccaccio '70*³⁹⁰. Le film, produit par Carlo Ponti, selon l'idée de Cesare Zavattini - qui écrit le scénario de l'épisode tourné par Vittorio De Sica - devait s'inspirer de certains contes à mi-chemin entre farce paillardes et humeur libertine de l'écrivain médiéval Giovanni Boccace. Les épisodes de Fellini, Visconti et De Sica voient la présence d'acteurs et surtout d'actrices très célèbres et capables d'attirer beaucoup de spectateurs. Ce n'est pas le cas de « Renzo e Luciana » qui a comme interprètes principaux un gardien de but, Germano Gilioli, qui ne tournera qu'un seul autre film et disparaîtra par la suite, et Marisa Salinas, à l'époque pratiquement inconnue.

Quand le film est présenté à Cannes, en 1962, hors concours, Carlo Ponti décide de couper l'épisode de Monicelli, puisque les épisodes sont trop longs (le film fait au total 208 minutes). La raison invoquée par le producteur est que dans le casting il n'y avait aucune diva et que Marisa Salinas était trop petite pour monter les marches³⁹¹. Malgré l'intervention de l'avocat de Monicelli, l'épisode « Renzo e Luciana » est coupé dans la version destinée aux pays étrangers. Il sortira donc seulement dans les salles italiennes.

Il faut dire que Monicelli, dans ce cas, n'a pas le soutien de la presse. La plupart des critiques reprochent aux personnages de n'avoir, tout en appartenant au milieu ouvrier, aucune conscience de classe et aucun esprit critique envers la société capitaliste. Un critique, dans les pages de *Cineforum*, se demande : « Il sont seulement là, dans les petites choses de tous les jours, les soucis de ces deux jeunes gens ? Seulement dans le fait de pouvoir faire librement l'amour ou bien dans autre chose ? »³⁹². Orsini est encore plus dur, il considère que ce qui aurait dû être « un

³⁹⁰ Les autres épisodes sont, dans l'ordre : « Le tentazioni del dottor Antonio » de Federico Fellini, avec Peppino De Filippo et Anita Eckberg ; « Il lavoro » de Luchino Visconti, avec Thomas Milián et Romy Schneider, et « La ruffa » de Vittorio De Sica, avec Sophia Loren.

³⁹¹ C'est Monicelli lui-même qui raconte cet épisode cannois. Voir dans SANTORO Vito, *op.cit.*, p. 69-70.

³⁹² CANDIDO, « Flashback su *Boccaccio '70* », *Cineforum*, II, 14, avril 1962, p. 399. « E' soltanto lì, in quelle piccole cose di tutti i giorni, la preoccupazione dei due giovani? E' soltanto nel poter liberamente fare all'amore oppure è in qualcosa d'altro? » Trad. Pers.

Boccace moderne, métropolitain, prisonnier des règles qui régissent la vie sociale des grandes communautés, bâillonné, apprivoisé et amputé de tout humeur anarchique » se résout en « une sorte d'apologue des bons sentiments et de la bonne volonté »³⁹³. D'autres critiques lui reprochent un certain néo-réalisme de manière, de situations peu crédibles ou, au contraire, trop convenues.

Il est vrai que les personnages ne sont pas du tout politisés³⁹⁴. Toutefois, Monicelli montre un monde, celui du miracle économique, qui, d'une part, semble définir, à travers l'élaboration d'un nouvel imaginaire collectif, de nouveaux espaces et de nouveaux horizons pour les classes populaires et moyennes en ascension, en alimentant continuellement leurs « désirs », en créant pour eux de nouveaux besoins, et, d'autre part, les contraint à une vie de sacrifices, où l'argent n'est jamais suffisant, à une existence homologuée à un modèle unique et insidieusement autoritaire proposée par la société de masse. La critique de ce monde se fait donc de l'intérieur, elle découle avec ironie de la représentation même de l'histoire. Renzo et Luciana se retrouvent donc emprisonnés dans un monde fait de publicité, de traites à payer, de sacrifices pour les payer, de loisirs de masse où la seule résistance possible est peut-être la tendresse de leur amour.

Les deux époux symbolisent ainsi une classe ouvrière en train de s'embourgeoiser sous la poussée de la société de consommation sans vraiment y résister.

Ils sont complètement différents des ouvriers que Mario Monicelli met en scène l'année suivante, en 1963, dans le film *I compagni*, avec Marcello Mastroianni et Renato Salvatori. Ici, ce sont des ouvriers de la fin du XIX^e siècle à Turin qui, pour protester contre des conditions de travail inhumaines, se lancent

³⁹³ ORSINI Onorato, « *Boccaccio '70* », *La Notte*, 24 février 1962. « Un Boccaccio moderno, metropolitano, prigioniero delle regole che sovrintendono alla vita sociale delle grandi comunità, imbavagliato, addomesticato e disseccato di ogni umore anarchico [si riduce a] una specie di apologo dei buoni sentimenti e della buona volontà. » Trad. Pers.

³⁹⁴ La seule référence à la politique présente dans l'épisode est visible quand, à table, le père de Luciana lit le quotidien *Avanti !*, organe officiel du Parti socialiste italien. Dans un débat de 2004, avec Ugo Gregoretti, Monicelli explique que le père lit *Avanti !* et non *L'Unità*, organe officiel du Parti communiste italien, car à l'époque il était lui-même socialiste. Le débat, très intéressant, est visible ici : <http://www.anac-autori.it/online/mario-monicelli/>

sous la direction d'un professeur recherché par la police dans une grève très dure, qui se solde par un échec, Presque un siècle sépare Renzo et Luciana de Raoul, Martinetti et Bergamasco. Nostalgie pour une classe ouvrière plus combative, encore pure, encore épargnée par les séductions de la culture de masse ? Peut-être.

Conclusion de la quatrième partie.

Dans les œuvres que nous avons analysées dans cette quatrième partie, les classes populaires apparaissent donc soumises à deux dynamiques contradictoires qui ont, toutefois, la même origine : la culture de masse et la société de consommation.

Dans l'univers de Testori et dans le moyen métrage de Monicelli presque tous les personnages essayent de sortir de leur condition originare, de dépasser les limites dans lesquelles ils sont enfermés.

Il s'agit, tout d'abord, de limites spatiales car les classes populaires sont reléguées dans la banlieue et, soit ne fréquentent pas le centre, soit le parcourent très vite et d'une façon superficielle en se rendant dans les nouveaux espaces des loisirs de masse, comme Renzo et Luciana, ou en participant à la corruption morale de la riche bourgeoisie, comme certains personnages de Testori.

Il s'agit également de limites économiques et sociales puisque ces personnages sont habités par une soif d'ascension extrêmement forte. Il se crée donc un conflit entre les nouvelles générations, plus individualistes, et la génération des parents liée à des valeurs traditionnelles qui sont en train de disparaître. Cette distinction n'est pas toujours claire et évidente. Parfois, la génération des parents semble avoir été également touchée par une soif d'amélioration sociale et économique « miraculeuse ». La famille, institution fondamentale de la culture italienne, semble ainsi devenir le lieu privilégié où se manifestent tous les changements, les conflits, les redéfinitions qui touchent le style de vie et la culture des classes populaires.

Ce qui différencie Testori de Monicelli, c'est, d'une part, la modalité de représentation choisie et, d'autre part, l'attitude envers les références à la religion et au roman *I promessi sposi* d'Alessandro Manzoni.

Testori semble privilégier le ton tragique, teinté d'ironie dans les nouvelles de *Il ponte della Ghisolfà* et *La Gilda del Mac Mahon*, « apocalyptique » dans *Il Fabbricone*. Ce passage du tragique ironique au tragique « apocalyptique » est

visible également dans l'instance narrative utilisée. Dans les nouvelles, le discours indirect libre adoptait principalement le point de vue des personnages même si l'intervention d'un narrateur, porte-parole de l'auteur, était malgré tout bien présente. Dans *Il Fabbricone*, le recours au discours indirect libre est réduit, la présence d'un narrateur externe est de plus en plus forte. Même dans le discours indirect libre des personnages, l'intervention du narrateur est plus incisive. A titre d'exemple, Redenta et le vieil Oliva, dans l'expression de leurs sentiments apocalyptiques, utilisent souvent les mêmes images de la chair déchirée ou en train de pourrir. On a déjà ici les prémisses du sentiment tragique de l'existence qui va exploser au théâtre dans la *Trilogia degli scarozzanti*³⁹⁵.

Monicelli, quant à lui, préfère utiliser les modalités de la comédie satirique et sociale italienne, teintée d'un résidu de néo-réalisme, dans le choix d'une mise en scène pauvre et du recours à des acteurs non professionnels. On y perçoit toutefois des clins d'œil à la culture pop naissante, notamment dans la séquence de la piscine, où certains plans rappellent la photographie de mode (photo 22-23).



Photos 22-23.

Si Testori, en créant le personnage positif de Rina, dans *Il Fabbricone*, réélabore le personnage manzonien de Lucia Mondella en gardant toutefois un fond de religiosité pure et honnête, une confiance absolue dans la bonté de Dieu, en conflit avec la position orthodoxe, dogmatique et officielle de l'Eglise et de sa

³⁹⁵ *La trilogia degli scarozzanti* est composée de *L'Amleto* (1972), *Macbetto* (1974) et *Edipus* (1977).

famille, la Luciana de Monicelli est dépourvue de toute connotation religieuse. Comme Rina, elle est honnête, amoureuse de son mari, mais sa confiance et son pragmatisme tout milanais sont entièrement tournés vers le mirage resplendissant du miracle économique.

Ainsi, le seul personnage capable de véritablement sortir d'une façon positive de sa condition originaire (la prison familiale, en l'occurrence) est Rina dans *Il Fabbicone*, grâce à sa religiosité simple, tolérante et confiante. Pour les autres, on a plutôt l'impression qu'ils passent d'une prison de misère à une prison dorée. Au lieu de disparaître les limites changent de nature.

Partie V. La grande bourgeoisie et les classes moyennes milanaises : entre dégradation des valeurs et homologation de masse

Selon Salvatore Carrubba, la ville de Milan, au cours de son histoire, « s'est [...] définie comme l'expression d'une authentique civilisation bourgeoise »³⁹⁶. Ville ouverte, où les grandes familles de l'aristocratie historique ont joué un rôle important sans jamais tomber dans la culture du clan et dans l'orgueil de caste, Milan est la ville par excellence où a toujours existé une grande mobilité sociale.

Ainsi, une bourgeoisie productive naît et se développe, à cheval entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, à côté de la noblesse. Elle consolide son importance grâce aux contacts internationaux que l'administration autrichienne permet. Beaucoup de protagonistes de l'histoire industrielle et commerciale milanaise viennent en fait de l'étranger attirés par l'image d'une ville calme, laborieuse et civilisée. C'est le cas de la famille Falck, par exemple, qui provient d'Alsace ou de Richard Ginori et Ulrico Hoepli qui descendent des vallées suisses.

Cet esprit bourgeois, Carlo Emilio Gadda le définissait ainsi :

[...] un esprit de joie laborieuse, de dure et parfois opaque discipline. L'assiduité tenace aux obligations quotidiennes, la soif légitime du profit, du bien-être, un lien social cordial et civilisé. Croire et œuvrer dans le bien, tirer le plus honnêtement possible des sequins du temps mortel. Tout se fait, à

³⁹⁶ CARRUBBA Salvatore, « La forza autentica di Milano », dans *Milano : le grandi famiglie : nobiltà e borghesia : le radici del carattere milanese e lombardo*, a cura di CORDANI Roberta, Milan, Celip, 2008, p. 13. « Milano si è [...] definita come espressione di un'autentica civiltà borghese. » Trad. Pers.

Milan, selon une sûre exactitude, qui est garantie et réconfort de l'existence, incitation à avoir confiance dans l'avenir, et, surtout, dans le présent.³⁹⁷

Cet esprit basé sur l'idée que faire partie de la classe dirigeante comporte des devoirs et non des privilèges a trouvé expression dans la vocation philanthropique et paternaliste de grandes familles de la bourgeoisie industrielle³⁹⁸. Toutefois, l'avènement du miracle économique et de la société de consommation met en crise ce modèle traditionnel en donnant naissance à de nouvelles formes d'entrepreneuriat et à une nouvelle configuration morale qui affectent à la fois les classes populaires, les classes moyennes et la grande bourgeoisie.

Le miracle économique italien est en quelque sorte l'épopée des classes moyennes. Elles se voient projetées sur le devant de la scène. Elles deviennent, en même temps, les emblèmes de l'euphorie apportée par les changements socio-économiques et la quintessence du servilisme, de l'arrivisme, de la faiblesse éthique, de l'individualisme nonchalant et grossier.

Le centre de la vie des classes moyennes est, bien évidemment, la dimension domestique et familiale. Par ce biais, l'accès à la propriété d'une maison devient dans l'imaginaire collectif une aspiration capable de garantir une stabilité économique et une plus grande intimité. Elle devient également une sorte de langage permettant de se situer dans l'espace social.

C'est surtout vers certains nouveaux espaces urbains de la banlieue, là où les opportunités d'accéder à la propriété sont plus avantageuses, tout en gardant une certaine tenue, que les classes moyennes se dirigent. Comme l'a remarqué Enrica Asquer³⁹⁹, à l'intérieur de ces nouveaux appartements, la consommation

³⁹⁷ GADDA Carlo Emilio, « Milano », *L'approdo*, a. II, juillet-septembre 1953, p. 39. Maintenant dans GADDA Carlo Emilio, *Saggi, giornali favole e altri scritti : Volume I*, Milan, Garzanti, 1991, p. 1075. Trad. Pers. « [...] Uno spirito di laboriosa allegrezza, di dura e talora opaca disciplina. L'assiduità pertinace alle incombenze del giorno, la legittima brama del guadagno, del benessere, una sodalità cordiale e civile. Credere e operare nel bene, cavar zecchini il più onestamente possibile dal tempo mortale. Tutto si adempie, a Milano, in una sicura esattezza, che è garanzia e conforto del vivere, incitamento ad aver fede nel domani, e, soprattutto, nell'oggi. »

³⁹⁸ Voir les pages 150-153.

³⁹⁹ ASQUER Enrica, *Storia intima dei ceti medi : una capitale e una periferia nell'Italia del miracolo economico*, Rome-Bari, Laterza, 2011, p. X-XI.

domestique, contrairement à ce que l'on croit généralement, a un statut sinon contradictoire, du moins ambivalent. Les nouveaux meubles, l'électroménager, s'insèrent dans un univers de valeurs qui peuvent difficilement être définies comme entièrement « consuméristes ». Ils apportent de nouvelles expériences et de nouvelles habitudes, mais ils ne sont pas nécessairement perçus dans une optique « éphémère ». Au contraire, achetés généralement au début de l'histoire conjugale, ils se configurent comme des emblèmes de la sécurité matérielle, tournés vers la construction de certitudes solides, aptes à consommer et à conserver à la fois.

Les années 50 et le début des années 60 connaissent, en effet, des dynamiques contradictoires. Des rigidités normatives et morales, liées aux valeurs de la famille, de l'Eglise, de l'école et de l'autorité coexistent ainsi avec le sentiment que les horizons existentiels sont en train de changer et voient une recherche plus grande d'autonomie de la part de la jeunesse, le mirage d'un bien-être matériel en devenir.

La plupart des jeunes appartenant aux classes moyennes, sans se montrer nécessairement compétitifs, ambitieux, audacieux ou rebelles, ont conscience d'appartenir à une époque qui présente de fortes potentialités innovantes. Cependant, face à ces potentialités leurs aspirations sont plutôt pragmatiques, modestes, précises et prudentes⁴⁰⁰.

Ainsi, les jeunes qui entrent dans leur vie d'adulte au cours des années 50 et 60 valorisent d'une façon importante la dimension privée, en se mariant, en achetant une maison, en cherchant un emploi fixe, en essayant de construire une stabilité rassurante. Dans l'intimité de leurs foyers, les couples des classes moyennes expérimentent de nouvelles façons d'être sans remettre entièrement en question les formes traditionnelles de l'intimité conjugale. Le mariage, d'ailleurs, à l'époque, est encore le début de la vie familiale, même si les rites religieux commencent à

⁴⁰⁰ BAGLIONI Guido, *I giovani nella società industriale : ricerca sociologica condotta in una zona dell'Italia del Nord*, Milan, Vita e pensiero, 1962, p. 264-265.

devenir une simple norme sociale, l'occasion de montrer sa propre réussite avec des fêtes coûteuses⁴⁰¹.

A Milan, les classes moyennes ont un profil très diversifié. Le développement du tertiaire, à côté d'un fort secteur secondaire, forme des classes composées d'employés d'industrie, de banque, de petites et moyennes entreprises commerciales, de techniciens dans le secteur de la mode et du design, de l'industrie culturelle, des cabinets d'architectes.

L'activité professionnelle représente la composante fondamentale de l'emploi du temps masculin. Les femmes, en revanche, même si elles travaillent à l'extérieur de la maison, sont soumises principalement aux impératifs familiaux. Les maris milanais donnent le meilleur d'eux-mêmes en dehors de la maison : entre travail et déplacement, sur seize heures de veille, dix heures sont passées loin de la maison. Le travail représente ainsi pour les hommes un véritable pilier identitaire et conditionne également leur temps libre.

Dans le monde professionnel le modèle masculin promu est fondé sur le dynamisme et la compétition. L'ascension professionnelle devient synonyme de réussite sociale et source d'une profonde satisfaction. Elle se configure comme un défi personnel qui conduit à un meilleur salaire et à une conception du travail comme instrument de réalisation personnelle⁴⁰². Toutefois, le *business man* n'était pas le seul modèle d'identité professionnelle. Au contraire, selon David Moss, en Italie, la sécurité de l'emploi fixe l'a toujours emporté sur le caractère stimulant du

⁴⁰¹ Voir à ce propos ce que dit Anna, une femme milanaise interviewée par Enrica Asquer : « Oui, justement je me souviens qu'à l'époque mes collègues, qui justement n'allaient pas à l'église, disaient cependant : "Tous les enfants de sa classe font leur première communion et donc mon fils aussi doit faire sa première communion" et moi je disais : "Mais non, écoute, si tu n'y crois pas ce n'est pas la peine de faire cette cérémonie". » Dans ASQUER Enrica, *op. cit.*, p. 60.
« Sì, io appunto mi ricordo all'epoca che le mie colleghe, che appunto non frequentavano la chiesa, però dicevano : "Tutta la classe fa la comunione e quindi mio figlio deve fare la comunione anche lui!" e io dicevo : "Ma no, ma guarda, se tu non credi è inutile che fai quella cerimonia lì". » Trad. Pers.

⁴⁰² ASQUER Enrica, *op. cit.*, p. 86-89.

travail, sur la possibilité de faire carrière. C'est une spécificité italienne par comparaison avec d'autres pays européens⁴⁰³.

D'un côté, les classes moyennes cherchent donc une sécurité économique en aspirant à l'emploi fixe. De l'autre, elles ont une admiration sans bornes pour le capitaine d'industrie audacieux, dynamique et innovant.

En ce qui concerne les femmes, la majorité reste à la maison car, comme le dit Rosa G., autre femme milanaise interviewée par Enrica Asquer, se consacrer entièrement à la famille était un choix « normal »⁴⁰⁴. Les femmes travaillent à l'extérieur seulement si c'est « nécessaire ». L'homme est donc le garant du bien-être économique et la femme le pilier sur lequel repose l'harmonie de la vie familiale. Bien évidemment, il y a également des femmes qui aiment le travail et continuent leur parcours professionnel après s'être mariées et avoir eu des enfants. Elles doivent alors composer avec leurs responsabilités à l'intérieur de la sphère privée. Elles représentent, toutefois, la minorité. Pour la majorité des femmes milanaises interviewées par Enrica Asquer, le mariage coïncide avec la fin de la jeunesse et de leur vie professionnelle.

Pour les femmes de la grande bourgeoisie d'affaires les choses ne sont pas si différentes. Elles ont, bien évidemment, une vie sociale plus développée due à leur statut et à celui de leurs maris. Elles doivent montrer à travers leur apparence et leurs vêtements (le manteau de fourrure est inséparable de la *sciùra*⁴⁰⁵ mariée à un capitaine d'industrie) la réussite de leurs conjoints et, souvent, ce sont elles qui président, en lien étroit avec l'Eglise, aux œuvres philanthropiques ou caritatives.

C'est une *sciùra* comme celle que nous venons de décrire qui est protagoniste de l'épisode « Anna » figurant dans le film *Ieri, oggi, domani* (1963) de Vittorio De Sica. Commençons par elle notre voyage dans la grande bourgeoisie et les classes moyennes milanaises.

⁴⁰³ MOSS David, « Valori e identità », dans *L'Italia repubblicana vista da fuori (1945-2000)*, a cura di WOOLF Stuart, Bologne, Il Mulino, 2007, p. 129-193.

⁴⁰⁴ ASQUER Enrica, *op. cit.*, p. 132.

⁴⁰⁵ En dialecte milanais *sciùra* veut dire selon le contexte « femme mariée », « femme », « femme riche ».

5.1 « Anna » de Vittorio De Sica : la vulgarité sous l'élégance.

Ieri, oggi, domani sort dans les salles italiennes en 1963. Il se compose de trois épisodes interprétés par les deux grandes stars du cinéma italien de l'époque : Sophia Loren et Marcello Mastroianni. Le film reçoit, entre autres récompenses, l'Oscar du meilleur film en langue étrangère en 1964. D'un point de vue financier c'est une réussite totale pour le réalisateur. D'un point de vue artistique un peu moins car le film est très mal reçu par la critique⁴⁰⁶. On reproche au réalisateur trop de légèreté dans le traitement de thèmes sérieux, trop de clichés dignes des plus banales cartes postales et de s'appuyer trop facilement sur la célébrité et le talent protéiforme de ses deux interprètes. On lui accorde un grand savoir-faire mais on se plaint d'un manque évident de créativité. Des jugements très durs qui nécessitent aujourd'hui une redéfinition plus équilibrée⁴⁰⁷.

Les trois épisodes se déroulent dans les trois villes qui représentent le plus les trois macro-régions italiennes : Naples, Milan, Rome⁴⁰⁸. Ainsi le Sud, le Nord et le Centre, comme l'a remarqué Gualtiero De Santi, « arrivent à se concentrer dans

⁴⁰⁶ Voir à ce propos PELLIZZARI Lorenzo, « De Sica regista e la critica italiana del suo tempo », dans *De Sica : autore, regista, attore*, a cura di MICCICHÉ Lino, Venice, Marsilio, 1992, p. 161-176.

⁴⁰⁷ Cette perspective différente sur la production « mineure », « marchande » de De Sica est, heureusement, déjà une réalité en cours de développement. Voir par exemple, SNYDER Stephen, « Hiding in the light: De Sica's work in the 1960s », dans *Vittorio De Sica: contemporary perspectives*, edited by CURLE Howard and SNYDER Stephen, Toronto, University of Toronto Press, 2000.

⁴⁰⁸ L'action du premier épisode, « Adelina », se déroule à Naples, quartier de Forcella, dans les années 1950. Adelina Sbaratti pratique la contrebande de cigarettes, tandis que son mari est chômeur. Comme elle n'a pas payé ses amendes, elle est menacée d'être envoyée en prison. Pour y échapper, elle a recours à une longue série de maternités. Quand son mari, épuisé par tant d'enfants, ne peut plus mettre le suivant en route, elle va en prison, mais pourra en sortir avec la générosité de ses voisins et une grâce présidentielle.

Le troisième épisode, « Mara », met en scène une prostituée de grand standing qui habite à Rome à côté de la terrasse d'un séminariste. Celui-ci en tombe amoureux. Mara se prête au jeu, mais se rend compte de son erreur quand le jeune séminariste décide d'abandonner ses études et de mener une vie séculière.

une narration bien construite, dans laquelle les langues dialectales et les voix s'opposent, ainsi que les mœurs, et où entrent en jeu les latitudes temporelles »⁴⁰⁹. Cependant, si Naples représente le passé, il n'est pas clair si c'est Rome qui représente le futur et Milan le présent ou bien l'inverse.

L'épisode qui nous intéresse est le deuxième, « Anna ». Le scénario, écrit par Cesare Zavattini et Billa Billa Zanuso, s'inspire d'une courte nouvelle d'Alberto Moravia, « Troppo ricca », contenue dans le recueil *L'automa*, publié en 1962. En quelques pages, où les dialogues sont entrecoupés de brefs instantanés sur la campagne romaine, Moravia met en scène un homme et une femme à bord d'une voiture de luxe américaine. Il s'agit de l'histoire, très courte et pourtant dense, d'une relation à peine commencée entre une femme très riche et qui s'ennuie et un homme d'une condition sociale bien inférieure.

La femme, qui dans la nouvelle n'a pas de nom, et qui est décrite comme une sorte de froide, élégante marionnette mécanique, un accessoire humain qui accompagne la voiture de luxe⁴¹⁰, a invité Lorenzo, dont on sait simplement qu'il ne gagne pas beaucoup d'argent, à faire une promenade en voiture dans la campagne romaine. A un moment, elle lui demande de conduire. Lorenzo accepte, même s'il n'a pas l'habitude de conduire de grosses voitures. Tout au long du trajet, elle lui fait part de son ennui et de son vide intérieur. Elle avoue à Lorenzo que les mots

⁴⁰⁹ DE SANTI Gualtiero, *Vittorio De Sica*, Milan, Il Castoro, 2003, p. 134. « giungono a stringersi in un racconto articolato, nel quale si contrastano le lingue dialettali e le vocalità, oltre che i costumi, e dove entrano in campo le latitudini temporali. » Trad. Pers.

⁴¹⁰ « Maigre, élégante, avec toutefois quelque chose d'une marionnette peut-être à cause de son pantalon noir trop ajusté. Un foulard multicolore noué sur sa poitrine plate lui servait de corsage ; au-dessus du long cou nerveux, le visage était triangulaire, avec des traits simples et presque grossiers, bien qu'adoucis par l'ombre du chapeau de paille, maintenu sur sa nuque par une écharpe. Lorenzo pensa qu'elle ressemblait à cette voiture plate et longue, noire extérieurement et rouge à l'intérieur ; ou plutôt qu'elle en était le logique accessoire humain, ne faisant pas moins partie de l'ensemble que les ailerons nickelés sur le porte-bagages ou l'aigle stylisé ornant le capot. » MORAVIA Alberto, « Trop riche », dans *L'automate*, traduit de l'italien par Claude Poncet, Paris, Flammarion, 1964, p. 61-62.

« Magra, elegante, con qualche cosa di burattinesco, tuttavia, forse a causa dei pantaloni neri troppo attillati. Un fazzoletto multicolore fungeva da camicetta, con un nodo sul seno piatto; il volto, in cima al lungo collo nervoso, era triangolare, di tratti semplici e persino rozzi benché smunti, all'ombra di un cappello di paglia assicurato sulla nuca con una fascia. Lorenzo pensò che lei rassomigliava alla macchina piatta e lunga, nera di fuori e rossa di dentro; o meglio ne era il logico accessorio umano, non meno intonato degli alettoni nichelati sul portabagagli o dell'aquila stilizzata sul cofano. » Pour le texte italien, MORAVIA Alberto, *Opere, Vol. 4, Romanzi e racconti, 1960-1969*, Milan, Bompiani, 2007.

qu'il lui a dits la veille, alors qu'ils dansaient et que, lui, il était ivre, l'ont profondément touchée. L'homme lui explique qu'elle s'ennuie parce qu'elle est trop riche et qu'une relation entre elle et lui est tout simplement impossible à cause de leur différence sociale et de leur style de vie incompatible.

Tout d'un coup, en conduisant Lorenzo s'aperçoit que les freins ne marchent plus. Il manque de tamponner un camion et aussi de tuer une famille qui roule dans une petite voiture utilitaire. A force d'appuyer sur les freins, il arrive à arrêter la voiture mais une fumée et une odeur de brûlé se dégagent de l'une des roues arrière. La voiture risque de prendre feu.

C'est à cet instant que la femme change complètement d'attitude. En voyant la voiture de son mari dans cet état, tout d'abord, elle agresse Lorenzo et puis, s'apercevant qu'il ne peut rien faire pour résoudre le problème, elle l'ignore et cherche de l'aide en essayant d'arrêter d'autres automobilistes. Un de ses riches amis, à bord d'une petite voiture décapotable, s'arrête et la raccompagne à la maison, laissant Lorenzo au bord de la route. La femme révèle ainsi la réalité de sa nature « inhumaine », froide, aride, capricieuse et cynique. En contemplant la voiture en panne, Lorenzo a ainsi la possibilité de voir le corrélatif objectif de l'âme de la femme :

Il les vit monter tous deux dans l'auto rouge qui fit demi-tour sur la route, puis partit dans un vrombissement. Alors il s'approcha de la grosse voiture et après avoir examiné un moment la fumée qui continuait à en sortir, il regarda autour de lui. Le cadre a bien changé, pensa-t-il. Privée d'une roue, perchée de travers sur le cric, la voiture de luxe paraissait déjà bonne pour la ferraille. Et pour servir de cadre à la puissance des formes et à l'éclat des vernis, plus de pins, seulement la grande route asphaltée et, le long du fossé, un réseau de fil de fer barbelé. Au-delà de cette clôture, au milieu des près secs et jaunes, on voyait les restes d'une vieille ferme en ruine. Lorenzo jeta sa cigarette et s'achemina lentement en direction de la mer.⁴¹¹

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 68-69.

Ibidem, p. 575. « Li vide salire ambedue nell'automobile rossa la quale fece un mezzo giro per lo stradone e poi partì con un rombo. Allora si avvicinò alla macchina e dopo aver esaminato un momento il fumo che tuttora ne usciva, si guardò intorno. Adesso il quadro era cambiato, pensò. Priva di una ruota, sospesa sbilenca sul crick, la grande macchina di lusso pareva già un rottame. E

Les formes puissantes et éclatantes de la voiture, presque futuristes, qui se détachent du paysage à mi-chemin entre ruralité et urbanité s'opposent à la vieille ferme en ruine. Moravia, semble suggérer, qu'une froide et vide civilisation urbaine est en train d'envahir une ruralité en train de disparaître. Toutefois, il s'agit d'une civilisation qui montre déjà une vocation à la décadence, puisque la voiture, bien qu'imposante et éclatante, semble « déjà bonne pour la ferraille ».

L'épisode de De Sica suit de très près la structure narrative et idéologique de la nouvelle, tout en y apportant une importante touche personnelle et des changements significatifs.

Comme nous l'avons rappelé, l'action se situe à Milan. Anna est une femme appartenant à la grande bourgeoisie d'affaires milanaise. Interprétée par Sophia Loren, on peut facilement imaginer que son apparence physique est loin d'être celle d'une froide marionnette sans formes. Le moyen métrage s'ouvre avec une caméra subjective, positionnée dans une voiture de luxe, une Rolls Royce. Ce que voit le spectateur, c'est ce que voit Anna en train de conduire. Les images qui défilent – en même temps que le générique du début – provoquent ses commentaires qui finissent par constituer une sorte de « portrait de femme » milanaise. La première image qui apparaît à l'écran et celle du Dôme (photo 1). Contrairement à la nouvelle de Moravia, qui s'ouvre *in media res* lorsque les deux personnages sont déjà ensemble, chez De Sica la promenade en voiture commence dans le centre-ville, alors qu'Anna est seule et n'a pas encore rejoint Renzo. Après le Dôme, Anna s'arrête pour laisser passer des piétons (photo 2). Elle se plaint du fait que même tôt le matin, le dimanche, on ne peut pas circuler. En passant devant le théâtre *La Scala*, elle pense qu'elle doit aller à un concert et qu'au moins pendant deux heures elle pourra dormir (photo 3). En continuant son chemin, elle se dit que le lendemain elle doit aller aux funérailles d'un sénateur, ensuite courir présider le comité des dames patronnesses, déjeuner avec ses beaux-parents, dîner avec des Américains. Elle passe devant des

non c'erano i pini a far da cornice alla violenza delle forme e allo scintillio delle vernici, soltanto lo stradone asfaltato, con un reticolato irto di punte, che correva lungo il fosso. Al di là del reticolato, nel mezzo di prati arsi e gialli, si vedeva il rudere di una vecchia casa colonica. Lorenzo gettò la sigaretta e si avviò lentamente in direzione del mare. »

gratte-ciel (photo 4). Le surlendemain elle doit aller visiter les orphelins du Père Astolfi, aller chez sa coiffeuse, voir une amie, une heure de sport, encore chez sa coiffeuse et puis encore chez son amie Biche. Sa voiture passe devant la *Stazione Centrale* (photo 5). Enfin, la remise des prix chez les « sales orphelins ». Elle s'exclame qu'elle en a assez, qu'elle a besoin de s'évader, de couper les ponts. En arrivant aux *Navigli*, elle pense à Renzo dont elle ne souvient pas de la couleur des yeux mais qu'elle décrit comme quelqu'un de sérieux, généreux, pas du tout mondain. Elle rit en pensant qu'il porte des chaussettes courtes. Aux *Navigli*, Renzo l'attend dans sa Fiat 600 (photo 6).



Photos 1-2-3.



Photos 4-5-6.

Cette séquence d'introduction, toute en caméra subjective, dresse le portrait d'une femme riche, soumise aux obligations de son statut social, qui ne la concernent pas personnellement et qui lui pèsent (le concert, le dîner avec les Américains, les orphelins et les dames patronnesses). Face à cette prison dorée mais vide qui semble être sa vie, elle exprime un désir d'évasion qui, en l'occurrence, se

présente en la personne un peu négligée de Renzo, intellectuel modeste qui n'a rien à voir avec l'élégance cossue de son monde à elle. Toutefois, ce désir d'évasion se caractérise immédiatement par un côté superficiel et capricieux. Elle rit amusée en pensant aux chaussettes courtes de Renzo. Il est clair qu'elle considère Renzo avec beaucoup de condescendance amusée. Elle est parfaitement convaincue que son statut social de femme de la haute société milanaise lui confère une supériorité « naturelle » sur les classes sociales inférieures.

Cette supériorité est visible également, d'une façon ironique, dans le fait qu'elle percute systématiquement les petites voitures qui sont devant elle à chaque fois qu'elle doit s'arrêter. Bien évidemment, elle ne s'en excuse même pas et poursuit son chemin en ignorant parfaitement les faibles protestations des autres automobilistes, visiblement intimidés par la grosse Rolls Royce.

Cette « lutte des classes » apparaît en filigrane tout au long de la deuxième partie de l'épisode. Renzo monte dans la Rolls Royce d'Anna et ils commencent une longue promenade qui les conduit à la campagne, au bord d'un fleuve non identifié. Alors que les deux personnages dialoguent, le paysage défile. On passe du centre à la banlieue, pour ensuite finir à la campagne (photo 7-8). La richesse et le pouvoir de la femme transparaissent même du paysage que les deux personnages traversent. En passant par la banlieue, Renzo voit des affiches publicitaires de vente immobilière devant des immeubles en construction. Il s'agit d'un chantier ouvert par Molteni, le mari d'Anna (photo 9).



Photos 7-8-9.

Le pouvoir de la grande bourgeoisie d'affaires semble donc dominer la ville entière, du centre à la banlieue, en arrivant jusqu'à la campagne, comme nous allons le voir.

Le dialogue entre Anna et Renzo tourne autour de trois sujets : l'argent, le vide de la vie mondaine, le désir d'évasion. Si, dans la nouvelle de Moravia, les instantanés sur le paysage de la campagne romaine rythmaient le dialogue, dans l'épisode de De Sica, ce sont les comiques petits accrochages en voiture qui entrecourent, en les rabaissant ironiquement, les épanchements lyriques maniérés ou les « angoisses existentielles » d'Anna, car Renzo lui sert juste de faire-valoir, de distraction temporaire. D'ailleurs, l'écrivain en est parfaitement conscient et il en a la confirmation à la fin du moyen métrage.

Alors qu'Anna évoque un possible, romantique voyage à Rome et lui touche une jambe, Renzo ferme les yeux. Quand il les rouvre, un enfant avec des fleurs dans les mains est presque au milieu de la route. Pour l'esquiver, Renzo finit par tamponner un tracteur. Comme dans la nouvelle de Moravia, Anna face à sa voiture endommagée (photo 10) révèle sa vraie nature de femme autoritaire, méprisante et cynique. En effet, elle ne comprend pas comment on peut endommager une voiture de luxe comme la sienne pour éviter un « misérable gamin » (photo 11). A cette occasion aussi, De Sica introduit des éléments ironiques. D'abord, Renzo – magnifiquement interprété par Marcello Mastroianni – qui essaye de bloquer la fumée qui sort de la voiture avec le luxueux manteau de fourrure d'Anna. Et qui, pris de panique, n'arrive même pas à ouvrir le coffre puis, une fois qu'Anna le lui ouvre, ne sait pas faire la différence entre un cric et un triangle. L'autre élément ironique est l'attitude « populaire » que prend Anna et qui s'oppose à l'élégance maniérée qui la caractérisait jusque-là. Face à cette attitude, vaguement masquée par l'intonation milanaise de sa voix, Renzo devient une espèce de caricature de l'homme obéissant et maladroit, un peu stupide à vrai dire, typique du cinéma comique.

Comme dans la nouvelle, Anna se fait aider et puis s'en va avec un homme de sa classe sociale, avec qui elle flirte discrètement en ignorant désormais l'écrivain qui va s'asseoir sur une glissière de sécurité (photo 12).



Photo 10-11-12.

Dans la séquence finale, nous retrouvons, comme chez Moravia, l'opposition entre une ruralité silencieuse et une urbanité agressive et irrespectueuse. A la place d'une vieille ferme en ruine, nous avons la présence d'un paysan et de son tracteur.

De Sica ajoute au tableau le petit garçon, qui, avec son regard souriant et innocent, semble donner une touche de poésie à la conclusion pessimiste de l'épisode (photo 13-14). En effet, le petit garçon regarde Renzo qui s'en va, un sourire aux lèvres, à la fois amusé et amer, alors que la radio de la voiture d'Anna diffuse les cotations de la bourse sur un silencieux paysage rural, sillonné par une route asphaltée (photo 15).



Photo 13-14-15.

A la sortie du film, la plupart des critiques n'ont vu dans cet épisode qu'une parodie légère et amusée du cinéma et des personnages d'Antonioni. Marcello Mastroianni semble en effet caricaturer avec Renzo le personnage qu'il interprétait deux ans auparavant dans *La notte* (1961), l'écrivain Giovanni Pontano. De même on peut comparer la promenade en voiture d'Anna avec la promenade urbaine de Lidia⁴¹². Si Lidia va du centre-ville à la banlieue à la recherche d'une dimension authentique qui s'oppose au centre marchand et capitaliste, Anna porte le centre marchand et capitaliste jusqu'à la campagne. En quelque sorte, elle aussi retrouve sa dimension authentique à la fin de la promenade. La femme « antonionienne », sensible, qui entretient un rapport problématique avec la réalité, laisse ainsi la place à la femme matérialiste, méprisante et prévaricatrice.

A la parodie du cinéma d'Antonioni et de celles et ceux qui le singent, s'ajoute, nous semble-t-il, la représentation – et la critique qui découle de cette représentation – d'une classe sociale qui fait la loi, autoritaire et cynique, qui derrière une apparence d'élégance et de raffinement cache une âme avide et vulgaire.

Dans le cinéma italien de l'époque, Anna n'est pas le seul personnage à prendre des airs « à la Antonioni ». Pupe, la protagoniste d'un autre moyen métrage, « *Il lavoro* », cette fois-ci de Luchino Visconti, le fera également.

5.2 « *Il lavoro* » de Luchino Visconti : le mariage comme prostitution légalisée.

Le moyen métrage « *Il lavoro* » est le troisième épisode du film collectif *Boccaccio '70* que nous avons déjà eu l'occasion de présenter⁴¹³. Il est à tort considéré comme faisant partie de la production mineure du grand réalisateur

⁴¹² Voir les pages 45-53.

⁴¹³ Voir les pages 269-270.

milanais. En réalité, il s'agit d'une œuvre très importante. Tout d'abord, parce qu'après ce moyen métrage, Visconti ne s'occupera plus des classes populaires, comme il l'avait fait avec *La terra trema* (1948) ou *Rocco e i suoi fratelli* (1960). En outre, pour la première fois, le réalisateur représente son milieu d'appartenance à travers un portrait satirique et impitoyable, en prise directe avec l'actualité, sans passer par les filtres de l'histoire ou du mythe. C'est la première fois aussi qu'il traite le thème de la décadence d'un monde selon les modalités de la comédie. Cet épisode peut donc être considéré comme un tournant dans l'œuvre de Visconti.

Bien que le scénario du moyen métrage, écrit par Suso Cecchi D'Amico et le réalisateur, soit inspiré d'une nouvelle de Guy de Maupassant de 1883, *Au bord du lit*⁴¹⁴, il met en scène les vices publics et les vertus très cachées de la haute bourgeoisie milanaise du début des années 60.

Dans la courte nouvelle de Maupassant, proche d'une saynète théâtrale où les dialogues prédominent sur la narration, le comte de Sallure a beaucoup trompé sa femme et le lui a avoué. Alors qu'elle s'apprête à lui rendre la monnaie de sa pièce — et sans doute pour cette raison — il retrouve à son endroit un désir renouvelé. La comtesse exige, pour céder à ses ardeurs, qu'il la paye comme il a payé ses prostituées. Maupassant se concentre donc surtout sur le nouveau contrat conjugal qui s'établit entre les deux époux sans se soucier de représenter ou d'étudier le milieu où naît ce contrat.

Visconti et Cecchi D'Amico gardent la structure et la progression de la nouvelle pour la dernière séquence de l'épisode. Dans leur scénario, ils développent les événements qui précèdent le nouveau contrat entre époux, en introduisant toute une série de nouveaux personnages qui ont une fonction très importante dans la représentation du milieu de la haute bourgeoisie milanaise.

Visconti garde toutefois dans sa mise en scène le côté théâtral de la nouvelle. Ainsi, le moyen métrage est entièrement tourné à l'intérieur du palais du comte Ottavio et de sa femme Pupe, fille d'un riche industriel allemand. Le monde extérieur n'y entre qu'à travers les journaux à scandales et le téléphone. De plus, le

⁴¹⁴ Maintenant dans MAUPASSANT Guy de, *Contes et nouvelles. Tome I*, Paris, Gallimard, 1974.

moyen métrage s'ouvre avec un plan fixe sur une porte fermée, de style XVIII^e siècle, flanquée de deux statues anciennes en trompe-l'œil (photo 16). Le générique, en caractères noirs et dorés, défile sur ce plan fixe accompagné par la musique jazzy et intime de Nino Rota. Le spectateur se trouve dès les premières secondes, face aux deux éléments contradictoires qui sous-tendent l'ossature idéologique du film : l'aristocratie (en décadence), représentée par la porte dorée, et la culture de masse (en ascension), représentée par la musique jazz typique d'un night-club.

Une fois que le générique se termine, la porte s'ouvre soudainement, comme un rideau, et en sort un domestique précédé par deux chiens (photos 17-18). L'action peut commencer.



Photos 16-17-18.

Le comte Ottavio rentre dans son palais. Il est extrêmement affectueux avec son chien Michel-Ange et visiblement inquiet. Les journaux parlent d'un scandale avec des call-girls auquel il est mêlé. Ses avocats, guidés par le fidèle Zacchi, l'attendent pour trouver une solution et ainsi l'innocenter.

Cette première longue séquence s'articule sur deux pièces du palais : le salon et la bibliothèque (photo 19-20). Les personnages, dans le salon, sont filmés principalement en plan de demi-ensemble, ce qui permet au réalisateur de montrer la sollicitude obséquieuse et préoccupée de Zacchi qui se livre à une sorte de ballet en allant continuellement d'un personnage à l'autre (photo 21).



Photos 19-20-21.

Dans la bibliothèque, nous avons deux éléments qui commencent à fissurer légèrement l'image traditionnelle d'une famille de la très haute bourgeoisie. D'une part, nous avons l'attitude d'Ottavio, loin d'être élégante et mesurée. Il montre sa colère ouvertement, il crie, il parle mal à ses domestiques et il se tient très mal dans son fauteuil (photo 20). D'autre part, on apprend qu'au lieu de participer à l'inquiétude face au scandale, de se préoccuper de la réputation de sa famille et de démentir toutes les accusations, la femme d'Ottavio, étonnamment, a disparu. Elle montre déjà ainsi une certaine volonté d'indépendance et un rejet évident des règles de l'étiquette. En outre, son père a bloqué tous les comptes bancaires. Le thème de l'argent fait ainsi son apparition explicite.

En effet, si le père de Pupe a encouragé le mariage de sa fille avec le comte Ottavio, pour lequel il n'a d'ailleurs aucune estime, c'est pour acquérir un titre de noblesse. Et pour Ottavio, noble ruiné, le mariage avec une riche bourgeoise allemande a représenté une aubaine.

La deuxième partie du moyen métrage commence lorsqu'Antonio, l'un des deux domestiques, annonce que Pupe est rentrée et que, ne voulant pas déranger les avocats, elle s'est retirée dans ses appartements. Ottavio décide d'aller lui parler, encouragé par les avocats qui lui conseillent d'obtenir une déclaration et, comme le dit Maître Berardelli, « de l'argent, pour manœuvrer finement dans cette jungle »⁴¹⁵.

La première image que nous avons de Pupe, c'est justement l'image d'une femme « antonionienne ». Allongée sur la moquette, habillée en Coco Chanel, elle

⁴¹⁵ « Soldi, se dobbiamo muoverci agilmente nella giungla. » Trad. Pers.

est en train d'écrire quelque chose. Autour d'elle, un téléphone, des disques, des livres, des journaux, des cigarettes et une petite bouteille de whiskey (photo 22).

Pupe, allongée sur le dos et regardant le plafond (photo 23), dit à son mari, qui lui demande où elle a été, qu'elle s'est baladée, qu'elle a vu un tas de choses, qu'elle a réfléchi, qu'elle a pris des décisions importantes. Elle a contemplé pendant des heures un mur blanc. C'est là qu'elle a écrit un court poème, en italien, grammaticalement douteux. Elle le lit à son mari : « Je t'aime ô cyprès, car ma mélancolie ressemble à lui »⁴¹⁶.

Le dialogue qui s'ensuit, très amusant, amène les deux époux à parler du scandale. Pupe alors avoue à son mari qu'elle a passé un après-midi entier en compagnie des call-girls que le comte Ottavio a payées pour des services sexuels. C'est là qu'elle a compris « la valeur » de l'argent. Ainsi, alors que le couple suit les rituels de l'aristocratie (le dîner servi par les domestiques, le bain), leur dialogue tourne prosaïquement autour de l'argent et du « travail ». Car Pupe a décidé de se mettre à travailler. Elle a même parié beaucoup d'argent avec son père, qui ne l'en croit pas capable.

Les rituels de la haute bourgeoisie sont donc rabaissés, dans une société qui, sous la pression de la culture de masse, s'homologue de plus en plus. D'ailleurs, cette idée est affirmée d'une façon très explicite par Pupe quand elle parle au téléphone avec Zanchi, lequel s'étonne de la trouver si calme et indifférente. En se déshabillant pour prendre son bain, elle dit (photo 24) :

PUPE : Allô ? Maître, mais qu'est-ce que vous croyez ? Que j'ai une mentalité de petite bourgeoise de province ? Sans compter que même les petites bourgeoises ne l'ont plus. C'est fini... Ah oui, c'est vrai... Aujourd'hui les gens lisent, mon cher, vont au cinéma, ils font tous exactement les mêmes choses... les aristocrates, les intellectuels, les jeunes de la Ghisolfà... Mais oui, sur ce point Ottavio a raison... Eh, oui... Mais non, allez, ne me parlez pas de scandale, disons plutôt que ce sont des banalités, vous ne pensez pas ?⁴¹⁷

⁴¹⁶ « T'amo o cipresso, perché la mia malinconia assomiglia ad esso. » Trad. Pers.

⁴¹⁷ « Pronto ? Avvocato, ma cosa pensa ? Che io abbia una mentalità di una borghesuccia di provincia? Senza contare che pure le borghesucce non ce l'hanno più. E' finita... Ah sì, è vero... La gente oggi legge, caro, va al cinema, e fanno tutti esattamente le stesse cose... gli aristocratici, gli



Photos 22-23-24.

Le clin d'œil à sa collaboration avec Giovanni Testori pour *Rocco e i suoi fratelli* et la mise en scène de *L'Arialdà* est ici évident. Visconti, à travers la réplique de Pupe, semble suggérer que désormais les comportements de la haute bourgeoisie se sont alignés sur ceux des classes sociales inférieures.

Toutefois, malgré cette homologation, les privilèges de classe, les dynamiques de pouvoir, restent inchangés. Par exemple, quand Pupe parle à son mari de sa volonté de trouver un travail concret, comme dactylo ou mannequin, elle est en train de s'habiller très élégamment, aidée par sa domestique, pour aller au théâtre *La scala* (photo 25).

Tout au long de l'épisode, les avocats et les domestiques sont entièrement au service de la très haute bourgeoisie. Si les rituels de cette classe se dégradent et se vident de l'intérieur, son pouvoir et sa suprématie économique restent intacts.

Ceci est vrai également dans les rapports entre conjoints. De poupée de luxe la femme devient poupée salariée, mais elle reste toujours soumise à la domination masculine. L'émancipation de Pupe, son désir de faire de l'argent sa raison de vie afin de devenir une femme banale mais libre, sa volonté de se soustraire aux logiques de pouvoir à l'intérieur de la très haute bourgeoisie se

intelletuali, i ragazzini della Ghisolfa... Ma sì, su questo punto do ragione a Ottavio... Eh, sì... Ma no, via, non venitemi a parlare di scandalo, parliamo piuttosto di banalità non le sembra? » Trad. Pers.

soldent par un échec. Elle sait très bien qu'elle n'aura jamais le courage de renoncer à son statut social, aux vêtements de chez Chanel et à ses domestiques. La seule triste revanche qui lui reste est celle de se faire payer pour accomplir ses devoirs conjugaux. Son mariage devient ainsi une forme de prostitution légalisée et privée.

C'est pourquoi le film se termine, d'abord, sur le détail du chèque que son mari lui jette presque à la figure (photo 26) et, ensuite sur le détail de ses lèvres tremblotantes où coulent ses larmes amères (photo 27).



Photos 25-26-27.

On comprend donc pourquoi Visconti dilate autant la nouvelle de Maupassant et pourquoi il donne tant d'importance au décor, aux gestes et à la proxémie. C'est parce que, nous semble-t-il, derrière la comédie sophistiquée, perce la critique morale d'un monde où la lutte des classes, qui n'est jamais représentée directement, sous-tend chaque geste, chaque mot, chaque comportement des personnages et le rapport même que ces personnages établissent avec l'espace.

Les rapports de force, une certaine idée de « la lutte des classes » et de la prostitution – cette fois-ci publique – sont au centre également du dernier roman de Dino Buzzati, *Un amore*, publié en 1963.

5.3 *Un amore de Dino Buzzati : le mystère abject de l'amour.*

Chez madame Ermelina [...] elles étaient si nombreuses, ces filles, et d'origine, d'éducation, de niveau social tellement variés, qu'il était légitime de penser que la prostitution était une attitude normale chez toutes les femmes, si ce n'est que dans certains milieux, à cause d'une rigoureuse discipline contre nature, cette propension instinctive se trouvait refoulée, étouffée : prompte toutefois à resurgir si les hasards de la vie en offraient l'occasion.⁴¹⁸

Voilà ce que pense Antonio Dorigo, quarante-neuf ans, un « bourgeois dans la force de l'âge, intelligent, corrompu, riche et heureux »⁴¹⁹, des femmes et de la prostitution.

Architecte et décorateur en chef à succès, estimé et envié par tout le monde, Antonio perd ses moyens face aux femmes. Il préfère ainsi recourir à l'amour tarifé. Il impute sa peur des femmes et sa prédilection pour la prostitution, teintée de sadisme et d'abjection, à sa propre laideur et à son éducation catholique⁴²⁰. A cela, s'ajoute le fait que Dorigo refuse d'endosser le rôle de père de famille - et les

⁴¹⁸ BUZZATI Dino, *Un amour*, Paris, Laffont, 1964, p. 18.

Pour le texte italien voir BUZZATI Dino, *Romanzi e racconti*, Milan, Mondadori, 1975, p. 234. « Dalla signora Ermelina [...] erano tante, queste ragazze, e di così varia origine, educazione e livello sociale che era legittimo pensare la prostituzione fosse un atteggiamento normale di tutte le donne, solo che in certi ambienti, a motivo di una rigorosa disciplina contro natura, questa istintiva propensione fosse coartata e spenta: pronta tuttavia a ridestarsi se i casi della vita avessero offerto l'occasione. »

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 13.

Ibidem, p. 230. « borghese nel pieno della vita, intelligente, corrotto, ricco e fortunato. »

⁴²⁰ « Peut-être la prostitution ne l'attirait-elle que pour sa honteuse et cruelle absurdité. Peut-être à cause de l'éducation reçue dans son enfance, la femme lui était toujours apparue comme une étrange créature ; avec une femme il n'était jamais parvenu à se trouver en confiance comme avec ses amis. La femme était toujours pour lui une créature d'un autre monde, vaguement supérieure et indéchiffrable. A l'idée qu'une gamine de dix-huit ans pouvait aller au lit, pour gagner quinze mille lires, sans préambule d'aucune sorte, avec un homme inconnu, le laisser profiter de son corps tout entier, participer même à des élans luxurieux plus ou moins simulés, à cette idée Dorigo était pris d'un sursaut d'incrédulité et de révolte. [...] Il fallait voir pourtant par-dessus tout dans ce sentiment la trace indélébile de l'éducation qu'il avait reçue : catholique, sévèrement hostile à la sexualité. » *Ibidem*, p. 16-17.

« La prostituzione forse lo attraeva proprio per la sua crudele e vergognosa absurdità. La donna, forse a motivo dell'educazione familiare, gli era parsa sempre una creatura straniera, con una donna non era mai riuscito ad avere la confidenza che aveva con gli amici. La donna era sempre per lui la creatura di un altro mondo, vagamente superiore e indecifrabile. All'idea che una giovanetta di diciott'anni, per guadagnare quindicimila lire, andasse in letto, senza preamboli di sorta, con un uomo mai visto né conosciuto, e si lasciasse godere l'intero corpo, partecipando anzi con slanci lussuriosi più o meno simulati, a questa idea Dorigo provava un moto di incredulità e di rivolta. [...] Ma soprattutto c'era forse in questo suo sentimento la traccia incancellabile dell'educazione avuta: cattolica, severamente avversa ai fatti sessuali. » *Ibidem*, p. 232-233.

responsabilités qui en découlent - que lui impose son appartenance à la bourgeoisie. Il s'agit d'un homme qui entretient son âme d'enfant et qui fuit toutes les complications qu'une relation amoureuse peut comporter⁴²¹. C'est pour cela aussi qu'il demande toujours des filles beaucoup plus jeunes que lui. Mais il s'agit également, selon lui, de refuser l'hypocrisie de codes amoureux bourgeois qui obligent à la retenue, qui cachent et répriment des instincts sexuels beaucoup plus libres et spontanés⁴²² et qui peuvent, dans le cadre de la prostitution, donner l'impression de se manifester sans entraves.

⁴²¹ « Quelle chose merveilleuse que la prostitution, pensait Dorigo. Cruelle, impitoyable, dévoreuse de filles. Et pourtant combien merveilleuse. On hésitait à croire que des possibilités de cette sorte pussent exister dans le monde d'aujourd'hui, tellement réglé, policé, fade. Un rêve devenu réalité, d'un coup de baguette magique, pour vingt mille liras.

Pour vingt mille liras, et souvent même pour moins, posséder soudain, sans la moindre difficulté ni le moindre danger, des filles splendides qui dans la vie habituelle, en dehors de ce jeu, auraient coûté tout un gâchis de temps, de fatigue, d'argent, au risque même peut-être de vous laisser sur votre soif au bon moment. » *Ibidem*, p. 15.

« Che cosa meravigliosa la prostituzione, pensava Dorigo. Crudele, spietata, quante ne restavano distrutte. Però che meravigliosa. Si stentava a credere che possibilità del genere potessero esistere nel mondo d'oggi, così regolamentato e squallido. Il sogno realizzato, a un colpo di bacchetta magica, per ventimila lire.

Per ventimila lire, anche per meno spesso, avere subito, senza la minima difficoltà e pericolo, delle figliole stupende che nella vita solita, fuori del gioco, sarebbero costate una quantità di tempo, di fatiche, di soldi e poi magari al momento buono capaci di bruciare il paglione. » *Ibidem*, p. 232.

⁴²² Voir ce passage où Antonio assiste aux répétitions des danseuses à *La Scala* : « En les voyant de si près, en plein travail, sans aucun maquillage ni chichis, tellement simples et naturelles, plus nues que si elles se fussent vraiment trouvées nues, Dorigo perçut soudain leur secret, la raison pour laquelle depuis des siècles les danseuses représentaient le symbole même de la femme, de la chair, de l'amour. Il comprit que le ballet n'était qu'un merveilleux symbole de l'acte sexuel. [...] Tout cela était fait pour la satisfaction du mâle. Un mâle auquel les danseuses, avec fougue, avec peine, avec douleur, s'abandonnaient. Et la beauté résidait justement dans cet abandon passionné et impudique [...] Evidemment, ces choses personne n'osait les confesser à haute voix ni les écrire, sous l'emprise de cette conjuration générale de l'hypocrisie que cache le monde de l'amour. » *Ibidem*, p. 56-57.

« Vedendole così vicine, prese dall'impegno del lavoro, senza trucchi né code di pavone, così semplici e disadorne, nude più che se fossero nude, Dorigo allora capì improvvisamente il loro segreto, il perché da immemorabili secoli le ballerine fossero il simbolo stesso della femmina, della carne, dell'amore. Il ballo era – egli capì – un meraviglioso simbolo dell'atto sessuale. [...] Tutto questo era per la soddisfazione del maschio. A cui le ballerine, con impeto, con patimento, con sudore, si abbandonavano. E la bellezza stava appunto in questo appassionato e spudorato abbandono. [...] Erano cose che naturalmente nessuno osava confessare a voce o scrivere, per quella generale e folle congiura di ipocrisia che nasconde il mondo dell'amore. » *Ibidem*, p. 264.

Toutefois, « une matinée quelconque d'une quelconque journée »⁴²³ du mois de février 1960, Dorigo, chez madame Ermelina fait la connaissance de Laïde⁴²⁴, à peine dix-huit ans :

Une frimousse pâle, qu'un nez bien planté et bien droit, une petite bouche, des yeux ronds et étonnés rendaient spirituelle. Un ensemble plébéien, mais sans vulgarité. [...] Un visage décidé, spirituel, ingénu, fourbe, bien propre et provocant. Une Madone d'Antonelle de Messina lui revint en mémoire. C'était la même forme de visage, la même bouche. Sans doute la Madone avait-elle plus de douceur. Mais la même allure nette et pure.⁴²⁵

La rencontre avec cette jeune femme contradictoire et mystérieuse, « plébéienne », fourbe et provocante mais également spirituelle, ingénue comme une Madone d'Antonelle de Messine, signe le début d'une obsession qui entraînera Antonio dans une véritable descente aux enfers faite d'inquiétude, d'angoisse et surtout de jalousie. Car Laïde est l'incarnation même du mystère féminin, lointaine et inaccessible, « comme un personnage d'un monde interdit à Dorigo »⁴²⁶. D'ailleurs, plus elle se dérobe, plus il la désire et plus la jalousie le dévore⁴²⁷.

En effet, Laïde provient vraiment d'un monde interdit à Dorigo. Elle vient du Milan plébéien en train de disparaître à cause de la spéculation immobilière. La première fois qu'il la voit, c'est sur le *corso* Garibaldi où :

⁴²³ *Ibidem*, p. 8.

Ibidem, p. 225. « una mattina qualsiasi di una giornata qualsiasi. »

⁴²⁴ Dans le texte italien, la jeune femme s'appelle Laide, diminutif d'Adelaide.

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 19-20.

Ibidem, p. 235-236. « Un faccino pallido, reso arguto dal naso dritto e prominente, dalla bocca piccola, dagli occhi tondi e attoniti. C'era qualcosa di fresco, di popolaresco, ma non volgare. [...] Era una faccia decisa, spiritosa, ingenua, furba, pulita, provocante. Lui si ricordò di Antonello da Messina. Il taglio del volto e la bocca erano identici. La Madonna aveva più dolcezza, certo. Ma lo stesso stampo netto e genuino. »

⁴²⁶ *Ibidem*, p. 78.

Ibidem, p. 282. « personaggio di un mondo a lui vietato. »

⁴²⁷ « [...] Dorigo la désirait toujours davantage bien qu'elle ne lui appartînt pas, bien qu'elle appartînt à d'autres hommes inconnus, à une multitude d'autres hommes qu'il haïssait en s'efforçant de se les représenter [...]. » *Ibidem*, p. 78.

« [...] Dorigo la desiderava benché non fosse sua, benché fosse di altri uomini ignoti, di moltissimi uomini che egli odiava sforzandosi di immaginarli [...]. » *Ibidem*, p. 282.

[...] se dressait tout un groupe de vieilles maisons, serrées les unes contre les autres, dans un enchevêtrement de murs, de balcons, de toits, de greniers. Et l'âme de la ville antique, non pas celle des seigneurs mais bien celle des pauvres, y survivait avec une singulière puissance. Le vieux Milan, morceau par morceau avait été détruit. Seuls étaient épargnés les solennels hôtels particuliers, semblables, en fin de compte, à tous les hôtels particuliers de toutes les villes de tous les pays du monde : exprimant, quel que soit leur style, les orgueils et les vanités d'une même espèce humaine. Tandis que c'est seulement dans les maisons des gueux que l'on peut retrouver l'âme pure du peuple. Mais les rustres ne comprennent point ces choses, et ils écrasent et aplanissent les quartiers insalubres et poussiéreux des millénaires passés de tout le poids de leurs milliards qui veulent fructifier.⁴²⁸

Dorigo fait partie, tout en le méprisant, du monde des hôtels particuliers, de son hypocrisie, de son orgueil mal placé. Laïde, en revanche, provient du cœur du vieux Milan, elle incarne aux yeux de Dorigo l'esprit populaire le plus pur, qui est un mélange d'instinctivité, d'abjection, de fourberie, de vitalité parfois inquiétante. C'est également un monde incompréhensible pour lui, impossible à appréhender car la distance sociale est un filtre trop épais pour être dépassé. Le monde de Laïde se configure ainsi comme un « empire inconnu », énigmatique et ténébreux. Prenons, par exemple, le chapitre six du roman. Le premier paragraphe est constitué par toute une série de questions qui portent sur « le mystère » Laïde, son identité, les raisons pour lesquelles elle se prostitue, son désir, peut-être inconscient, de s'humilier et de se rabaisser, ses aspirations, son histoire personnelle, ses parents,

⁴²⁸ *Ibidem*, p. 26.

Ibidem, p. 240-241. « ... esisteva un gruppo di vecchissime case addossate le une alle altre in un groviglio di muri, di balconi, di tetti, di comignoli. Dove lo spirito della città antica, non quella dei signori ma quella dei poveri, sopravviveva con una singolare potenza. Pezzo a pezzo, la vecchia Milano era stata distrutta. Risparmiati soltanto i solenni palazzi, simili, in fondo, ai palazzi di tutte le altre città di ogni paese: esprimendo, non importa in che stile, gli orgogli e le vanità della medesima specie umana. Mentre è proprio nelle abitazioni dei poveri diavoli che viene fuori l'animo genuino del popolo. Ma i bestiali non capiscono queste cose e con il peso dei miliardi spianano i sozzi e polverosi quartieri dei millenni a scopo di lucro. »

son enfance⁴²⁹. Après toutes ces questions, allongé sur le lit dans « cet état d'esprit particulier, tranquille et mélancolique qui suit l'épanchement des sens »⁴³⁰, Dorigo voit par la fenêtre des toits noirs, cachant des milliers de greniers. C'est le monde d'où vient la jeune femme. Dorigo se laisse donc aller à une longue rêverie où il imagine l'univers inquiétant de Laïde à travers une sorte de *stream of consciousness* joycien. Voici la partie qui termine le chapitre :

[...] toute la densité de vies qui fermentent et qu'on ne connaît pas et qu'on ne connaîtra jamais en une espèce de bourdonnement silencieux, déjà tombait la nuit des lumières çà et là mais en haut encore toutes les maisons noires, énigmatiques profils fumants de brume il était sur le bord d'une immense et ténébreuse fosse, c'est de là que venait Laïde de cet empire inconnu et une voix en lui Dorigo pas vraiment une voix mais plutôt le battement profond d'une cloche qui l'appelait, quelle idiotie se dit-il, il regarda sa montre à ce moment Laïde venant de la salle de bain entra elle s'est peignée et ses cheveux, bien tendus, en un chignon compact vraiment un maudit genre mais sans rouge aux lèvres elle lui dit :

- Comment, tu ne t'es pas encore rhabillé ?⁴³¹

⁴²⁹ « Qui était-elle ? Où allait-elle ? Qu'espérait-elle ? Pourquoi faisait-elle cette vie ? Une fillette aussi fraîche, aussi vive, tellement authentique. Si elle était née dans une famille comme la sienne, celle d'Antoine, serait-elle jamais venue là, chez Ermelina ? Quelle enfance trahie traînait-elle derrière elle ? Ou bien n'était-ce qu'un désir effréné de liberté, de révolte, un désir de belles robes, l'envie rageuse de s'humilier, de s'abaisser, de se perdre, de se vendre, d'abandonner son corps à des corps inconnus, la volupté de la chute ? » *Ibidem*, p. 39.

« Chi era ? Dove andava ? Con quali speranze ? Perché faceva quella vita ? Una ragazzina così fresca, viva, autentica. Se fosse nata in una famiglia come quella di lui, Antonio, sarebbe mai venuta lì dalla Ermelina ? Che sbagliata infanzia c'era alle sue spalle ? Oppure era soltanto mania di libertà, e di ribellione, desiderio di vestiti, gusto rabbioso di umiliarsi, buttarsi via, vendersi, abbandonare il corpo alle voglie anonime, volontà di precipitare ? » *Ibidem*, p. 250.

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 39.

Ibidem, p. 250. « quel particolare stato d'animo, sereno e malinconico che segue lo sfogo dei sensi ».

⁴³¹ *Ibidem*, p. 44-45.

Ibidem, p. 254. « [...] tutta la densità di vite che fermentano e mai si sa mai si saprà in una specie di rombo silenzioso, già scendeva la notte i lumi qua e là ma in alto ancora tutte le case nere, enigmatici profili fumiganti di caligine lui era sul bordo di una fossa immensa e buia, di là veniva Laide da quel regno sconosciuto e una voce dentro di lui Dorigo non proprio una voce piuttosto un rintocco profondo che lo chiamava chiamava, che idiozia si disse, guardò l'orologio in quel momento proveniente dal bagno entrava Laide si è tirata su i capelli, belli tesi, in un compatto chignon certo un tipo maledetto ma senza rosso sulle labbra gli dice: "Come, non ti sei ancora vestito?" ». »

Dorigo se trouve ainsi « sur le bord d'une immense et ténébreuse fosse ». Cette métaphore désigne à la fois le monde de Laïde et la jeune femme. Mais on pourrait également y voir un prolongement de l'inconscient de Dorigo, qui, emprisonné dans les conventions respectables de son milieu bourgeois, projette sur la jeune femme et son monde son propre désir d'abjection, de luxure, de vitalité « amoral ».

A sa sortie, en 1963, le roman a suscité la surprise dans le monde littéraire. La plupart des critiques avaient l'impression de se trouver face à une œuvre complètement différente de la production « classique » de Buzzati. Certains critiques se montrent extrêmement durs envers le roman. C'est le cas de Bárberi Squarotti : « Buzzati rentre ainsi dans les rangs de la littérature d'évasion : il s'agit d'une conclusion très mélancolique »⁴³². D'autres perçoivent dans *Un amore* un tournant néoréaliste dans le style de l'écrivain, comme Gianfranceschi qui voit Buzzati « aux prises avec une histoire très banale dans son intrigue, aux connotations naturalistiquement précisées jusqu'à l'exaspération. »⁴³³

S'il est vrai que l'histoire est banale (l'homme mûr qui s'éprend éperdument d'une jeune femme beaucoup plus jeune), les connotations « naturalistes » s'estompent sous les poussées oniriques, les perceptions déformées d'une sensibilité obsessionnelle. A chaque fois que Dorigo entre en contact avec Laïde ou son monde, sa rationalité bourgeoise d'homme mûr glisse vers l'incertitude, voire l'absurde. D'ailleurs, à la fin du roman « le mystère » Laïde reste intact.

Voyons, par exemple, ce passage du chapitre huit, quand Dorigo assiste aux répétitions d'un ballet à *La Scala*. Selon madame Ermelina, Laïde est une danseuse qui travaille dans le célèbre théâtre milanais. Dorigo sur place, réalise que la jeune femme devrait être en train de répéter avec les autres danseuses et qu'en réalité, il

⁴³² BARBERI SQUAROTTI Giorgio, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Bologne, Cappelli, 1968, p. 89. « Buzzati rientra così nei ranghi della letteratura di intrattenimento : ed è una conclusione molto malinconica. » Trad. Pers.

⁴³³ GIANFRANCESCHI Fausto, *Dino Buzzati*, Turin, Borla, 1967, p. 124. « [...] alle prese con una storia banalissima nella sua trama, dai connotati naturalisticamente precisati fino all'esasperazione. » Trad. Pers.

a accepté d'assister aux répétitions seulement pour voir Laïde⁴³⁴. Toutefois, la jeune femme, chose étrange, bien que le voyant, l'ignore complètement. La chose provoque en lui une rage et une confusion inquiétantes, même s'il essaie de trouver une justification rationnelle au comportement de la jeune femme :

Mais ce qui venait de se passer, ou pour mieux dire ce qui ne venait pas de se passer, lui semblait pire encore, beaucoup plus humiliant pour lui. Et cela le mettait dans une confusion, une hargne, une rage dont il n'arrivait pas à s'expliquer la raison. Était-ce d'avoir constaté que lui, Antonio, n'existait plus en elle, même pas sous forme de souvenir ? Était-ce parce que sa qualité de scénographe ne lui avait pas fait la moindre impression ? Était-ce parce qu'elle s'obstinait à voir en Dorigo un simple client, c'est-à-dire une larve physiquement indifférenciée, et qu'elle ne se montrait en rien disposée à le considérer comme un compagnon de travail ? Était-ce à cause de cette impossibilité de l'intéresser, à défaut de lui plaire, d'entrer dans son monde en quelque sorte ?

[...] Et puis, et puis : était-il bien sûr que ce fût vraiment elle qu'il avait vue à la répétition ?⁴³⁵

⁴³⁴ « Ce fut alors qu'il s'aperçut qu'il se moquait éperdument aussi bien des costumes que des décors. Si ce n'avait été que pour les décors et les costumes, probablement ne serait-il même pas venu. Aussitôt un travail fini, il avait coutume de s'en désintéresser complètement, par paresse peut-être, une paresse qu'il érigeait en norme pratique de sagesse. Il était venu pour Laïde, jusqu'alors il n'avait pas eu conscience et maintenant il se sentait pris et tourmenté d'impatience. » BUZZATI Dino, *Un amour*, op. cit., p. 56.

« In quel mentre si accorse che delle scene e dei costumi non gliene importava più niente. Se fosse stato solo per le scene e i costumi non sarebbe neanche venuto, probabilmente. Finito un lavoro, lui aveva l'abitudine di non interessarsene più, per una pigrizia forse, che in pratica tuttavia si trasformava in norma di pratica saggezza. Lui era venuto per la Laide, fino a quel momento non se n'era reso conto e adesso si sentiva addosso una impazienza tormentosa. » BUZZATI Dino, *Romanzi e racconti*, op. cit., p. 263.

⁴³⁵ *Ibidem*, p. 66.

Ibidem, p. 271-272. « Ma ciò che era avvenuto, o meglio ciò che non era avvenuto, gli sembrava peggio, ancora più umiliante per lui. E gli metteva addosso un rimescolamento, un rovello, una rabbia di cui non riusciva a spiegarsi il motivo. Era per aver constatato che lui, Antonio, non esisteva in lei più neppure come ricordo? Era perché la sua qualità di scenografo non le aveva fatto la minima impressione? Era perché lei si ostinava a vedere in Dorigo un puro e semplice cliente, cioè una larva fisica indifferenziata e non era affatto disposta a considerarlo un compagno di lavoro? Era per questa impossibilità di interessarla, se non di piacerle, di entrare in qualche modo nel suo mondo? [...] E poi, e poi, era sicuro che fosse veramente lei quella ch'egli aveva visto alla prova? »

L'extrait est un long enchaînement de phrases interrogatives qui, d'une part, soulignent la confusion et l'incertitude dans lesquelles se trouve emprisonné Dorigo et, d'autre part, remettent en question l'idée même de la réalité des choses. Buzzati réaffirme ainsi l'impossibilité pour Antonio de comprendre et d'entrer dans le monde de Laïde et jette un doute sur la réalité de ses perceptions⁴³⁶.

Ce passage est intéressant car il nous donne également les raisons pour lesquelles son amour obsessionnel pour la jeune femme le plonge dans une angoisse, une inquiétude et une jalousie insoutenables. Au-delà de son mystère féminin, Laïde, de condition sociale et intellectuelle inférieure, qui normalement devrait l'admirer, le respecter, être flattée qu'un homme si respectable s'intéresse à elle, l'ignore au point de le reléguer au rôle « d'une larve physiquement indifférenciée ». Son statut de mâle et de bourgeois est bafoué par « une petite crétine, quelconque [...] une petite pecque de province »⁴³⁷.

C'est la dynamique « amoureuse » qui règle les rapports entre Dorigo et Laïde. L'homme veut par tous les moyens faire partie du monde de la jeune femme, représenter quelque chose de plus qu'un simple client, un simple portefeuille pour elle, et Laïde accepte ses services et son argent en continuant à montrer une indifférence et une nonchalance incroyables à son égard.

C'est le mystère de l'amour, car, même si Dorigo essaie de rationaliser son attirance obsessionnelle pour la jeune femme, il est conscient que sa passion dévorante cache des raisons et des motivations qui dépassent l'ordre rationnel des choses. Ainsi, il tâche d'expliquer son amour à travers ce que symboliquement Laïde peut représenter pour un bourgeois respectable comme lui :

⁴³⁶ Plus loin dans le roman, alors que Dorigo cherche à reconstruire l'histoire passée de Laïde, faite de contradictions, d'omissions et de mensonges, on trouve ce passage : « Antonio en vient même à douter maintenant de l'avoir vraiment vue sur la scène pendant la répétition de *L'Etoile du soir*. Sur le moment il n'avait douté que ce fût elle. Mais ne pouvait-ce être une autosuggestion ? » *Ibidem* p. 175.

« Ormai Antonio dubita perfino di averla vista realmente sul palcoscenico durante la prova della *Stella della sera*. Al momento non aveva avuto il dubbio che fosse lei. Ma non poteva essere stata un'autosuggestione? » *Ibidem*, p. 363.

⁴³⁷ *Ibidem*, p. 66.

Ibidem, p. 272. « così ridicolmente provinciale ».

Il l'aimait pour elle-même, pour ce qu'elle représentait de féminin, de caprice, de jeunesse, de simplicité populaire, d'effronterie, de liberté, de mystère. Elle était le symbole d'un monde plébéien, nocturne, joyeux, vicieux, ignominieusement intrépide et sûr de soi qui fermentait d'une vie insatiable auprès de l'ennui et de la respectabilité des bourgeois. Elle était l'inconnu, l'aventure, la fleur de l'antique cité germant dans la cour d'une vieille maison mal famée avec comme engrais les souvenirs, les légendes, les misères, les péchés, les ombres et les secrets de Milan.⁴³⁸

Il s'agirait donc pour Dorigo de retrouver une joie de vivre « amoral » et proche de la matérialité, une vie provenant des entrailles populaires et obscures de ce Milan en train de disparaître, presque mythique, que les conventions arides de la bourgeoisie ont desséché et figé dans des rituels hypocrites.

Toutefois, l'envie de « s'encanailler » pour se rapprocher d'une vie plus authentique ne suffit pas à expliquer l'état mental proche de la folie que Dorigo peut connaître. L'explication rationnelle laisse la place au délire jaloux et obsessionnel :

Prisonnier d'un amour faux et trompeur, le cerveau ne lui appartenant plus, Laïde y avait pénétré et le lui desséchait, le lui mangeait. Dans le moindre repli caché de ce cerveau dans sa plus infime retraite aussi souterraine fût-elle, partout où il pouvait tenter de se replier pour trouver un instant de répit, n'importe où, tout au fond, il la trouvait toujours [...] toujours elle, sauvagement installée dans son cerveau, et qui de son cerveau regarde tous les autres, téléphone aux autres, joue et fornique avec les autres, entre sort et s'en va toujours dans une frénétique agitation courant à ses rendez-vous ses affaires et ses mystérieux trafics.⁴³⁹

⁴³⁸ *Ibidem*, p. 105-106.

Ibidem, p. 305. « Lui la amava per se stessa, per quello che rappresentava di femmina, di capriccio, di giovinezza, di genuinità popolana, di malizia, di inverecordia, di sfrontatezza, di libertà, di mistero. Era il simbolo di un mondo plebeo, notturno, gaio, vizioso, scelleratamente intrepido e sicuro di sé che fermentava di insaziabile vita intorno alla noia e alla rispettabilità dei borghesi. Era l'ignoto, l'avventura, il fiore dell'antica città spuntato nel cortile di una vecchia casa malfamata fra i ricordi, le leggende, le miserie, i peccati, le ombre e i segreti di Milano. »

⁴³⁹ *Ibidem*, p. 103.

Ibidem, p. 303. « Prigioniero di un amore falso e sbagliato, il cervello non più suo, c'era entrata la Laide e lo succhiava. In ogni più recondito meandro del cervello in ogni riposta tana e sotterraneo ove lui tentava di nascondersi per avere un momento di respiro, là infondo trovava sempre lei [...] sempre lei, insediata selvaggiamente nel suo cervello, che dal suo cervello guarda gli altri, telefona

Cette obsession si envahissante et destructrice ne peut trouver de soulagement qu'avec la présence effective de Laïde. C'est pourquoi, afin de calmer sa souffrance, Dorigo se soumet à toute une série de situations humiliantes qui ne font rien d'autre qu'accroître son malaise et son inquiétude. Il essaie de devenir son amant officiel en la payant cinquante mille lire par semaine. Il se fraye un chemin dans le monde de la jeune femme mais « pour ne trouver que l'obscurité, une obscurité totale, bien plus profonde encore que lorsqu'il se trouvait dehors »⁴⁴⁰.

Cette obscurité, toutefois, peut se charger également d'une connotation positive car elle lui permet, en réalité, de démasquer sa propre hypocrisie et par conséquent l'hypocrisie de sa classe d'appartenance. Alors qu'il attend Laïde, qui probablement lui a menti, pour la énième fois, sur son emploi du temps, il pense :

[...] rien d'autre qu'un hypocrite non pas qu'il ne pouvait le comprendre bien sûr qu'il le comprenait parfaitement mais il n'avait pas le courage de l'admettre, un tartuffe aussi bien que les autres et maintenant il prend conscience de l'importance qu'une femme peut avoir pour un homme maintenant il s'aperçoit combien une belle fille peut être désirée par les mâles maintenant il pense et il repense à ce que peut être faux le monde qui feint de nier les désirs charnels et qui n'en parle pas alors qu'en vérité tout homme pour peu qu'il soit sincère sitôt qu'il rencontre une fille même une fille inconnue dans la rue ne pense immédiatement qu'à une seule chose : est-ce qu'elle est désirable ? Est-ce que j'aimerais coucher avec elle ? Non en fait il se pose deux questions et la seconde est toujours celle-ci : n'y aurait-il pas moyen par hasard de faire l'amour avec elle ?⁴⁴¹

agli altri, tresca con gli altri fa l'amore con gli altri, entra esce parte sempre in agitazione frenetica per una quantità di sue particolari faccende e traffici misteriosi. »

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p. 173.

Ibidem, p. 361. « e c'era buio di là non si vedeva niente, di più che prima quando egli era fuori. »

⁴⁴¹ *Ibidem*, p. 201-202.

Ibidem, p. 384. « [...] ipocrita che non era altro mica che non lo potesse capire benissimo lo capiva certamente ma non aveva il coraggio di ammetterlo, lui tartufo come tutti gli altri e adesso si accorge che cosa è la donna di importante per un uomo adesso si accorge come una bella ragazza può essere desiderata dai maschi adesso pensa e ripensa a quanto è falso il mondo che fa finta che non esistano i desideri carnali e non ne parla mentre in realtà ciascun uomo basta che sia sincero se incontra una ragazza anche per la strada una ragazza sconosciuta immediatamente pensa una cosa sola: è

Les désirs sexuels sont donc au centre de l'univers masculin. Cependant, tous les hommes les cachent derrière « l'argent la position sociale leurs enfants leur maison alors que [...] tous leurs efforts toutes leur pensées secrètes se concentrent sur cette seule chose »⁴⁴².

Prendre conscience que la vie bourgeoise est fondée sur l'hypocrisie, ressentir le besoin de s'immerger dans la palpitation d'un monde qui dans son abjection et son obscurité inquiétante donne l'illusion de se sentir plus vivant n'empêche pas Dorigo de rester fondamentalement un « bourgeois » dans sa relation obsessionnelle avec Laïde.

Vers la fin du roman, le chapitre 34 est entièrement consacré au dialogue entre Dorigo, qui a décidé de rompre définitivement avec la jeune femme, et Piera, une amie, elle aussi prostituée. Piera, dans ce dialogue, représente, en quelque sorte, la voix de la conscience de l'architecte. Elle lui raconte d'autres horreurs sur Laïde mais pour ensuite lui faire comprendre qu'au fond, elle n'était pas pire que lui. Elle lui demande s'il avait été prêt à la laisser vraiment entrer dans sa vie, prêt à l'épouser, à la présenter à sa famille. Dorigo avoue que non, qu'à cause de la différence d'âge, de la vie qu'elle avait menée avant, ça aurait été une absurdité. Piera lui rétorque :

- C'est là que je t'attendais, mon cher monsieur de bonne famille. Un bourgeois, tu n'es qu'un bourgeois, là est le problème, ignoblement bourgeois, la tête pleine de préjugés bourgeois, de l'orgueil de ta respectabilité bourgeoise. Que veux-tu qu'elle en fasse, Laïde, de ta respectabilité bourgeoise ? [...] Vraiment aimée ? Tu en étais seulement malade, tu en avais besoin, tu as tout fait pour l'avoir, d'une façon idiote mais tu as tout fait. [...]

desiderabile? mi piacerebbe andarci a letto? Anzi si fa due domande perché la seconda domanda immancabile è: e ci sarebbe modo di farci l'amore per caso? »

⁴⁴² *Ibidem*, p. 202.

Ibidem, p. 384. « il guadagno la posizione in società i figli la propria casa e pensare che tutto, tutti gli sforzi tutti i segreti pensieri si concentrano su quella cosa sola ».

Vous nous considérez comme d'une race inférieure, vous les bourgeois, même si vous avez besoin de nous, même quand vous vous traînez à nos pieds.⁴⁴³

Il est vrai que, au bout du compte, les attitudes de Dorigo et Laïde sont semblables. Si Laïde prend sans complexe l'argent et les avantages que l'architecte lui offre, tout en l'empêchant de faire partie de son monde, Dorigo achète la jeune femme, en voulant l'exclusivité, la fidélité, l'amour mais tout en lui refusant l'accès à son monde officiel, le monde respectable de son travail. Comme le dit Piera, la jeune femme « vendait son corps et [Dorigo prenait] l'âme avec »⁴⁴⁴.

Dorigo se comporte donc comme si Laïde n'était rien d'autre qu'objet de désir que sa suprématie de bourgeois aurait dû mettre à sa complète disposition. La jeune femme, au lieu de préserver « son âme », sa liberté, aurait dû lui être reconnaissante, le respecter et le révéler.

Malgré son entretien avec Piera et sa volonté de mettre un terme à sa souffrance, Dorigo, après deux mois et demi de lutte, reprend contact avec Laïde qui attend maintenant un enfant sans que l'on sache de qui. Le roman se clôt sur Dorigo et Laïde dans le même lit, alors que la nuit descend sur Milan.

Dorigo regarde la jeune femme dormir. Il se laisse encore une fois aller à ses pensées. Il revient encore une fois sur son amour pour Laïde. Qu'est-ce que c'était finalement cet amour ? Impossible de le définir d'une façon univoque. « Un adorable et impossible rêve »⁴⁴⁵ ? « Un amour faux et trompeur »⁴⁴⁶ ? Une violente et irrépressible passion des sens chez un homme vieillissant ? Une obsession, une

⁴⁴³ *Ibidem*, p. 308-309.

Ibidem, p. 474-475. « Qui ti volevo, caro il mio signore di buona famiglia. Un borghese, sei, ecco la questione, schifosamente borghese, con la testa piena di pregiudizi borghesi, orgoglioso della tua rispettabilità borghese. Cosa vuoi che ne facesse la Laide della tua rispettabilità borghese? [...] Bene sul serio? Semplicemente te ne eri ammalato, ne avevi bisogno, hai fatto di tutto per averla, in modo bestiale ma l'hai fatto. [...] Ci considerate di una razza inferiore, voi borghesi, anche se di noi avete bisogno, anche quando ci strisciate ai piedi. »

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 312.

Ibidem, p. 478. « lei ti vendeva il corpo [Dorigo pretendeva] anche l'anima ».

⁴⁴⁵ *Ibidem*, p. 327.

Ibidem, p. 489. « un adorato e impossibile sogno ».

⁴⁴⁶ *Ibidem*, p. 103.

Ibidem, p. 303. « un amore falso e sbagliato ».

angoisse de possession, une volonté de soumettre la vie « amoral » de la plèbe à la domination bourgeoise ? On pourrait trouver encore bien d'autres interprétations à cet amour mystérieux, inquiétant, ténébreux mais également sensuel, palpitant. Paradoxalement, la simplicité désarmante et banale du titre rend compte magnifiquement de la complexité de cette relation qui échappe à toute réalité univoque : *Un amore*.

A cause de cet amour, la vie respectable d'un bourgeois dans la force de l'âge, intelligent, corrompu, riche et apparemment heureux, se trouve ainsi bousculée au point de lui faire oublier, pendant deux ans, sa solitude aride, compassée et l'idée même de la mort. C'est une fleur presque baudelairienne, unique au monde, qui a été capable de susciter un tel miracle :

Et pourtant, une sorte de beauté resplendissait dans cette fille flétrie et exigeante, une beauté qu'il ne parvenait pas à définir mais qui la faisait différente de toutes les autres filles de son espèce, ces filles toujours prêtes à répondre au téléphone. Les autres, en comparaison, étaient mortes. En Laide vivait merveilleusement la ville, dure, décidée, présomptueuse, effrontée, orgueilleuse, insolente. Dans la dégradation des âmes et des choses, au milieu des bruits et des lumières équivoques, à l'ombre sombre des lieux publics, entre les murailles de craie et de ciment, dans la désolation frénétique, comme une fleur.⁴⁴⁷

L'atmosphère inquiétante, obsessionnelle, parfois onirique, du roman n'efface pas cependant l'évocation de la Milan laborieuse des classes moyennes, la cité respectable. Alors que Dorigo attend impatiemment de rencontrer pour la première fois Laide, la ville, autour de lui, ne cesse de travailler :

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 187-188.

Ibidem, p. 373. « Eppure, in quella svergognata e puntigliosa ragazzina una bellezza risplendeva ch'egli non riusciva a definire per cui era diversa da tutte le altre ragazze come lei, pronte a rispondere al telefono. Le altre, al paragone, erano morte. In lei, Laide, viveva meravigliosamente la città, dura, decisa, presuntuosa, sfacciata, orgogliosa, insolente. Nella degradazione degli animi e delle cose, fra suoni e luci equivoci, all'ombra tetra dei condominii, fra le muraglie di cemento e di gesso, nella frenetica desolazione, una specie di fiore. »

A cette heure, par-dessus lui, par-dessous, tout autour, la ville tout entière travaillait, dans la même maison des hommes comme lui travaillaient, et travaillaient dans la maison d'en face, et dans l'antique maison de la via Foppa qu'on apercevait dans une trouée entre les autres maisons invisibles, et plus loin, plus loin encore, dans la brume, sur des kilomètres et des kilomètres, ils travaillaient. Des papiers, des registres, des formulaires, des coups de téléphone, des factures, des mains garnies de stylo, d'outils, de crayons, attentives à une vis, à une mortaise, à un encastrement, à une addition, à une greffe, à une soudure, à un piton, nuée de fourmis frénétiques assoiffées de bien-être [...].⁴⁴⁸

C'est le monde de ces « fourmis frénétiques » que nous allons explorer maintenant, à travers le regard à la fois documentaire et poétique d'Ermanno Olmi.

5.4. Il posto d'Ermanno Olmi : une condamnation à perpétuité ?

En réalité, les classes moyennes, dans *Il posto* d'Ermanno Olmi, n'ont rien de frénétique. Elles apparaissent au contraire assez posées, modestes, enfermées dans un train-train rassurant. Cependant, en y regardant de plus près, il n'en va pas tout à fait ainsi.

Nous avons déjà présenté le film et son protagoniste, Domenico Cantoni. Le jeune homme, de famille prolétaire, s'apprête à faire son entrée, grâce à ses études et à son nouvel emploi, dans les classes moyennes milanaïses. Cette petite ascension, symbolisée justement par son engagement en tant qu'employé, n'advient entièrement qu'à la fin du film, lorsque Domenico, assis à son bureau, regarde

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p. 11-12.

Ibidem, p. 229. « Lavorava in pieno la città, a quell'ora, sopra, sotto e intorno a lui, nella medesima casa uomini come lui lavoravano, e nella casa di fronte lavoravano e nella casa vecchissima di via Foppa che si intravedeva in uno squarcio tra le case, e dietro ancora, nelle case invisibili e più in là, più in là, nella caligine, per chilometri e chilometri, lavoravano. Carte, registri, moduli, telefonate, quietanze, mani ingombre di penne, di arnesi, di matite, intente a una vite, a un incastro, a un'addizione, a un innesto, a una saldatura, a un estratto conto, a un fissaggio, sterminio di formiche frenetiche [...] »

autour de lui avec un mélange de perplexité, de peur et d'anxiété. On le laisse à son entrée dans le monde adulte, le monde du travail et probablement, comme tant d'autres employés comme lui, le monde du mariage et de la famille.

Domenico n'est certainement pas quelqu'un d'ambitieux. Même l'emploi fixe dans une entreprise, ou dans une banque, semble plutôt l'aspiration de ses parents que la sienne. Le film, d'ailleurs s'ouvre avec son père qui évoque pour lui « une occasion en or » : celle de passer des tests pour avoir ensuite un emploi à Milan. Avant qu'il ne quitte l'appartement très modeste de ses parents, c'est sa mère qui lui répète, face à son manque évident d'enthousiasme, la chance qu'il a de pouvoir participer à cette sélection (photo 28) :

MERE : Sache que ton père a encore insisté... Il y a des gens qui à ta place remercieraient le ciel... car si tu arrives à entrer là-dedans tu as une place sûre pour toute ta vie...⁴⁴⁹

Les mots de sa mère, au lieu de rassurer le jeune homme, sonnent presque comme une condamnation à perpétuité. Le seul horizon futur qui lui est présenté est celui d'un emploi sûr pour le reste de sa vie.

En effet, tout au long du film, le jeune homme ne montre jamais aucune volonté de participer, avec une véritable implication, au monde du travail. Il se limite à tout observer avec attention et distance. Les seules occasions où il manifeste, d'une façon très mesurée à vrai dire, une participation émotionnelle à sa propre histoire sont les moments d'idylle avec Magali. D'ailleurs, pour lui, aller au travail représente surtout, si ce n'est exclusivement, la possibilité de revoir la jeune femme qu'il a rencontrée le jour des tests psychotechniques.

Ainsi, quand, avec sa mère il se rend dans une boutique pour acheter un pardessus convenant à son nouveau statut de col blanc (photo 29-30), il veut celui que Magali avait dit apprécier lors de leur première promenade urbaine⁴⁵⁰. Le

⁴⁴⁹ « Guarda che tuo padre s'è raccomandato ancora... quanta gente nelle tue condizioni si bacerebbero i gomiti... che se riesci ad entrare dentro lì c'hai un posto sicuro per tutta la vita... » Trad. Pers.

⁴⁵⁰ Voir les pages 45-53.

pardessus n'est pour lui qu'un moyen de taper dans l'œil de la jeune femme, même si sur lui, un peu mal dégrossi, il ne fait pas le même effet que sur le mannequin. Sa nouvelle position sociale semble le laisser au contraire complètement indifférent.

Le premier jour de travail, il se rend au siège de l'entreprise en portant son pardessus alors qu'il fait beau et chaud. Son visage, toujours fermé et un peu inquiet, s'illumine légèrement, lorsque, dans la salle d'attente, Magali arrive enfin, accompagnée de sa mère (photo 31-32-33).



Photos 28-29-30.



Photos 31-32-33.

Malgré son diplôme, Domenico commence à travailler à l'intérieur de l'entreprise en tant que coursier. Ce n'est qu'à la fin du film, après le suicide de l'un des employés, qu'il aura un poste correspondant à ses qualifications. Son rôle de coursier lui permet d'observer le monde de l'entreprise et des classes moyennes toujours en conservant une certaine distance. Le monde des petits employés se présente ainsi, à première vue, comme une réalité assez plate, dominée par la routine, par des petits événements sans trop d'importance. Il y a la vie de bureau,

les petits ragots, les récriminations, la cantine et surtout le moment de la sortie des employés et des ouvriers. Ce sont les seuls moments où Domenico s'anime car ils représentent pour lui la possibilité, toujours déçue, de pouvoir rencontrer encore une fois Magali, laquelle a été affectée dans un autre bâtiment de l'entreprise.

Nous avons dit à première vue, car Olmi, à travers des petits détails parfaitement choisis, charge cette réalité banale d'une inquiétude et d'une tristesse très poignantes.

Le jour des tests, par exemple, parmi les candidats se trouve un homme d'une quarantaine d'années qui est placé immédiatement sous le signe de l'irrégularité, de l'échec et du désespoir. Toutes ces impressions ressortent de son attitude, de ses gestes mais également du fait qu'il est le seul candidat dont le prénom, assez inusuel par ailleurs, Arteme, est mal prononcé, au moment de l'appel (photo 34). Lors de la dictée de l'intitulé du problème de mathématiques que les candidats doivent résoudre (photo 35), il n'arrive pas à se concentrer. Par la suite, pendant l'épreuve, il fixe sa feuille en laissant transparaître un désespoir très intense jusqu'à attirer l'attention des autres quand l'examineur, une fois que l'épreuve est terminée, lui retire la feuille sans qu'il ait terminé de traiter le problème (35).



Photos 33-34-35.

Avec quelques détails à peine, Olmi arrive à suggérer le désespoir d'un homme d'un certain âge qui se retrouve à passer des tests avec des jeunes qui entrent pour la première fois dans le monde du travail. On ressent toute son inadéquation,

son malaise. Les quelques images qui le décrivent suggèrent, tout en restant dans l'indétermination la plus totale, énormément de choses sur sa vie et ses difficultés.

Olmi adopte le même procédé quand il présente les futurs collègues de bureau de Domenico. C'est la seule séquence où le point de vue n'est pas celui du jeune homme, mais celui du réalisateur.

Les personnages sont d'abord présentés dans leur milieu professionnel. Leur caractère et une idée de leur style de vie se dégagent des traits rapides que le réalisateur esquisse à l'écran. Ainsi, nous avons l'employé très sérieux, méthodique, courbé sur son travail, les lunettes de myope aux verres épais (photo 36). Il ne semble s'intéresser qu'à son travail, indifférent à ce qui se passe dans le bureau, même aux petites boulettes de papiers que lui jette son collègue bruyant, en train de nettoyer, on ne se sait pourquoi, le tiroir de sa table de travail (photo 37). Nous avons l'employé vaniteux qui, au lieu de travailler, se repeigne (photo 38), l'employé qui se plaint tout le temps, même des ampoules qui grillent, celui qui ne peut pas s'empêcher de dormir (photo 38). Il y a, enfin, le méridional, *don Luigi*, très élégant, qui se donne des airs d'aristocrate avec son fume-cigarette (photo 39). Il n'y a que deux femmes présentes dans le bureau : la jeune mignonne qui attire les regards des hommes (photo 40) et la mère célibataire au visage fermé et douloureux (photo 41). D'une part, nous avons donc la jeune femme pas encore mariée et la femme mûre qui doit travailler par nécessité⁴⁵¹.

⁴⁵¹ En parlant avec Domenico, pendant leur promenade, Magali lui dit : « Tu sais, je voulais étudier les langues étrangères et puis j'en ai eu marre. Et puis, tu sais ce que c'est, de toute façon une femme, tôt ou tard elle se marie et rideau... »

« Sai volevo studiar lingue, ma poi mi son stufata, sai com'è, tanto una donna prima o poi si sposa e buona notte... » Trad. Pers.



Photos 36-37-38.



Photos 39-40-41.

Leur portrait est développé, toujours d'une façon très allusive, dans la séquence suivante. On voit à peu près tous les personnages du bureau dans leur vie privée, le soir, après le travail, à travers un montage alterné rythmé par des fondus enchaînés très doux.

Ainsi, on découvre l'employé aux lunettes épaisses, dans sa chambre meublée, seul, courbé sur des papiers, un roman qu'il est en train d'écrire (photo 42). C'est sa façon d'échapper à l'ennui et à la routine avilissante du travail. Dans l'image de sa chambre mal éclairée on perçoit avec un pincement au cœur toute sa solitude de célibataire sans amis qui trouve un refuge provisoire dans l'écriture. Le tout sans qu'il ne prononce un seul mot.

On passe ensuite à l'employé vaniteux. Premier plan sur lui et sa femme qui est en train de lui couper les cheveux (photo 43). Il lit la rubrique des faits divers d'un journal. Rien d'étrange dans cette image, sauf qu'à un moment quelqu'un sonne à la porte et le couple, comme s'ils étaient en train de faire quelque chose de scandaleux ou d'interdit, se précipite pour cacher la boîte avec les ciseaux et le peigne. La femme va à la porte pour voir qui c'est et, alors que la voisine lui

demande si elle a du café à lui prêter, l'homme se regarde dans la glace de la salle de bain, vérifiant si sa femme lui a bien égalisé les pattes (photo 44).



Photos 42-43-44.

Or, cette obsession incongrue pour ses cheveux et son apparence physique jette une lumière absurde, inquiétante et ridicule à la fois, beckettienne, amplifiée par le jeu des lumières, sur le personnage et la dimension privée de sa vie. Aussi bien sa vie professionnelle que sa vie privée semblent tourner autour de ses cheveux et de la longueur de ses pattes.

Un autre fondu, un autre personnage. *Don Luigi* qui lit son journal au lit, son fume-cigarette à la bouche, comme au bureau, et qui ignore complètement sa domestique qui lui parle vaguement d'un notaire. Après, c'est le tour de *Carletto*, l'employé bruyant et sympathique, qui, le soir, chante dans un bistrot de banlieue.

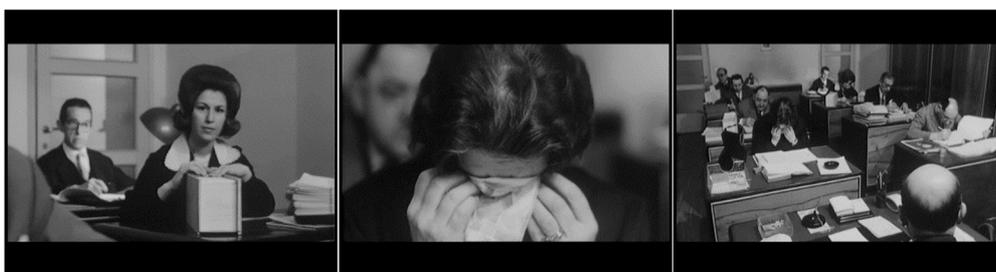
Enfin, la caméra, dans cette sorte de panoramique transversal, s'arrête sur la mère célibataire. Premier plan sur le visage pasolinien de son fils qui la regarde, menaçant, dans le clair-obscur (photo 45). Premier plan de la femme, qui mange, tête baissée (photo 46). Il se dégage d'elle une religiosité modeste et inébranlable, lombarde, un sens du tragique accepté avec une résignation chrétienne pleine de dignité. Tout est dans ce beau visage vieilli, négligé, dans ces yeux baissés sur l'assiette.

Une voisine lui apporte un paquet de jambon et son fils sort. Au moment de la payer, elle s'aperçoit que son fils lui a volé le peu d'argent qui lui restait dans le porte-monnaie (photo 47). Coupe. Un panoramique de droite à gauche sur tous ses

collègues qui, dans le bureau, la regardent (48). Premier plan sur son visage. La femme pleure en silence (photo 49).



Photos 45-46-47.



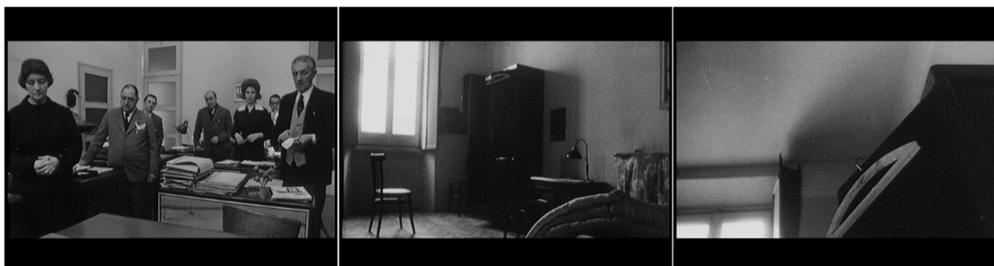
Photos 48-49-50.

Comme il l'avait fait pour le premier employé, l'écrivain amateur, Olmi ici, à travers des visages, des regards et un porte-monnaie vide, nous donne tout le sens d'une tragédie, celle d'un fils qui vole dans sa propre pauvre maison et les sacrifices d'une mère qui souffre en silence. En effet, après un moment de suspension, quelques vagues commentaires, le travail du bureau continue dans l'indifférence habituelle (photo 50).

Sous ces vies « extraordinairement » ordinaires on perçoit donc une dimension existentielle beaucoup plus profonde et complexe, qui va de la tristesse, à la tragédie en passant par l'absurde comique.

Ce portait faussement « néoréaliste » se termine, à la fin du film, avec le suicide de l'employé-écrivain et Domenico qui prend sa place dans le bureau. La séquence du suicide est d'une beauté et d'une retenue magnifiques. Olmi ne filme

pas l'acte, il se concentre sur les moments qui suivent l'acte tragique. Ainsi, nous avons d'abord tous les collègues de l'homme qui regardent en silence son bureau vide (photo 51). Puis l'image de sa chambre avec le matelas enroulé dans un coin (photo 52). L'armoire vide en contreplongée (photo 53). La table où il avait l'habitude d'écrire, la nuit, son roman (photo 54). Après ces images fixes qui nous transmettent, par l'absence et les traces d'une vie que tout le monde va bientôt oublier, une tristesse infinie, on voit le chef de bureau et Carletto qui font le tri dans les affaires de l'homme. En séparant ce qui est personnel de ce qui est professionnel, ils trouvent dans un tiroir son roman inachevé (photo 55). Ils regardent la liasse de feuilles d'un air perplexe et puis le chef dit, très laconiquement : « personnel » avant de l'ajouter aux autres affaires, d'en faire un paquet et de le jeter sur une armoire, déjà oublié par ceux qui restent (photo 56).



Photos 51-52-53.



Photos 54-55-56.

Car maintenant la préoccupation principale c'est de savoir qui va occuper le bureau du suicidé, au premier rang : Domenico, qui vient juste d'arriver, ou le

dernier de la file, l'employé qui se plaint tout le temps et qui trouve que c'est son droit, après vingt ans de fidèles services, d'avoir enfin un peu de lumière ?

Aucun des deux. Dans une course comique, qui fait encore une fois penser au comique absurde beckettien, ce sera *don* Luigi, le méridional, le plus rapide à occuper le bureau vide, laissant bouche bée l'autre employé, ses affaires dans les bras (photos 57-58-59).



Photos 57-58-59.

Le film se termine sur le bruit continu d'une machine à photocopier (photo 60) et Domenico qui s'installe dans le dernier bureau de la file. Il écarte la lampe qui le gêne (photo 61) et regarde autour de lui, perplexe, inquiet, presque apeuré. Le titre du film apparaît à l'écran (photo 62).



Photos 60-61-62.

Peut-on dire que l'entrée de Domenico dans le monde du travail coïncide avec l'idée d'une mort morale⁴⁵² ? La réalisation de la « prophétie » que sa mère lui avait faite au commencement du film : « si tu arrives à entrer là-dedans tu as une place sûre pour toute ta vie » ? Peut-être.

En effet, pour le jeune homme, son nouveau bureau représente la fin de son adolescence liée à sa ville natale, Meda, encore rurale, et son intégration « forcée » à la grande ville, Milan, qui veut surtout dire, comme le rappelait la phrase qui se matérialisait à l'écran, au début du film, un emploi. Un emploi qui devient tout un univers, celui des petites classes moyennes, caractérisé par une apparente tranquillité, une certaine sécurité rassurante, une stabilité économique et sociale durable. Mais sous les apparences percent la solitude, la tristesse, l'indifférence, l'égoïsme, l'aliénation que ces classes connaissent dans une grande ville comme Milan. La sécurité devient grisaille, la stabilité angoisse, la tranquillité ennui.

Le regard documentaire d'Ermanno Olmi arrive à saisir à la perfection le quotidien de la vie de bureau, en suggérant, avec le pouvoir évocateur de certains détails savamment choisis, des ouvertures poétiques insoupçonnées, qui vont de l'absurde beckettien à une sorte de tragédie impressionniste.

⁴⁵² Voir également le roman bref de Giuseppe Pontiggia, *La morte in banca* (1959), où le jeune protagoniste essaie d'échapper à l'aliénation de son travail d'employé à travers les études et les livres.

Conclusions de la cinquième partie.

Les classes moyennes inférieures et supérieures représentent le point de convergence de tous les changements sociaux, économiques et moraux que le miracle économique provoque dans la société italienne.

Dans les œuvres que nous avons prises en considération pour cette cinquième partie, la grande bourgeoisie milanaise semble, tout en conservant son rôle de guide et sa suprématie économique et sociale, se caractériser par une dégradation des valeurs morales qui faisaient sa spécificité et sa grandeur passées.

Dans le moyen métrage de De Sica, Anna devient le symbole d'une bourgeoisie affairiste, en train de transformer la ville entière et ses alentours en faisant d'énormes profits grâce à la spéculation immobilière. Si elle reproduit les rituels de l'ancienne grande bourgeoisie paternaliste c'est seulement d'une façon hypocrite et sans la participation idéologique qui marquait les grandes familles milanaises. Ainsi Anna préside avec agacement aux œuvres philanthropiques, se rend à *La Scala* pour y dormir et fait semblant de trouver une solution à son « angoisse » factice en entamant une pseudo relation avec un intellectuel qui devrait théoriquement représenter un monde plus authentique, loin de la vie mondaine et de l'argent. Sauf que ce qui l'intéresse vraiment, au-delà de son caprice temporaire de femme riche, c'est justement l'argent, les privilèges et le pouvoir de prévarication que cet argent lui garantit.

L'argent se configure, en effet, comme le pivot autour duquel la grande bourgeoisie milanaise semble tourner.

Dans l'épisode « Il lavoro » de Luchino Visconti, l'argent est la seule « valeur » partagée par tout le monde et qui règle les rapports entre les personnages. Dans ce cas aussi, les rituels d'une noblesse qui ne semble plus avoir aucune supériorité morale, se dégradent et se vident de l'intérieur. La volonté de Pupe de se soustraire à l'hypocrisie de son monde est moins une prise de conscience politique qu'une provocation due à son orgueil blessé. Par ailleurs, elle n'a aucune intention, comme l'Anna de De Sica, de renoncer à ses privilèges de caste.

Les valeurs morales se dégradent donc, se dirigeant vers une marchandisation générale des rapports humains, en laissant toutefois la hiérarchie sociale intacte et, de fait, inattaquable.

C'est le cas également du roman *Un amore* de Dino Buzzati, même si la perspective n'est pas la même. Dans l'œuvre de Buzzati, nous sommes face à un bourgeois qui semble vouloir se libérer de l'hypocrisie de sa classe sociale, en tombant amoureux d'une femme beaucoup plus jeune que lui et provenant d'un monde qui, selon Dorigo, se présente comme plus authentique et sincère dans son mélange de vitalité et d'abjection.

Cet amour met en relation/opposition deux mondes séparés par des clivages socio-économiques, dans ce cas, infranchissables. Dorigo, même dans sa descente aux enfers d'un amour obsessionnel et inquiétant, garde ses « préjugés bourgeois », sa supériorité et sa respectabilité face à une prostituée qui semble ne penser qu'à tirer avantages et argent de cette relation. Toutefois, cette « lutte des classes » inhérente à leur relation d'amour, et à la morphologie même de la ville de Milan, n'est qu'un élément significatif de l'étude d'une passion que Buzzati semble nous livrer avec son récit. Une étude qui tourne autour du « mystère féminin » sans jamais arriver à le percer, le rendant au contraire encore plus inquiétant et dérangeant.

Une atmosphère de mystère et d'inquiétude flotte également sur les classes moyennes représentées dans le film *Il posto* d'Ermanno Olmi.

Ici, l'œil documentaire du réalisateur ne semble pas s'attarder sur les conflits entre deux classes sociales différentes. Il y a l'opposition entre la civilisation urbaine de la grande ville et l'origine semi-rurale du jeune protagoniste bien évidemment, mais Olmi semble plutôt désireux d'explorer la vie intime de ces classes moyennes qui représentent, en réalité, la vie future de Domenico Cantoni.

Elles se configurent ainsi, sous leur apparente simplicité et leur solidité rassurante, parfois leur indéniable modeste humanité, comme un espace social teinté de solitude, d'indifférence, d'inquiétude, de tragédie et d'absurde. Le film d'Olmi, de cette façon, est un film beaucoup plus polémique et méchant face à la société milanaise du miracle économique que ne le croyaient les critiques

cinématographiques qui, à sa sortie, reprochaient au réalisateur l'absence d'une claire dénonciation sociale et une espèce d'agnosticisme idéologique envers le capitalisme⁴⁵³.

⁴⁵³ Voir MORANDINI Morando, *Ermanno Olmi*, Milan, Il Castoro, 2009, p. 42.

Conclusions générales

Dans cette recherche, nous avons étudié la forme réelle que la ville de Milan prend entre 1955 et 1965 et nous l'avons confrontée à ses représentations littéraires et cinématographiques. Notre premier objectif était de retracer un portrait de la capitale du miracle économique qui prenne en considération aussi bien la réalité historique que l'imaginaire artistique. Ce choix était dicté par la conviction que la complexité de la ville, en tant qu'objet d'étude, intègre divers niveaux de structuration : physique, économique, social mais également temporel et imaginaire⁴⁵⁴. Comme nous l'avons indiqué dans l'introduction, nous pouvons définir la ville comme la projection de la société dans l'espace. Cet espace se charge également de temporalités différentes évoquées par ses édifices et sa toponymie. De plus, si la ville nourrit l'imaginaire social et artistique humain, son identité se construit également à travers les représentations que cet imaginaire donne d'elle.

Notre deuxième objectif était donc d'analyser l'image que les œuvres de notre corpus donnent de la ville de Milan et quels sont les choix esthétiques que les écrivains et les réalisateurs ont adoptés pour la représenter.

Au terme de notre travail nous pouvons dégager trois « images », en apparence contradictoires, qui semblent définir la ville lombarde : la ville dynamique, la ville du capital et la ville cristallisée.

La ville dynamique.

Entre 1955 et 1965, Milan est une ville qui change et qui change ses habitants, en particulier ceux qui y arrivent en tant qu'immigrés.

⁴⁵⁴ Voir MONGIN Olivier, *La condition urbaine*, Paris, Editions du Seuil, 2005, p. 21-77.

La ville connaît deux mouvements d'expansion. Un mouvement horizontal, se propageant en cercles concentriques, qui la porte à s'étendre sur la campagne environnante, créant ainsi une vaste zone qui reste à mi-chemin entre ruralité et urbanité. Ce sont les nouveaux quartiers périphériques qui arrivent presque à toucher les communes de l'arrière-pays comme Sesto San Giovanni. Cette partie périphérique de la ville se charge d'une forte connotation symbolique et contestataire. Espace de la classe ouvrière, du sous-prolétariat, parfois du peu qui reste du monde agricole, de l'immigration, elle s'oppose au centre riche, bourgeois, capitaliste. Espace de l'authenticité, d'un monde opprimé ou en cours de disparition, la périphérie se configure ainsi comme un pôle contestataire du centralisme capitaliste.

L'autre mouvement, qui change le profil urbanistique de la ville est, en revanche, vertical. De nouveaux gratte-ciel font leur apparition et dominent un centre-ville qui se tertiarise et expulse les classes populaires vers la banlieue. Les banques, les assurances, les entreprises capitalistes s'établissent ainsi au cœur de la ville et montrent symboliquement leur domination à travers des conquêtes technologiques comme le gratte-ciel Pirelli ou la tour Velasca.

Les immeubles de verre du tertiaire se superposent aux palais liberty et aux immeubles *a ringhiera* du vieux Milan. Un présent riche, déterminé, confiant, arrogant semble chasser du centre un passé vétuste, modeste, pauvre et insalubre. Comme on le voit dans *La notte* de Michelangelo Antonioni, la ville semble chercher une nouvelle identité entre l'ancien et le moderne, entre les murs qui s'effritent - et que Lidia semble chercher à retenir d'une main hésitante - et les lisses surfaces en verre qui reflètent son expansion.

Une ville en mutation donc. Mais aussi une ville qui transforme ses habitants.

Les premiers à en faire les frais sont, bien évidemment, les immigrés. Non seulement les immigrés méridionaux, comme la famille Parondi du film *Rocco e i suoi fratelli* de Luchino Visconti, mais également les intellectuels engagés de province venus à Milan pour se mettre au service de la classe ouvrière en voie d'émancipation.

Si les valeurs ancestrales du monde paysan de la famille Parondi volent en éclat au contact de la modernité urbaine, l'engagement politique du protagoniste de *La vita agra* de Luciano Bianciardi est rapidement absorbé et métabolisé par le capital. Les membres de la famille Parondi améliorent certainement leurs conditions matérielles mais au prix d'une perte, ou dans le meilleur des cas, d'une redéfinition de leur système moral et de leur identité. Le protagoniste du roman de Bianciardi, au lieu de faire exploser le *torrachine* de l'entreprise capitaliste responsable de la mort de 43 mineurs, s'enferme, de son côté, dans une douloureuse solitude désespérée, alors que son avatar au grand écran, Luciano Bianchi, dans le film de Carlo Lizzani tiré du roman, en arrive à célébrer la victoire du capital, en travaillant pour lui en tant que publicitaire et en faisant « exploser » la tour Galfa au moyen de feux d'artifices.

La ville du capital.

La présence du capital dans la ville lombarde ne s'exprime pas que d'une manière explicite, à travers les gratte-ciel, les affiches publicitaires, les sièges des entreprises et les usines. Elle se manifeste également dans la nouvelle relation qui s'instaure entre le citadin et son environnement urbain.

Le développement intense de la motorisation et le trafic qui en résulte, la construction de nouveaux immeubles, soumise aux seules règles du profit immobilier, rendent l'expérience urbaine stressante, rapide, changeante. L'homme semble perdre sa centralité, menacé par des bâtiments de plus en plus imposants et froidement rationalistes. Les rues et les trottoirs sont envahis par les voitures et la publicité. Les personnages de Michelangelo Antonioni, d'Ermanno Olmi et de Luciano Bianciardi font ainsi l'expérience d'un espace urbain hostile, étranger à l'homme, aux valeurs de la solidarité, du partage, de la communion et de la communication.

Ces valeurs semblent disparaître également dans le monde des entreprises et des usines. L'organisation scientifique du travail, les principes tayloristes et fordistes transforment en profondeur les pratiques professionnelles des ouvriers,

des employés et des cadres. Les usines et les entreprises deviennent ainsi des espaces d'aliénation, de conflit, où, comme dans le roman de Goffredo Parise *Il padrone*, des rapports de force primitifs et irrationnels éclatent dans le cadre rationaliste d'une gestion d'entreprise moderne, « à l'américaine ». L'introduction des « relations humaines » porte paradoxalement à créer un environnement de travail caractérisé par un manque de communication évident, « déshumanisé ». Les employés et les ouvriers ont le sentiment de plus en plus perturbant d'exécuter des tâches dépourvues de sens.

Le temps de travail se configure ainsi comme un temps aliéné, régi par les logiques d'une rationalisation qui semble cacher, au contraire, un univers entrepreneurial profondément vide, comme chez Bianciardi, ou irrationnel, comme chez Parise et Buzzi.

Par ailleurs, l'image même du patron, du capitaine d'industrie de la tradition entrepreneuriale milanaise, subit une transformation qui prend des formes variées. Parise et Buzzi lui confèrent une sorte de mysticisme religieux qui, chez Parise, s'incarne dans un jeune homme capricieux et porteur d'une morale ambiguë et confuse, alors que chez Buzzi il se manifeste paradoxalement par l'invisibilité du patron et dans l'attente de son épiphanie. Dans le film de Dino Risi *Il vedovo*, l'image du patron est dégradée et rabaissée jusqu'à la monstruosité. En revanche, dans *La notte* d'Antonioni et dans *La linea gotica* d'Ottieri nous sommes face à des patrons qui, à l'exemple d'Adriano Olivetti, essayent d'englober la culture dans l'entreprise capitaliste.

La rationalité économique du capital, sa volonté de soumettre la culture aux logiques implacables et incontournables du profit semble ainsi donner vie à des personnages et à des espaces qui finissent par créer l'image d'une ville laide, hostile, inhumaine, irrationnelle et monstrueuse.

Dans cette ville horrible, confuse, dominée par le capital, traversée par des dynamiques de mutation induites par le miracle économique et le développement de la société de consommation, les classes sociales qui la composent semblent toutefois étonnamment soumises à une forte cristallisation de leur condition et de leur position dans la hiérarchie sociale et spatiale.

La ville cristallisée.

Toutes les villes connaissent des frontières internes invisibles difficilement franchissables. Milan, au tournant des années 50 se présente comme une ville où les mouvements dynamiques qui la traversent se heurtent à des limites invisibles qui structurent l'espace social urbain. Ottieri, dans *La linea gotica*, écrit : « Je suis à l'intérieur de Milan, comme à l'intérieur de l'incarnation de ciment de la structure de classe. »⁴⁵⁵ Le ciment, auquel fait référence l'écrivain, articule la ville en trois cercles concentriques, délimités par les trois rocares, où les classes sociales milanaïses se disposent en suivant un critère hiérarchique. Le cercle central correspond ainsi à la grande bourgeoisie et à ce qui reste de l'aristocratie. Le cercle intermédiaire aux classes moyennes et le cercle extérieur aux classes populaires.

Les différences économiques se projettent sur l'espace urbain. Dans les œuvres que nous avons analysées, ces trois grandes classes sociales semblent traversées par des processus de changements qui portent à une reconfiguration de leur système moral et de leur culture de classe. Le développement de la culture de masse et de la société de consommation standardise les styles de vie et modifie les valeurs traditionnelles propres à chaque classe. Le pivot autour duquel tout semble tourner est désormais la valeur de l'argent.

Ainsi, les prolétaires et les sous-prolétaires de Giovanni Testori essaient sans succès de dépasser les limites biologiques, économiques et sociales dans lesquelles ils sont enfermés. Le mirage du miracle économique, les modèles de la culture de masse qui se développent avec la télévision et les romans-photos conduisent à une dissolution de la culture traditionnelle liée aux valeurs du catholicisme, de la famille et du travail. L'aspiration au bien-être amène à la marchandisation du corps et des relations amoureuses. Les personnages de Testori se retrouvent donc emprisonnés dans les limites spatiales de la banlieue qui se

⁴⁵⁵ OTTIERI Ottiero, *La linea gotica*, op. cit., p. 63. Trad. Pers. « Sto dentro a Milano, come dentro all'incarnazione di cemento della struttura di classe. »

configurent comme de véritables barrières infranchissables, dans lesquelles le monde ouvrier connaît une sorte de dégradation apocalyptique.

L'idée d'enfermement, de barrière, de limite est fortement présente même lorsque les personnages, comme chez Monicelli, connaissent une timide ascension sociale. En effet, on a plutôt l'impression que Renzo et Luciana passent d'une prison de misère à une petite prison faussement dorée. Les sacrifices, qui auparavant étaient nécessaires pour se procurer l'essentiel, sont maintenant tournés vers la réalisation d'un idéal de vie petit bourgeois. On fait des sacrifices pour payer les traites de l'électroménager, les meubles et puis peut-être un scooter, voire une petite voiture. On passe sa vie à attendre de finir de rembourser les emprunts, on attend le dimanche pour réussir peut-être à avoir un peu d'intimité et on oublie le présent, enfermés dans un petit appartement tout neuf en banlieue.

La « petitesse » semble être, d'ailleurs, la dimension caractéristique des classes moyennes milanaises, du moins telles qu'elles apparaissent dans les œuvres de notre corpus. Les employés d'Ermanno Olmi, par exemple, ont l'air de conduire une vie simple, construite autour de la stabilité réconfortante de leur emploi dans le secteur tertiaire milanais. Toutefois, derrière des apparences rassurantes, on perçoit un monde teinté d'inquiétude, de solitude, d'indifférence, d'absurde. L'emploi fixe se présente ainsi, pour le jeune protagoniste du film, comme une condamnation à perpétuité à une vie tranquille, solide, stable, grise, ennuyeuse, inquiétante.

Dans la grande bourgeoisie, l'inquiétude devient un caprice, puis une obsession. Elle se transforme ensuite en comédie sardonique face à la dégradation des valeurs qui la traverse.

Anna, dans le moyen métrage de Vittorio de Sica, cherche à s'éloigner de la richesse vide et mondaine de sa classe d'appartenance en s'amusant à jouer la femme « antonionienne ». Sa fausse inquiétude et son désir d'évasion semblent prendre forme dans une relation à peine entamée avec un modeste intellectuel fauché. Fuyant le centre capitaliste et affairiste, elle cherche un peu d'authenticité à la campagne où elle manifeste pleinement et paradoxalement sa vraie nature de femme capricieuse, riche et prévaricatrice. Il est évident qu'elle n'a aucune envie de sortir de ses privilèges de caste. C'est le cas également, avec toutes les

différences qui s'imposent, d'Antonio Dorigo, le « bourgeois dans la force de l'âge, intelligent, corrompu, riche et heureux »⁴⁵⁶ qui, de son côté, cherche une vie plus authentique, loin de l'hypocrisie bourgeoise, en tombant amoureux d'une femme, beaucoup plus jeune que lui, qui incarne la vitalité et l'abjection du vieux Milan. Toutefois, les clivages sociaux, économiques et culturels entre son monde et celui de la jeune femme sont infranchissables. Ses préjugés de petit bourgeois et l'avidité intéressée de Laïde donnent naissance à une sorte de « lutte des classes » qui soutient ainsi l'amour obsessionnel de Dorigo.

La « lutte des classes » se manifeste également, d'une façon indirecte, à travers toute une chorégraphie de gestes et mouvements qui ont comme cadre les pièces somptueuses d'un noble palais milanais, dans *Il lavoro* de Luchino Visconti. C'est à l'intérieur de cette prison aristocratique que, sur le ton de la comédie, les rituels d'une noblesse, qui ne semble plus avoir aucune supériorité morale, se dégradent et se vident de l'intérieur, au point que l'argent reste la seule « valeur » partagée par tout le monde.

Les classes sociales milanaïses, tout en connaissant des dynamiques de mutation et de redéfinition morale à leur intérieur, semblent ainsi figées, cristallisées dans leur hiérarchie capitaliste, enfermées dans leurs limites spatiales et économiques. Les seules échappatoires possibles à cette cristallisation sociale et spatiale semblent être le catholicisme modeste, tolérant et confiant de Rina dans *Il Fabbricone* de Testori ou la lutte syndicale dans *La linea gotica* de Ottiero Ottieri. Les deux piliers moraux et culturels de l'Italie rurale que le miracle économique a justement remis en question⁴⁵⁷.

Les modalités de représentation.

⁴⁵⁶ BUZZATI Dino, *Un amour*, op. cit., p. 13.

⁴⁵⁷ Voir CARDINI Antonio, « Introduzione. La fine dell'Italia rurale e il miracolo economico », in *Il miracolo economico italiano (1958-1963)*, op. cit., p. 7-25.

Comme nous l'avons signalé dans l'introduction, la publication en 1955 du roman de Vasco Pratolini *Metello*, marque conventionnellement la fin de la saison néoréaliste.

Du point de vue de modalités de représentation de la ville, dans les œuvres littéraires et cinématographiques que nous avons analysées dans cette recherche, le néoréalisme peut être considéré comme le point de départ pour le développement de poétiques plus personnelles.

Ottiero Ottieri, d'ailleurs, après son roman « naturaliste » *Tempi stretti* (1957), avait constaté dans une note de 1958 de son « journal » *La linea gotica*, qu'une approche sociologique du monde industriel n'avait pas porté à des résultats artistiques satisfaisants.

Sa réflexion anticipe de quelques années le débat sur la relation entre civilisation industrielle et littérature provoqué par la publication du volume n° 4 de la revue *Menabò* en 1961, consacré à cette problématique⁴⁵⁸. La nécessité de trouver de nouvelles façons de représenter le monde industriel et la nouvelle société de consommation était donc une préoccupation partagée par de nombreux artistes tant dans la littérature que dans le cinéma. N'oublions pas qu'en 1963, avec la création du *Gruppo 63*, naît la néo-avant-garde italienne qui porte cette volonté d'expérimentation à ses conséquences les plus extrêmes.

Le cinéma, de son côté, voit la naissance de la comédie à l'italienne en 1958 avec la sortie de *I soliti ignoti* de Mario Monicelli et, en 1960, la sortie de trois films qui prennent définitivement leurs distances avec le néoréalisme : *La dolce vita* de Federico Fellini, *L'avventura* de Michelangelo Antonioni et *Rocco e i suoi fratelli* de Luchino Visconti. C'est le cas également de Pier Paolo Pasolini qui, avec son premier film, *Accattone*, sorti en 1961, opère une sorte de transfiguration religieuse et mythique du sous-prolétariat romain. Malgré cela, à la fin des années 50, les liens avec le néoréalisme sont encore très forts.

Dans notre corpus d'analyse, Giovanni Testori dans son cycle *I segreti di Milano*, charge le discours indirect libre typique de la tradition vériste et néoréaliste

⁴⁵⁸ Voir *Il Menabò*, n.4, [settembre] 1961.

d'un expressionnisme et d'un symbolisme dans lequel on perçoit plus la présence du narrateur que celle du personnage, surtout dans le roman *Il Fabbricone*. La narration perd donc toute prétention à l'objectivité.

Luciano Bianciardi se dirige lui aussi vers un expressionnisme linguistique qui explose pleinement dans *La vita agra* où la satire noire et acérée du miracle économique et du monde milanais s'exprime à travers une langue qui, sur le modèle de Gadda, est pétrie de latinismes, régionalismes, technicismes, barbarismes et formes dialectales. Sur la même ligne on trouve, étonnamment, Dino Buzzati qui, dans son roman *Un amore*, charge son style, d'habitude clair et très mesuré, de distorsions expressionnistes qui abondent surtout dans les passages rédigés en une sorte de *stream of consciousness* joycien.

Goffredo Parise et Giancarlo Buzzi, en revanche, dans la représentation du monde de l'entreprise ont recours à l'allégorie kafkaïenne. Chez Parise l'allégorie prend les allures de la culture pop des bandes-dessinées importées des Etats-Unis alors que, chez Buzzi, elle se charge de fortes suggestions provenant du roman gothique-fantastique.

En ce qui concerne les représentations cinématographiques, Mario Monicelli, Vittorio De Sica et Dino Risi opèrent selon les canons de la naissante comédie à l'italienne. Dino Risi inaugure, avec un humour noir grinçant, sa galerie de personnages « monstrueux ». De Sica joue avec les stéréotypes et les ressorts dramatiques du sketch alors que Monicelli, avec « Renzo e Luciana », nous livre un épisode où, sous la comédie satirique, perce encore fortement l'influence du néoréalisme.

Michelangelo Antonioni et Ermanno Olmi semblent poser sur la ville un regard en apparence distancié, presque documentaire. En réalité, Antonioni continue à explorer le rapport inédit qui se crée entre personnage et espace urbain, où la figure humaine a perdu sa centralité et devient un élément qui, dans l'image, se situe au même niveau que le décor dans lequel elle évolue. L'œil documentaire d'Olmi, en revanche, en s'attardant sur des détails savamment choisis, s'ouvre à des suggestions poétiques et impressionnistes inattendues.

Luchino Visconti, dans *Rocco e i suoi fratelli*, aborde la ville de Milan à travers le prisme du mythe et du mélodrame, alors que, dans le moyen métrage « Il lavoro », la décadence morale de la haute bourgeoisie est traitée sur le ton de la comédie satirique et raffinée.

Nous sommes donc confrontés à une grande variété de modalités de représentation, de styles et de tons, qui semblent former une vaste mosaïque d'expressions artistiques reflétant la complexité, les relations, les contrastes et les conflits qui caractérisent les trois images de la ville de Milan que nous avons dégagées.

Perspectives de recherche.

Comme nous l'avons affirmé dans l'introduction, la ville est un objet d'étude tellement complexe qu'elle permet une multitude d'approches possibles. Toutefois, au terme de notre recherche, plusieurs pistes de réflexions s'ouvrent à nous, pouvant ainsi prolonger le travail que nous avons entrepris.

Toujours dans une optique interdisciplinaire, et dans une perspective synchronique, il serait intéressant de confronter Milan, la capitale économique, et Rome, la capitale politique. La production cinématographique et littéraire concernant Rome entre 1955 et 1965 est immense, et un parallèle entre les deux capitales italiennes pourrait éclairer de nombreux points quant à la construction identitaire et imaginaire de ces deux villes. D'autant plus que Rome, à cette époque, connaît des changements urbanistiques comparables à ceux de Milan.

Il serait intéressant, dans un deuxième temps, de confronter les deux capitales italiennes à Naples, qui connaît peut-être un développement urbanistique encore plus anarchique, comme le montre le film de Francesco Rosi *Le mani sulla città* (1962), et dont la particularité historique et identitaire en fait presque une ville qui reste, malgré elle, toujours un peu en dehors de la modernité et du « progrès ».

Enfin, une dernière comparaison synchronique possible pourrait se révéler féconde avec certaines villes de province comme le Vigevano de Lucio Mastronardi ou la ville d'Ivrée, façonnée par les idées utopiques d'Adriano Olivetti. Ce ne sont

que quelques exemples, car on pourrait élargir également les comparaisons à un contexte international : le Paris de la « nouvelle vague », de Godard, de Truffaut, de Queneau et de Perec par exemple.

Dans une perspective diachronique, la comparaison de la ville de Milan du miracle économique avec le Milan fasciste pourrait mettre en exergue les éléments de rupture et de continuité qui caractérisent l'histoire de la ville lombarde. A cet effet, l'œuvre de Carlo Emilio Gadda représenterait un formidable trait d'union.

Une dernière suggestion possible concerne la possibilité de faire un parallèle entre la ville du miracle économique et le Milan d'aujourd'hui. Plusieurs éléments relient les deux villes. L'immigration d'abord, car au lieu de méridionaux et de paysans du Nord-Est, ce sont les communautés étrangères qui arrivent maintenant dans la capitale lombarde. De plus, d'un point de vue urbanistique, la ville, grâce à l'Expo 2015, connaît encore une fois d'importants changements qui concernent le quartier Isola et voient la naissance symbolique d'un autre gratte-ciel, le plus élevé d'Italie, la tour Isozaki qui, du haut de ses 209,2 mètres domine la ville entière.

Le gratte-ciel Pirelli n'est plus qu'un souvenir.

Nous aimerions terminer notre travail par deux autres considérations supplémentaires.

Nous pensons que ce travail peut avoir également un intérêt dans le cadre de l'enseignement de l'italien. Avec l'évolution de la société et le développement des nouveaux media et des nouvelles technologies, une perspective interdisciplinaire peut se révéler extrêmement profitable pour aborder avec les étudiants certains aspects de la civilisation italienne⁴⁵⁹. En tant qu'enseignant, j'ai pu mesurer directement l'utilité d'intégrer les supports écrits traditionnels avec l'analyse des images. Dans le cas du cinéma, il apparaît aux étudiants comme un support à la fois plus « vrai » et plus proche de leur expérience quotidienne. Il les aide à « visualiser » et par conséquent à mieux comprendre certains moments

⁴⁵⁹ A ce propos, voir *The future of italian teaching : media, new technologies and multi-disciplinary perspectives*, edited by RAMSEY-PORTOLANO Catherine, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2015.

historiques comme le fascisme ou, justement, le miracle économique. Il a également le pouvoir de rendre la langue vivante, d'en restituer les différentes intonations, les différents accents ou dialectes, les différents registres sociolinguistiques⁴⁶⁰.

En dernier lieu, alors que nous vivons dans un monde où la globalisation fait que les flux l'emportent sur les lieux et que les villes connaissent de nouvelles évolutions, nous espérons avoir apporté avec cette étude, des pistes de réflexions quant à l'évolution des villes italiennes et, en particulier, de Milan.

Si à partir des années 90 on constate la naissance de la ville diffuse⁴⁶¹, qui épouse des formes extrêmes, qui s'étend sans limites, il nous semblait important de revenir au début de ce processus, aux années du miracle économique, lorsque les villes italiennes commencent cette expansion désordonnée qui change en profondeur leur profil urbanistique. Il ne s'agit pas de nostalgie pour une forme urbaine plus harmonieuse que le développement de la civilisation industrielle a complètement bouleversée. Il s'agit plutôt de donner, en étudiant le passé, notre petite contribution à la réflexion sur l'avenir de la ville et de la condition urbaine, car nous croyons, comme Italo Calvino, que des « villes heureuses » peuvent encore exister :

Les villes sont un ensemble de beaucoup de choses : de mémoire, de désirs, de signes d'un langage ; les villes sont des lieux d'échanges, comme l'expliquent tous les livres d'histoire de l'économie, mais ces échanges ne sont pas que d'échanges de marchandises, ce sont des échanges de mots, de désirs, de souvenirs. Mon livre s'ouvre et se ferme sur des images de villes heureuses qui prennent forme et disparaissent continuellement, cachées dans les villes malheureuses.⁴⁶²

⁴⁶⁰ Voir MADDOLI Cristina, *L'italiano al cinema*, Perugia, Guerra, 2006.

⁴⁶¹ Voir à ce propos *La città diffusa*, a cura di INDOVINA Francesco, Venezia, Daest, 1990.

⁴⁶² CALVINO Italo, *Le città invisibili* [1972], Milan, Mondadori, 2006, p. IX-X. Trad. Pers. « Le città sono un insieme di tante cose : di memoria, di desideri, di segni d'un linguaggio; le città sono luoghi di scambio, come spiegano tutti i libri di storia dell'economia, ma questi scambi non sono soltanto scambi di merci, sono scambi di parole, di desideri, di ricordi. Il mio libro s'apre e si chiude su immagini di città felici che continuamente prendono forma e svaniscono, nascoste nelle città infelici. »

ANNEXE 1

Résumés des œuvres analysées

Littérature

BIANCIARDI Luciano, *Il lavoro culturale*, 1957.

Il lavoro culturale est le premier roman de la *Trilogia della rabbia*. En réalité, l'œuvre n'est pas vraiment un roman au sens propre du terme. Elle se situe à la croisée du récit, du pamphlet et de l'essai sociologique. Dans *Il lavoro culturale*, Bianciardi met en scène un intellectuel, Luciano, et son frère cadet, Marcello, confrontés à la somnolence culturelle de la vie de province (l'action se déroule dans une petite ville toscane qui fait bien évidemment penser à la ville natale de l'écrivain : Grosseto). Bianciardi s'attarde avec beaucoup d'ironie sur les vaines tentatives des deux frères de réveiller la conscience politique et culturelle de leurs concitoyens. Les cibles de son ironie sont surtout l'appareil bureaucratique du Parti Communiste et ses permanents incapables d'établir un véritable rapport avec le peuple. La vitalité culturelle de deux frères se retrouve ainsi étouffée par la culture officielle et formelle du Parti Communiste.

BIANCIARDI Luciano, *L'integrazione*, 1960.

Deuxième volet de la *Trilogia della rabbia*. Marcello et Luciano quittent leur ville de province pour Milan afin de participer à la « grande initiative », la création d'une nouvelle maison d'édition qui fait penser à Feltrinelli. Le roman suit les aventures des deux frères à l'intérieur du monde de l'édition milanais. Si Luciano finit par s'intégrer à l'industrie culturelle, Marcello choisit l'indépendance et la solitude. Satire de la vie urbaine et culturelle milanaise, le roman semble anticiper certains éléments présents d'une façon plus aboutie dans *La vita agra* (1962) : la vie aliénante d'une métropole et la précarité économique.

BIANCIARDI Luciano, *La vita agra*, 1962.

Troisième volet de la *Trilogia della rabbia*. Comme Bianciardi, le protagoniste du roman est un intellectuel de province qui monte à Milan pour travailler dans une maison d'édition, laissant dans sa ville d'origine sa femme et son enfant. Son objectif caché est de faire sauter *il torrachione*, la tour où a son siège une grande entreprise, responsable de la mort de 43 mineurs. L'objectif ne sera jamais atteint car le protagoniste se laisse englober par la vie aliénante de la métropole. Il quitte son travail et, avec sa compagne Anna, travaille à son compte comme traducteur. Le roman est une satire noire et acérée du miracle économique et du monde milanais qui s'exprime à travers une langue expressionniste, pétrie de latinismes, régionalismes, technicismes, barbarismes et formes dialectales.

BUZZATI Dino, *Un amore*, 1963.

Antonio Dorigo, 49 ans, architecte à succès, s'éprend éperdument de Laïde, une jeune prostituée qui l'entraîne dans un amour obsessionnel et tumultueux. Cet amour a comme décor une ville en transformation, où la spéculation immobilière est en train de détruire les vieux quartiers populaires du centre-ville. Ainsi Laïde, dans son « mystère » féminin, devient le symbole d'une ville plébéienne, abjecte, effrontée et pourtant authentique, d'une vitalité pure et sensuelle, en train de disparaître et qui s'oppose à l'hypocrisie arrogante de la bourgeoisie milanaise. Le roman, faussement « réaliste », donne de la femme, de l'amour et de la ville une image presque expressionniste, inquiétante et angoissée.

BUZZI Giancarlo, *Il senatore*, 1958.

Dans ce roman à la première personne du singulier, le protagoniste, Tullio Masi, est un jeune employé qui devient cadre. Tout en accomplissant ses tâches d'une façon remarquable, il est dévoré par une obsession : rencontrer, ou du moins voir, le patron de l'entreprise qui n'est jamais présent au siège. Dans une sorte de

brouillard métaphorique qui n'élimine pas la réalité, se matérialise un soir dans son bureau le mythique Sénateur, fondateur de l'entreprise et père du patron actuel. Il ne semble pas disposé à croire que le cadre n'ait jamais vu son fils. Au cours de leurs entretiens, le Sénateur propose à Tullio Masi de causer des situations de travail problématiques afin de rendre indispensable l'intervention de son fils. C'est dans ces situations, parfois perverses, que l'auteur révèle la véritable nature des rapports humains à l'intérieur d'une entreprise moderne. A travers l'allégorie kafkaïenne, Buzzi dénonce l'irrationalité et la déshumanisation du nouveau pouvoir patronal.

OTTIERI Ottiero, *Tempi stretti*, 1957.

Roman « réaliste » à la troisième personne du singulier, divisé en dix-neuf chapitres, *Tempi stretti* représente la réalité de la vie ouvrière milanaise dans les années 50. L'auteur suit les histoires d'un petit groupe de personnages qui appartiennent tous – sauf Teresa, l'une des deux femmes protagonistes qui, de son côté, représente la bourgeoisie – au prolétariat ou au monde des usines. Emma travaille en tant qu'ouvrière chez Zanini, une grande usine moderne, alors que Giovanni Marini est employé à l'imprimerie Alessandri, une entreprise familiale. *Tempi stretti* représente un important et précoce exemple de « roman industriel », où l'usine est la véritable protagoniste, capable de conditionner la vie entière des personnages, aussi bien professionnelle que privée.

OTTIERI Ottiero, *La linea gotica : Taccuino 1948-1958*, 1962.

La linea gotica est une sorte de journal intime de l'auteur qui couvre les années 1948 à 1958. Il s'agit d'un témoignage existentiel extrêmement fragmentaire qui aborde et questionne l'avènement de la « civilisation industrielle » et ses répercussions sur les villes, la campagne, les paysans, les ouvriers, les patrons, les classes moyennes et les intellectuels. L'œuvre est étroitement liée à *Tempi stretti* (1957), roman « industriel » de style « réaliste ».

GOFFREDO Parise, *Il padrone*, 1964.

Le roman, à la première personne du singulier, raconte l'histoire d'un jeune homme anonyme quittant sa ville de province pour s'installer dans une grande ville qui fait penser à Milan. Muni d'une lettre de recommandation, il se présente au siège de la firme commerciale qui doit l'embaucher. Il fait ainsi la connaissance de son jeune patron, le Docteur Max. Ce dernier prend le jeune homme sous son aile et l'implique dans de longues conversations au cours desquelles Max théorise l'immoralité de l'argent et de la propriété privée, la difficulté d'être patron et homme en même temps mais, en réalité, il prétend de ses employés la soumission et l'obéissance les plus totales. Le jeune homme accepte volontiers son statut d'objet au service du patron, arrivant jusqu'à épouser une jeune femme trisomique. La relation cruelle et ambiguë entre patron et employé représente la violence primitive qui sous-tend l'univers entrepreneurial moderne. L'entreprise est ainsi le lieu privilégié de la manifestation brutale des rapports de forces et, dans cet espace, les personnages se caractérisent à la fois par une certaine animalité et par une objectivation constante. Ils deviennent des choses, des entités factices reliées par des dynamiques de pouvoir basiques que l'allégorie religieuse et kafkaïenne rend encore plus effrayantes.

TESTORI Giovanni, *Il ponte della Ghisolfa*, 1958, et *La Gilda del Mac Mahon*, 1959.

Ces deux recueils de nouvelles racontent les histoires, souvent sordides et violentes, du monde prolétaire et sous-prolétaire de l'hinterland milanais. Exploitation et prostitution s'entremêlent dans le cycle des nouvelles avec comme protagoniste Ivo Ballabio, qui utilise sa beauté avec cynisme et opportunisme. D'autres nouvelles mettent en scène des êtres humains blessés et miséreux qui cherchent par tous les moyens à dépasser les limites dans lesquelles ils sont enfermés sans jamais y parvenir. Les deux recueils sont structurés comme un enchevêtrement de motifs et des personnages qui disparaissent et réapparaissent tout au long d'une narration qui

procède par un discours indirect libre expressionniste s'éloignant sensiblement du modèle néoréaliste de départ.

TESTORI Giovanni, *L'Arialda*, 1960.

L'Arialda est une pièce théâtrale avec comme personnage principal une vieille fille, Arialda Resposi, modeste chemisière qui, n'ayant jamais connu l'amour charnel et la maternité, crie avec rage et violence son envie d'amour, de fécondité et de vie : une envie étouffée par l'image obsessionnelle (et qui la conduira presque à la folie) de son ancien fiancé mort de tuberculose et qui ne l'a jamais touchée physiquement. Elle voit dans le mariage avec le propriétaire aisé d'un magasin de fruits et légumes Amilcare Candidezza (mariage qui n'aura jamais lieu, à cause de la rivalité avec Gaetana, une belle veuve méridionale qui séduit Amilcare et le vole à Arialda) la possibilité de prendre sa revanche sur le passé et de franchir finalement les limites biologiques et économiques dans lesquelles elle est enfermée. En parallèle, nous avons d'autres intrigues secondaires qui tournent toutes autour des conflits familiaux et d'une phénoménologie assez pessimiste de l'amour. Avec cette tragédie plébéienne, Testori essaie de sortir d'une image mineure et paternaliste du prolétariat et tente de redécouvrir, sous le prisme populaire, les fondements tragiques de l'existence.

TESTORI Giovanni, *Il Fabbricone*, 1961.

Il s'agit du premier roman de Giovanni Testori. *Il Fabbricone*, la grande maison ouvrière, voit naître et se développer quatre noyaux narratifs : celui des familles Oliva et Villa, le plus important d'un point de vue quantitatif, celui de Redenta Rastelli, celui de la famille Schieppati et celui de Luciano, qui reste un peu à la marge du roman mais qui a son importance dans l'économie structurelle de l'œuvre. L'histoire centrale, celle de la famille Villa et de la famille Oliva, fait penser bien évidemment aux deux familles shakespeariennes des Montecchi et des Capuleti. Ce qui les oppose est leur orientation politique. Les Villa participent activement à la

vie de la section locale du Parti communiste alors que les Oliva sont des défenseurs de l'Eglise et du Parti démocrate-chrétien. Rina Oliva tombe amoureuse, malgré les différences politiques, de Carlo Villa qui, au début semble la mépriser mais qui finit ensuite par répondre à son amour.

Les différentes histoires des personnages s'enchevêtrent autour d'éléments constants et communs comme la fatalité, la misère, la transgression, le mirage du bien-être économique et un fort désir de revanche. Si le roman se termine avec un *happy end* exaltant l'affirmation de la vie puisque Rina est enceinte et que, par conséquent, son mariage avec Carlo aura lieu, l'optimisme de Testori n'a rien de naïf car il ne faut pas oublier que l'histoire d'amour entre Rina et Carlo naît et se développe à l'intérieur de la réalité dégradée du *Fabbricone*. Sur l'ensemble des personnages souffle, en effet, un vent d'apocalypse extrêmement inquiétant qui s'exprime à travers un symbolisme expressionniste très marqué et qui a son corrélatif objectif dans l'odeur pestilentielle qui, à la fin du roman, infeste le *Fabbricone* et ses habitants.

Cinéma

ANTONIONI Michelangelo, *La notte*, 1961.

Après *L'avventura* (1960), Antonioni continue l'exploration d'un nouveau rapport problématique entre les personnages et leur environnement spatial. Dans *La notte*, c'est la nouvelle réalité urbaine milanaise du miracle économique qui est au centre de la diégèse. Le film est clairement divisé en deux parties. Dans la première partie,

Giovanni e Lidia Pontano, un couple en crise, rendent visite, dans une clinique privée aseptisée, à un ami atteint du cancer. Ils sont attendus ensuite dans une librairie du centre-ville où a lieu la présentation du dernier livre de Giovanni Pontano, écrivain à succès. Lidia, opprimée par la vie mondaine et littéraire milanaise, décide de s'en aller et commence une longue promenade qui la conduit jusqu'à Sesto San Giovanni, là où son histoire d'amour a commencé et où l'urbanisme conserve encore des traces d'humanité et de tradition ouvrière.

La deuxième partie se déroule dans la villa d'un richissime industriel, Gherardini, qui souhaiterait que Giovanni écrive l'histoire de son entreprise et devienne ainsi l'un de ses salariés. Le film se termine à l'aube, dans le jardin de la villa, où Lidia lit une vieille lettre d'amour de Giovanni. Dans ce film, Antonioni continue donc à explorer le rapport inédit qui se crée entre personnage et espace urbain, où la figure humaine a perdu sa centralité et devient un élément qui, dans l'image, se situe au même niveau que le décor dans lequel elle évolue.

DE SICA Vittorio, *Anna*, dans *Ieri, oggi, domani*, 1962.

Deuxième épisode du film *Ieri, oggi, domani*. Basé sur une courte nouvelle d'Alberto Moravia, ce moyen métrage a comme protagoniste Anna, une femme appartenant à la riche bourgeoisie milanaise, et Renzo, un modeste intellectuel. Un dimanche, Anna invite Renzo à faire une ballade à la campagne à bord de sa luxueuse Rolls Royce. A travers la relation à peine entamée qu'elle entretient avec cet homme, Anna cherche à s'évader de sa vie riche et mondaine. Un banal accident de la route, révèle en réalité sa nature de femme prévaricatrice, égoïste et cynique. Le moyen métrage est une satire amusée de la haute société milanaise.

LIZZANI Carlo, *La vita agra*, 1964.

Basé sur le roman homonyme de Luciano Bianciardi, le film, à travers la modalité de la comédie satirique à l'italienne, met en scène l'histoire de Luciano Bianchi, un intellectuel de province, qui s'installe à Milan avec le but de faire sauter le bâtiment

d'une grande entreprise pour venger la mort de 43 mineurs. Mais quand il y arrive, il doit faire face à la société de consommation et à la vie aliénante de la grande ville. Il abandonne alors peu à peu son intention initiale, en devenant responsable de la publicité pour l'entreprise dont il voulait faire sauter le siège.

MONICELLI, Mario, *Renzo e Luciana*, dans *Boccaccio '70*, 1962.

Inspiré d'une nouvelle d'Italo Calvino, le moyen métrage est le premier épisode du film *Boccaccio '70*. Renzo et Luciana travaillent dans la même grande entreprise, mais en raison du contrat de travail de Luciana qui stipule qu'elle doit demeurer célibataire et ne pas tomber enceinte, ils doivent se marier en cachette. Obligés de feindre de ne pas se connaître durant la journée pour ne pas se faire licencier, habitant chez les parents de Luciana, sans réelle intimité, ils n'arrivent pas à être ensemble. A la fin de l'épisode, les deux époux, qui entretemps ont acheté un petit appartement en banlieue, n'arrivent toujours pas à se voir à cause des horaires de travail différents. Ce moyen métrage est ainsi une comédie satirique teintée de néoréalisme qui critique l'homologation causée par la société de masse et les rythmes de travail aliénants imposés par la civilisation industrielle.

OLMI Ermanno, *Il posto*, 1961.

Il posto, deuxième long métrage d'Ermanno Olmi, se situe à la croisée du documentaire et de la fiction. C'est l'histoire extrêmement simple, d'un point de vue narratif, d'un jeune homme de quinze ans, Domenico Cantoni, qui habite à Meda, dans l'hinterland milanais, avec ses parents ouvriers. Le jeune homme se rend à Milan pour passer des tests psychotechniques afin d'obtenir une place d'employé dans une entreprise. Le film se termine quand il s'installe, perplexe, devant son nouveau bureau. Le regard documentaire d'Ermanno Olmi, arrive à saisir à la perfection le quotidien de la vie de bureau et des classes moyennes, en suggérant, avec le pouvoir évocateur de certains détails savamment choisis, des

ouvertures poétiques insoupçonnées, qui vont de l'absurde beckettien à une sorte de tragédie impressionniste.

RISI Dino, *Il vedovo*, 1959.

Le protagoniste du film, Alberto Nardi, est un exemple parfait de l'antihéros de la comédie à l'italienne. Il est cynique, lâche, fanfaron, opportuniste, séduisant à sa manière. Il a une maîtresse qu'il couvre de promesses intenables. Il est propriétaire d'une entreprise d'ascenseurs au bord de la faillite et ne peut même pas payer ses employés. Il a probablement épousé Elvira surtout par intérêt car c'est une riche héritière appartenant à la grande bourgeoisie capitaliste milanaise. Elle est très intelligente, très habile dans les affaires, capable de gérer parfaitement son patrimoine. Après des années de mariage, elle méprise ostensiblement son mari, le considérant comme un incapable, une nullité dans les affaires, se moquant constamment de ses initiatives entrepreneuriales désastreuses. Alberto Nardi décide alors de tuer sa femme pour hériter de son patrimoine. Pour ce faire il sabote l'ascenseur de la tour *Velasca* où le couple habite. Aidé par des collaborateurs incompetents, c'est lui qui va trouver la mort. Dino Risi, avec cette comédie grinçante à l'humour noir, inaugure sa galerie de personnages « monstrueux ».

VISCONTI Luchino, *Rocco e i suoi fratelli*, 1960.

Dans le contexte de crise et de transition du miracle économique italien, une famille de méridionaux arrive à Milan, à la recherche de conditions de vie meilleures. Le contact avec la ville et la modernité fait voler en éclats les valeurs morales traditionnelles, liées au monde rural, qui régissaient la vie simple et pauvre de la famille Parondi. Luchino Visconti met ici en scène, à travers le recours au mythe, la disparition de ce monde rural, préindustriel et l'avènement d'un nouvel ordre moral et économique fondé sur l'individualisme et la réussite sociale.

VISCONTI Luchino, *Il lavoro*, dans *Boccaccio '70*, 1962.

Inspiré d'une courte nouvelle de Guy de Maupassant, *Il lavoro*, est le troisième épisode du film *Boccaccio '70*. Après avoir découvert, grâce à un scandale médiatisé, que son mari, le comte Ottavio, a eu recours à plusieurs reprises aux services de différentes call-girls, Pupe exige d'être rémunérée avant d'accomplir ses devoirs conjugaux. Le moyen métrage met ainsi en scène le monde de la très haute bourgeoisie milanaise qui, tout en ayant perdu sa supériorité morale, garde intacts ses privilèges de caste. La dégradation des valeurs causée par l'homologation de la société de masse ne touche donc pas la hiérarchie sociale et économique milanaise.

ANNEXE 2

Fiches techniques des films

- ANTONIONI Michelangelo, *La notte*, 1961.

Réalisation : Michelangelo Antonioni

Scénario : Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Ennio Flaiano

Musique : Giorgio Gaslini

Assistants-réalisation : Franco Indovina, Berto Pelosso

Photographie : Gianni Di Venanzo

Cadrage : Pasqualino De Santis

Ingénieur du son : Claudio Maielli

Montage : Eraldo Da Roma

Direction artistique : Piero Zuffi

Décors : Piero Zuffi

Maquillages : Franco Freda, Micheline Chaperon

Scripte : Liana Ferri

Photographe de plateau : Sergio Strizzi

Pays d'origine : Italie, France

Producteur : Emanuele Cassuto

Directeur de production : Paolo Frasca

Sociétés de production : Nepi Film (Rome), Sofitedip (Paris), Silver Film (Paris)

Sociétés de distribution : Artédis (France), Panocéanic Films (France), Les Acacias (France)

Format : noir et blanc

Durée : 125 minutes

Distribution:

Marcello Mastroianni : Giovanni Pontano

Jeanne Moreau : Lidia

Monica Vitti : Valentina Gherardini

Bernhard Wicki : Tommaso Garani

Vincenzo Corbella : Monsieur Gherardini

Gitt Magrini : Madame Gherardini

- DE SICA Vittorio, *Ieri, oggi, domani*, 1963.

Réalisation : Vittorio De Sica

Scénario :

Eduardo De Filippo et Isabella Quarantotti pour *Adelina*

Cesare Zavattini, Bella Billa et Lorenza Zanuso pour *Anna* (d'après Alberto Moravia)

Cesare Zavattini pour *Mara*

Production : Carlo Ponti

Costumes : Marc Bohan, Dior, pour Sophia Loren⁴

Musique : Armando Trovajoli

Photographie : Giuseppe Rotunno

Montage : Adriana Novelli

Pays d'origine : Italie | France

Format : Couleur

Durée : 118 minutes

Distribution :

Sophia Loren : Mara

Marcello Mastroianni : Renzo

- LIZZANI Carlo, *La vita agra*, 1964.

Réalisateur : Carlo Lizzani

Scénario : Sergio Amidei, Luciano Vincenzoni et Carlo Lizzani, d'après le roman de Luciano Bianciardi

Décors : Enrico Tovalieri

Costumes : Dario Della Corte

Photographie : Erico Menczer

Montage : Franco Fraticelli

Musique : Piero Piccioni

Production : E. Nino Krisman

Société de production : Film Napoleon

Pays d'origine : Italie

Langue : italien

Format : Noir et blanc

Durée : 100 minutes

Distribution :

Ugo Tognazzi : Luciano Bianchi.

Giovanna Ralli : Anna.

Nino Krisman : le président de la grande entreprise CIS.

Giampiero Albertini : Libero Fornaciari, un mineur, concitoyen et ami de Luciano.

Rossana Martini : Mara, l'épouse de Luciano.

Enzo Jannacci : le musicien dans le restaurant.

- MONICELLI Mario, *Renzo e Luciana*, 1962, dans *Boccaccio '70*.

Réalisateur : Mario Monicelli

Scénario : Giovanni Arpino, Italo Calvino, Suso Cecchi d'Amico, Mario Monicelli

Décors : Piero Gherardi

Images : Armando Nannuzzi

Montage : Adriana Novelli

Musique : Piero Umiliani

Format : Couleur

Durée : 58 min

Distribution:

Marisa Solinas : Luciana

Germano Gilioli : Renzo

- OLMI Ermanno, *Il posto*, 1961.

Réalisation : Ermanno Olmi

Scénario : E. Olmi

Photographie : Lamberto Caimi, Noir et Blanc

Musique : Pier Emilio Bassi

Décors : Ettore Lombardi

Montage : Carla Colombo

Production : Alberto Soffientini pour Titanus/The 24 Horses

Format : Noir et blanc

Durée : 105 minutes

Pays d'origine : Italie

Distribution :

Alessandro Panseri : Domenico Cantoni

Loredana Detto : Antonietta Masetti dite "Magali"

Tullio Kezich : l'examineur

Mara Revel : la collègue de Domenico

- RISI Dino, *Il vedovo*, 1959.

Réalisation : Dino Risi

Scénario : Dino Risi, Rodolfo Sonego, Dino Verde et Fabio Carpi

Production : Edgardo Cortese, Cino Del Duca, Elio Scardamaglia

Musique : Armando Trovajoli

Photographie : Luciano Trasatti

Montage : Alberto Gallitti

Décors : Riccardo Domenici

Costumes : Gaia Romanini

Pays d'origine : Italie

Format : Noir et blanc

Durée : 100 minutes

Distribution :

Alberto Sordi : Alberto Nardi

Franca Valeri : Elvira Almiraghi, la femme d'Alberto

Leonora Ruffo : Gioia, la maîtresse d'Alberto

Livio Lorenzon : Stucchi, le "marquis"

Nando Bruno : L'oncle d'Alberto

- VISCONTI Luchino, *Rocco e i suoi fratelli*, 1960.

Réalisation : Luchino Visconti

Scénario : Luchino Visconti et Vasco Pratolini sur un sujet de Suso Cecchi d'Amico, d'après *Le pont de la Ghisolfa* (Il ponte della Ghisolfa) de Giovanni Testori (1958) ; adaptation et dialogues de Suso Cecchi d'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli et Luchino Visconti.

Production : Goffredo Lombardo pour Titanus et Les Films Marceau

Photographie : Giuseppe Rotunno

Musique : Nino Rota

Costumes : Piero Tosi

Montage : Mario Serandrei

Format : Noir et blanc

Durée : 192 minutes (3 h 12, version intégrale)

Distribution :

Alain Delon : Rocco Parondi

Renato Salvatori : Simone Parondi

Annie Girardot : Nadia

Claudia Cardinale : Ginetta

Spýros Fokás : Vincenzo Parondi

Katína Paxinoú : Rosaria Parondi

Alessandra Panaro : La fiancée de Ciro

Max Cartier : Ciro Parondi

- VISCONTI Luchino, *Il lavoro*, 1962, dans *Boccaccio '70*.

Réalisation : Luchino Visconti

Scénario : Luchino Visconti et Suso Cecchi d'Amico d'après la nouvelle de Guy de Maupassant
« Au bord du lit »

Décors : Mario Garbuglia

Costumes : Coco Chanel

Photographie : Giuseppe Rotunno

Montage : Mario Serandrei

Musique : Nino Rota

Format : couleur

Durée : 46 minutes

Distribution :

Romy Schneider : Pupe

Tomás Milián : Ottavio

Romolo Valli : Maître Zacchi

Paolo Stoppa : Maître Alcamo

Bibliographie

Corpus des œuvres analysées

Littérature

- BIANCIARDI Luciano, *Il lavoro culturale* [1957], Milano, Feltrinelli, 2013.
- *L'integrazione* [1960], Milano, Feltrinelli, 2014.
 - *La vita agra* [1962], Milano, Bompiani, 2012.
- BUZZATI Dino, *Un amore* [1963], dans *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 1991.
- BUZZI Giancarlo, *Il senatore* [1958], Milano, Lampi di stampa, 2010.
- OTTIERO Ottieri, *La linea gotica: Taccuino 1948-1958*, Milano, Bompiani, 1962.
- *Tempi stretti* [1957], Matelica, Hacca, 2012.
- GOFFREDO Parise, *Il padrone* [1964], Torino, Einaudi, 1971.
- TESTORI Giovanni, *Il ponte della Ghisolfa* [1958], *La Gilda del Mac Mahon* [1959], *L'Arialdà* [1960], *Il Fabbricone* [1961], dans *Opere: 1943-1961*, Milano, Bompiani, 2003.

Cinéma

- ANTONIONI Michelangelo, *La notte*, 1961.
- DE SICA Vittorio, *Anna*, dans *Ieri, oggi, domani*, 1962.
- LIZZANI Carlo, *La vita agra*, 1964.
- MONICELLI, Mario, *Renzo e Luciana*, dans *Boccaccio '70*, 1962.
- OLMI Ermanno, *Il posto*, 1961.
- RISI Dino, *Il vedovo*, 1959.
- VISCONTI Luchino, *Rocco e i suoi fratelli*, 1960.
- *Il lavoro*, dans *Boccaccio '70*, 1962.

Autres œuvres littéraires

BIANCIARDI Luciano, *Chiese escatollo e nessuno raddoppiò. Diario in pubblico 1952-1971*, Milano, Baldini & Castoldi, 1995.

BROCH Hermann, *Les somnambules*, Paris, Gallimard, 1990.

BUZZI Giancarlo, *L'amore mio italiano* [1964], Roma, Avagliano, 2014.

- *La tigre domestica*, Firenze, Vallecchi, 1964.

CALVINO Italo, *Saggi 1945-1985, Tomo I*, Milano, Mondadori, 1995.

- *La speculazione edilizia* [1957], Milano, Mondadori, 1994.

- *Marcovaldo* [1963], Milano, Mondadori, 1993.

- *Le città invisibili* [1972], Milano, Mondadori, 2006.

- *L'avventura di due sposi* [1958], dans *Romani e racconti, Volume II*, Milano, Mondadori, 1992.

DOSTOEVSKIJ Fedor Mihailovic, *L'idiot*, Paris, Gallimard, 1977.

GADDA Carlo Emilio, *Saggi, giornali favole e altri scritti : Volume I*, Milano, Garzanti, 1991.

LEVI Carlo, *Cristo si è fermato a Eboli* [1945], Torino, Einaudi, 2014.

OTTIERI Ottiero, *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2009.

PARISE Goffredo, *Odore d'America*, Milano, Mondadori, 1990.

MANZONI Alessandro, *I promessi sposi* [1840], Milano, Mondadori, 1995.

MAUPASSANT Guy de, *Contes et nouvelles. Tome I*, Paris, Gallimard, 1974.

KAFKA Franz, *Récits, romans, journaux*, Paris, Librairie Générale Française, 2000.

POE Edgar Allan, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1951.

PONTIGGIA Giuseppe, *La morte in banca* [1959], Milano, Mondadori, 2003.

PASOLINI Pier Paolo, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Mondadori, 1999.

SINISGALLI Leonardo, *Pagine milanesi*, Matelica, Hacca, 2010.

TESTORI Giovanni, *Opere 1965-1977*, Milano, Bompiani, 1997.
- *Nel ventre del teatro*, Urbino, QuattroVenti, 1996.
VERGA Giovanni, «I dintorni di Milano» [1881], *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1979.
VITTORINI Elio, *Le città del mondo* [1969], Milano, Rizzoli, 2012.
- *Letteratura arte società: Articoli e interventi 1938-1965*, Torino, Einaudi, 2008.
VOLPONI Paolo, *Memoriale*, Torino, Einaudi, 2015.
WALPOLE Horace, *Le château d'Otrante* [1764], Paris, Corti, 1943.

Autres films

ANTONIONI Michelangelo, *L'avventura*, 1960.
- *L'eclisse*, 1962.
- *Deserto rosso*, 1964.
BELLOCCHIO Marco, *I pugni in tasca*, 1965.
BOLOGNINI Mauro, *Il bell'Antonio*, 1960.
CHAPLIN Charlie, *Modern Times*, 1936.
COMENCINI, Luigi, *Tutti a casa*, 1960.
DE FILIPPO Eduardo, *Napoletani a Milano*, 1953.
DE SICA Vittorio, *La ciociara*, 1960.
- *Miracolo a Milano*, 1951.
FELLINI Federico, *La dolce vita*, 1960.
LATTUADA Alberto, *Il mafioso*, 1962.
LIZZANI Carlo, *Lo svitato*, 1956 .
MONICELLI Mario, *I soliti ignoti*, 1958.
- *I compagni*, 1963.
OLMI Ermanno, *I fidanzati*, 1963.
PASOLINI Pier Paolo, *Mamma Roma*, 1962.
- *Accattone*, 1961.

- *La forma della città*, 1974.
- *Il Decameron*, 1971.
- PETRI Elio, *La classe operaia va in paradiso*, 1971.
- RISI Dino, *I mostri*, 1963.
- ROSI Francesco, *Le mani sulla città*, 1962.
- SERPI Pino, *Milano nera*, 1961.
- TATI Jacques, *Playtime*, 1967.
- VIDOR King, *The crowd*, 1928.
- VISCONTI Luchino, *La terra trema*, 1948.

Études littéraires

- ABATI Velio (éd.), *Luciano Bianciardi tra neocapitalismo e contestazione : convegno di studi per il ventennale della morte promosso dalla Camera del lavoro di Grosseto : Grosseto, 22-23 marzo 1991*, Rome, Ed. Riuniti, 1992.
- BALMA Philip (éd.), *L'Italia letteraria e cinematografica dal secondo Novecento ai giorni nostri*, Cuneo, Nerosubianco, 2012.
- BARBERI SQUAROTTI Giorgio, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Bologne, Cappelli, 1968.
- BATTAGLIA Romano (éd.), *Il Mistero in Dino Buzzati*, Milano, Rusconi, 1980.
- BAZZOCCHI Marco Antonio, *L'Italia vista dalla luna : un paese in divenire tra letteratura e cinema*, Milano, B. Mondadori, 2012.
- BERTANI Alvaro, *Da Grosseto a Milano : la vita breve di Luciano Bianciardi : zarzuela tragica in un prologo, tre atti e un epilogo*, Milano, ExCogita, 2007.
- BISICCHIA Andrea, *Testori e il teatro del corpo*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2001.
- CAMON Ferdinando, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Milano, Garzanti, 1973.
- CAPPELLO Sergio, *Giovanni Testori*, Firenze, La Nuova Italia, 1983.

- CASARI Umberto, *Letteratura e società industriale italiana negli anni Sessanta del Novecento*, Milano, Giuffré, 2001.
- CASCETTA Annamaria, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, Milano, Mursia, 1983.
- CORRIAS Pino, *Vita agra di un anarchico. Luciano Bianciardi a Milano*, Milano, Feltrinelli, 1993.
- CROTTI Ilaria (éd.), *Goffredo Parise*, Firenze, Leo S. Olschki, 1997.
- DALL'OMBRA Davide, *Giovanni Testori : biografia per immagini*, Cavallermaggiore, Gribaudo, 2000.
- GERMANI Mauro (éd.), *L'attesa e l'ignoto : l'opera multiforme di Dino Buzzati*, Forlì, l'Arcoiaio, 2012.
- GIANFRANCESCHI Fausto, *Dino Buzzati*, Torino, Borla, 1967.
- GIANNETTO Nella, *Il coraggio della fantasia : studi e ricerche intorno a Dino Buzzati*, Milano, Arcipelago, 1989.
- DE NICOLA Antonella, *La fatica di un uomo solo : sondaggi nell'opera di Luciano Bianciardi traduttore*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2007.
- DI MAIO Fabrizio, *Ottiero Ottieri : Un caso letterario*, Roma, Carocci, 2014.
- DONINELLI Luca, *Conversazioni con Testori*, Parma, Guanda, 1993.
- FERRARI Mariateresa, *Dino Buzzati : la donna, la città, l'inferno*, Treviso, Canova, 1997.
- FERRETTI Gian Carlo, *La morte irridente. Ritratto critico di Luciano Bianciardi: uomo giornalista traduttore scrittore*, Lecce, Piero Manni, 2000.
- LUPO Giuseppe (éd.), *Fabbrica di carta : i libri che raccontano l'Italia industriale*, Roma-Bari, GLF editori Laterza, 2013.
- *Leonardo Sinisgalli e Civiltà delle macchine : 1953-1958*, Roma, Lucarini, 1989.
- MANACORDA Giuliano, *Storia delle letterature italiana contemporanea 1940-1996. Tomo I e II*, Rome, Editori Riuniti, 1996.
- MAZZA Marta, *I fannulloni frenetici. Luciano Bianciardi e l'industria editoriale*, Ghezzano, Felici Editore, 2009.
- MIGNONE Mario, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, Ravenna, Longo, 1981.

- NALDINI Nico, *Il solo fratello. Ritratto di Goffredo Parise*, Milan, Rosellina Archinto, 1989.
- PANAFIEU Yves, *Buzzati : paroles déviées : pouvoirs, création, censures, écriture*, Liancourt-Saint-Pierre, YP éd., 2006.
- *Janus : propositions pour un décryptage sociologique et idéologique de l'œuvre de Dino Buzzati*, Liancourt-Saint-Pierre, Éd. YP, 1997.
- *Eve, Circé, Marie [Texte imprimé] : ou la femme dans la vie et l'œuvre de Dino Buzzati*, Paris, Association internationale des Amis de Dino Buzzati, 1989.
- PANZERI Fulvio, *Vita di Testori*, Milano, Longanesi, 2003.
- PAOLONI Giovanni, *Dal Bibliobus alla "Grossa iniziativa" : Luciano Bianciardi, la biblioteca, la casa editrice nel dopoguerra : atti del Convegno internazionale di studi per l'ottantesimo della nascita Viterbo-Grosseto 21-22 novembre 2002*, Manziana, Vecchiarelli, 2004.
- PASTRÉ Jean-Marc (éd.), *La ville, du réel à l'imaginaire : actes du colloque de Rouen, 8-10 novembre 1988*, Mont-Saint-Aignan, Publications de l'Université de Rouen, 1991.
- PERRELLA Silvio, *Fino a Salgarèda : la scrittura nomade di Goffredo Parise*, Milan, Rizzoli, 2003.
- PISA Gianmarco (éd.), *Lamiere : il romanzo tra fabbrica e città : studi sulla letteratura industriale in Italia*. Napoli, Ad est dell'Equatore, 2011.
- PORTINARI Folco, « Milano », *Letteratura italiana : Storia e geografia : Volume terzo. L'età contemporanea*, Turin, Einaudi, 1989.
- ROSA Giovanna, *Il mito della capitale morale*, Milano, Ed. di Comunità, 1982.
- SOLDATESCHI Jole, *Il tragico quotidiano : Papini, Palazzeschi, Cassola, Bianciardi*, Florence, M. Pagliai, 2010.
- TAFFON Giorgio, *Dedicato a Testori : lo scrivano tra arte e vita*, Rome, Bulzoni, 2011.
- *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi : Giovanni Testori e il teatro*. Rome, Bulzoni, 1997.
- TOMAIUOLO Saverio, *Ottiero Ottieri : il poeta osceno*, Napoli, Liguori, 1998.

TOMASELLO Dario, *Ma cos'è questa crisi : letteratura e cinema nell'Italia del malessere*, Bologna, il Mulino, 2013.

Études cinématographiques

ADAMUCCIO Fernando, *Carlo Lizzani : cineasta e saggista*, Ponte Buggianese, Tipografia Toscana, 2009.

ALLEGRETTI Elisa (éd.), *Ermanno Olmi : l'esperienza di Ipotesi cinema*, Recco (Genova), Le mani, 2001.

APRÁ Adriano, *Ermanno Olmi : il cinema, i film, la televisione, la scuola*, Venezia, Marsilio, 2003.

ARISTARCO Guido, *Su Antonioni : materiali per una analisi critica*, Roma, La Zattera di Babele, 1988.

- *Su Visconti : materiali per una analisi critica*, Roma, La Zattera di Babele, 1986.

AUTELITANO, Alice, *Il cinema infranto : intertestualità, intermedialità e forme narrative nel film a episodi italiano, 1961-1976*, Udine, Forum, 2011.

BALDELLI Pio, *Luchino Visconti*, Milano, G. Mazzotta, 1973.

BENCIVENNI Alessandro, *Luchino Visconti*, Roma, Il Castoro, 1994.

BERNARDI Sandro, *Antonioni. Personnage paysage*, Saint-Denis, PUV, 2006.

BOSCHI Alberto (éd.), *Michelangelo Antonioni : prospettive, culture, politiche, spazi*, Milano, Il castoro, 2015.

BRUNETTA Gian Piero, *Storia del cinema italiano. Vol. 2 : Dal 1945 agli anni ottanta*, Roma, Editori riuniti, 1982.

BRUNETTE Peter, *The films of Michelangelo Antonioni*, Cambridge, University press, 1998.

BRUNI David (éd.), *Studi viscontiani*, Venezia, Marsilio, 1997.

CAPRARA Valerio, *Dino Risi : maestro per caso*. Roma, Gremese, 1993.

CHATMAN Seymour Benjamin, *Antonioni or the Surface of the world*, Berkeley, University of California press, 1985.

- CONSOLI Gian Piero, *Mario Monicelli : la storia siete voi : commedia, guerra, lotta di classe*, Roma, Carocci, 2011.
- COMAND Mariapia, *Commedia all'italiana*, Milano, Il castoro, 2010.
- CUCCU Lorenzo, *La Visione come problema : forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, Roma, Bulzoni, 1973.
- CURLE Howard (éd.), *Vittorio De Sica: contemporary perspectives*, Toronto, University of Toronto Press, 2000.
- D'AGOSTINI Paolo, *Dino Risi*, Roma, Il Castoro, 1995.
- DARBELLAY Laurent, *Luchino Visconti et la peinture : les effets picturaux de l'image cinématographique*, Genève, MetisPresses, 2011.
- DE BERTI Raffaele, *Dallo schermo alla carta : romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici : i film e i suoi paratesti*, Milan, Vita e pensiero, 2000.
- DE SANTI Gualtiero, *Vittorio De Sica*, Milan, Il Castoro, 2003.
- *Carlo Lizzani*, Roma, Gremese, 2001.
- *Carlo Lizzani : cinema, storia e storia del cinema*, Napoli, Liguori, 2007.
- ESTÉVE Michel (éd.), *Ermanno Olmi*, Paris, Lettres modernes, 1992.
- FINATTI Luca, *Stupore e mistero nel cinema di Ermanno Olmi*, Roma, ANCCI, 2000.
- FRANCESCHINI Fabrizio, *Monicelli e il genio delle lingue : Varietà dell'italiano, dialetti e invenzione linguistica*, Pisa, Felici Editore, 2014.
- GIACCI Vittorio, *Carlo Lizzani*, Milano, Il Castoro, 2009.
- GIACOVELLI Enrico, *La commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, Rome, Gremese, 1995.
- GILI Jean A., *Arrivano i mostri : i volti della commedia italiana*, Bologna, Cappelli, 1980.
- *Le cinéma italien*, Paris, La Martinière, 2011.
- GIORI Mauro, *Luchino Visconti : Rocco e i suoi fratelli*, Turin, Lindau, 2011.
- GRANDE Maurizio, *La commedia all'italiana*, Roma, Bulzoni, 2002.
- ISHAGHPOUR Youssef, *Luchino Visconti : le sens et l'image*, Paris, Éd. de la Différence, 1984.

KEZICH Tullio, *Ermanno Olmi : il mestiere delle immagini : diario in pubblico di un'amicizia*, Alessandria, Falsopiano, 2004.

MICCICHÉ Lino (éd.), *De Sica : autore, regista, attore*, Venise, Marsilio, 1992.
 - *Luchino Visconti : un profilo critico*, Venezia, Marsilio, 1996.

MONICELLI Mario, *Con il cinema non si scherza ; conversazione con Goffredo Fofi*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2011.
 - *L'arte della commedia*, Bari, Ed. Dedalo, 1986.

MORANDINI Morando, *Ermanno Olmi*, Milan, Il Castoro, 2009.

MOURE José (éd.), *Michelangelo Antonioni : anthropologie de formes urbaines*, Paris, Riveneuve éditions et Archimbaud éditeur, 2015.

NOWELL-SMITH Geoffrey, *Luchino Visconti*, London, BFI Pub., 2003.

OLMI Ermanno, *Il sentimento della realtà; libro intervista di Daniela Padoan*, Milano, Ed. San Raffaele, 2008.

ORSINI Maria, *Michelangelo Antonioni : i film e la critica : 1943-1995, un'antologia*, Roma, Bulzoni, 2002.

PRAVADELLI Veronica, *Il cinema di Luchino Visconti*, Roma, Fondazione Scuola nazionale di cinema, 2000.

RANIERI Nicola, *Amor vacui : il cinema di Michelangelo Antonioni*, Chieti, Métis, 1990.

RASCAROLI Laura (éd.), *Antonioni : centenary essays*, London, Palgrave Macmillan, 2011.

RHODIE Sam, *Rocco and his brother*, London, British film institute, 1992.

RISI Dino, *I miei mostri*, Milano, Oscar Mondadori, 2008.

SANTORO Vito, *Calvino e il cinema*, Macerata, Quolibet, 2012.

SCEMAMA Céline, *Antonioni : le désert figuré*, Paris, l'Harmattan, 1998.

SCHIFANO Laurence, *Luchino Visconti : les feux de la passion*, Paris, Flammarion, 1989.

TASSONE Aldo, *I film di Michelangelo Antonioni*, Roma, Gremese, 1990.

TINAZZI Giorgio, *Michelangelo Antonioni*, Firenze, La nuova Italia, 1976.

TOVAGLIERI Alberto, *La dirompente illusione : il cinema italiano e la contestazione (1965-1980)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014.

VIGANÒ Aldo, *Dino Risi*, Milano, Moizzi, 1977.

ZAGARRIO Vito (éd.), *Carlo Lizzani : un lungo viaggio nel cinema*, Venezia, Marsilio, 2010.

Ouvrages historiques, d'urbanisme, d'architecture, d'économie, de sociologie et autres

Commissione per il coordinamento dei servizi e lavori pubblici in periferia, Milan, Ind. Grf. Stucchi, 1962.

Feltrinelli : 1955/2005 : 50 anni di storia culturale attraverso le immagini, Milan, Feltrinelli, 2006.

Storia di Milano, vol. XVIII, tome I, Enciclopedia Treccani, Rome, 1995.

AMADASI Giovanna (éd.), *La città creativa : una nuova geografia di Milano*, Milan, Egea, 2005.

ASQUER Enrica, *Storia intima dei ceti medi : una capitale e una periferia nell'Italia del miracolo economico*, Rome-Bari, Laterza, 2011.

BAGLIONI Guido, *I giovani nella società industriale : ricerca sociologica condotta in una zona dell'Italia del Nord*, Milan, Vita e pensiero, 1962.

BANFIELD Edward, *The moral basis of a backward society*, Glencoe, The Free Press, 1958.

BAUSINGER Hermann, *Cultura popolare e mondo tecnologico* [1961], Naples, Guida, 2005.

BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle : exposé* [1939], Paris, Allia, 2015.

BERDET Marc, *Fantasmagories du capital : l'invention de la ville-marchandise*, Paris, Zones, 2013.

BERTA Giuseppe, *Le idee al potere: Adriano Olivetti tra la fabbrica e la Comunità*, Edizioni di Comunità, Milano, 1980.

BOCCA Giorgio, *Miracolo all'italiana*, Milan, Feltrinelli, 1980.

- BOFFI Mario, *Città e conflitto sociale : inchiesta al Garibaldi-Isola e in altri quartieri periferici di Milano*, Milan, Feltrinelli, 1972.
- BONOMI Aldo, *Milano ai tempi delle multitudini*, Milan, B. Mondadori, 2008.
- BRICCO Paolo, *Olivetti, prima e dopo Adriano: industria, cultura, estetica*, L'Anora del Mediterraneo, Napoli, 2009.
- CARDINI Antonio (éd.), *Il miracolo economico italiano (1958-1963)*, Bologne, Il Mulino, 2006.
- CASTELLS Manuel, *La question urbaine*, Paris, F. Maspero, 1972.
- CASTRONOVO Valerio, *L'Italia del miracolo economico*, Rome-Bari, Laterza, 2010.
- CERASI Maurice, *La residenza operaia a Milano*, Rome, Officina Edizioni, 1974.
- CORDANI Roberta (éd.), *Milano : le grandi famiglie : nobiltà e borghesia : le radici del carattere milanese e lombardo*, Milan, Celip, 2008.
- CRAINZ Guido, *Storia del miracolo italiano*, Rome, Donzelli, 2005.
- DALMASSO Étienne, *Milan, capitale économique de l'Italie : étude géographique*, Gap, Éditions Ophrys, 1971.
- DE FINETTI Giuseppe, *Milano : costruzione di una città*, Hoepli, 2002.
- DE MARTINO Ernesto, *Sud e magia*, Milan, Feltrinelli, 1959.
- DE RITA Lidia, *I contadini e la televisione*, Bologne, Il Mulino, 1964.
- DURKHEIM Emile, *De la division du travail social* [1893], Paris, PUF, 2013.
- FERRETTI Gian Carlo, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Turin, Einaudi, 2004.
- FOFI Goffredo, *L'immigrazione meridionale a Torino*, Milan, Feltrinelli, 1975.
- FOLIN Marino, *La città del capitale : per una fondazione materialistica dell'architettura*, Bari, De Donato, 1972.
- FOOT John, *Milano dopo il miracolo : biografia di una città*, Milan, Feltrinelli, 2001.
- GABELLINI Patrizia (éd.), *Urbanistica a Milano 1945-1980*, Rome, Edizioni delle Autonomie, 1980.
- GINSBORG Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Turin, Einaudi, 1989.
- GIRARD René, *La violence et le sacré*, Paris, Albin Michel, 1990.

- GRAFMYER Yves (éd.), *L'école de Chicago : naissance de l'écologie urbaine*, textes traduits et présentés par Grafmayer Yves et Isaach Joseph, Paris, Flammarion, 2004.
- GRANDI Maurizio, *Milano. Guida all'architettura moderna*, Bologna, Zanichelli, 1980.
- GREPPI Antonio, *La coscienza in pace. Cinquant'anni di socialismo*. Milan, Ediz. Avanti, 1963.
- HANNERZ Ulf, *Explorer la ville : éléments d'anthropologie urbaine*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- INDOVINA Francesco (éd.), *La città diffusa*, Venezia, Daest, 1990.
- JENCKS Charles, *Mouvements modernes en architecture*, Bruxelles, Mardaga, 1977.
- LA CECLA Franco, *Contre l'architecture*, Paris, Arléa, 2011.
- LAZAR Marc (éd.), *L'Italie contemporaine de 1945 à nos jours*, Paris, Fayard, 2009.
- LEFEBVRE Henri, *Le droit à la ville*, Paris, Editions Anthropos, 1968.
- *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1986.
 - *L'Urbanisme aujourd'hui, mythes et réalités, débat entre Henri Lefebvre, Jean Balladur et Michel Ecochard*, Paris, Centre d'études socialistes, 1967.
 - *La Révolution urbaine*, Paris, Gallimard, 1970.
 - *Du rural à l'urbain*, Paris, Anthropos, 2001.
- LUMLEY Robert (éd.), *Le città visibili*, Milan, Il Saggiatore, 2008.
- MADDOLI Cristina, *L'italiano al cinema*, Perugia, Guerra, 2006.
- MAFFIOLETTI Serena (éd.), *BBPR*, Bologne, Zanichelli, 1994.
- MAGRÌ Enzo, *Guerre di carta : il giornalismo milanese dal 1859 al 2000*, Varese, Pietro Macchione editore, 2013.
- MAIFREDA Germano, *La disciplina del lavoro : Operai, macchine e fabbriche nella storia italiana*, Milan, Bruno Mondadori, 2007.
- MANFREDINI GASPARETTO Marialuisa, *Il Polesine : studio di geografia economica*, Padoue, CEDAM, 1960.

- MARTINOTTI Guido, *Metropoli : la nuova morfologia sociale della città*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- MARTUCCELLI Danilo, *Sociologies de la modernité*, Paris, Gallimard, 1999.
- MONGIN Olivier, *La condition urbaine*, Paris, Editions du Seuil, 2005.
- MONTALDI Danilo, *Milano, Corea : inchiesta sugli immigrati*. Milan, Feltrinelli, 1975.
- MONTECCHI Giorgio (éd.), *La città dell'editoria : dal libro tipografico all'opera digitale (1880-2020)*, Milan, Skira, 2001.
- MORCELLINI Mario, *Lo spettacolo del consumo. Televisione e cultura di massa nella legittimazione sociale*, Milano, Franco Angeli, 1986.
- MOREAU DE BELLAING Louis, *Le paternalisme hier et aujourd'hui*, Caen, CRTS, 1988.
- OLIVA Federico, *L'urbanistica di Milano*, Milan, Hoepli, 2002.
- PAQUOT Thierry, *L'espace public*, Paris, la Découverte, 2009.
- PETRILLO Giancarlo, *La capitale del miracolo. Sviluppo lavoro potere a Milano 1953-1962*.
- PIANO Renzo, *La désobéissance de l'architecte*, Paris, Arléa, 2009.
- RASTELLI Achille, *Bombe sulla città, gli attacchi alleati: le vittime civili a Milano*, Milan, Mursia, 2000.
- RAMSEY-PORTOLANO Catherine (éd.), *The future of italian teaching : media, new technologies and multi-disciplinary perspectives*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- ROGERS Ernesto Nathan, *Esperienza dell'architettura*, Turin, Einaudi, 1958.
- ROMANO Roberto, *Lavoro e società nella Milano del Novecento*, Milan, Franco Angeli, 2006.
- RUMI Giorgio (éd.), *Milano ricostruisce 1945-1954*, Milan, Cariplo, 1990.
- SANVITALE Fabio, *Omicidio a Piazza Bologna. Una storia di sicari, mandanti e servizi segreti*, Rome, Sovera, 2013.
- SCALPELLI Adolfo (éd.), *Milano : anni cinquanta*, Milan, Franco Angeli, 1986.
- SIMMEL Georg, *Les grandes villes et la vie de l'esprit : suivi de Sociologie des sens [1903]*, Paris, Payot, 2013.

- *La philosophie de l'argent* [1900], Puf, Paris, 1999.
- *Rome, Florence, Venise*, Paris, Éd. Allia, 1998.
- STEBÉ Jean-Marc, *Sociologie urbaine*, Paris, Colin, 2010.
- THOMAS William et ZNANIECKI Florian, *Le paysan polonais en Europe et en Amérique : récit de vie d'un migrant (Chigaco, 1919)*, Paris, Nathan, 1998.
- WEBER Max, *La ville*, Paris, les Belles lettres, 2013.
- WOOLF Stuart (éd.), *L'Italia repubblicana vista da fuori (1945-2000)*, Bologne, Il Mulino, 2007.

Articles de revues

Cinéma

- ARISTARCO Guido, « *Ciro e i suoi fratelli* », *Cinema Nuovo*, a.IX, n. 147, septembre-octobre 1960.
- CANDIDO, « *Flashback su Boccaccio '70* », *Cineforum*, II, 14, avril 1962
- DELLA PUTTA S., « *Sono 300.000 i fratelli di Rocco* », *L'Unità*, 11 novembre 1960.
- LONGONE R., « *Chi spedisce a Milano Rocco e i suoi fratelli ?* », *L'Unità*, 29 octobre 1960.
- MORAVIA Alberto, « *Il fratello debole di un uomo forte* », in *L'Espresso*, 23 octobre 1960.
- ORSINI Onorato, « *Boccaccio '70* », *La Notte*, 24 février 1962.

Littérature

- Il Menabò*, n.4, [settembre] 1961.

Histoire, architecture, urbanisme, sociologie

- BOTTONI Piero, « *Il punto sull'architettura* », dans *Comunità*, 3 (mag.-giu. 1949).

GEORGE Pierre, « Sesto San Giovanni, banlieue ou satellite de Milan », dans *Bulletin de l'Association des géographes français*, N°261- 262, 33è année, Novembre-décembre 1956.

GUIOTTO Luigi, « Ideologia e impresa nei giornali aziendali dal dopoguerra agli anni Sessanta », dans *Classe*, a. XIII, n. 21, giugno 1982.

VENANZI Mario, « Il nuovo piano regolatore della città di Milano », dans *Città di Milano*, LXIV (1947).

PERESSUTTI Enrico, « Studi per il piano regolatore di Milano », dans *Rinascita*, II, 1946.

Traductions françaises des œuvres littéraires

BUZZATI Dino, *Un amour*, traduit de l'italien par Michel Breitman, Paris, Laffont, 1964.

CLAVINO Italo, *Romans, nouvelles et autres récits. Tome 2*, traduit de l'italien par Éliane Deschamps-Pria, Gérard Génot, Maurice Javion...[et al.], Paris, Seuil, 2006.

MORAVIA Alberto, *L'automate*, traduit de l'italien par Claude Poncet, Paris, Flammarion, 1964.

PARISE Goffredo, *Odeur d'Amérique*, traduit de l'italien par Sybille Tibertelli, Paris, Gallimard, 1994.

PARISE Goffredo, *Le patron*, traduit de l'italien par Claude A. Ciccione, Paris, Stock, 1966.

PASOLINI Pier Paolo, *Ecrits corsaires* [1976], traduit de l'italien par Philippe Guilhon, Paris, Flammarion, 2009.

TESTORI, Giovanni, *Le pont de la Ghisolfi*, traduit de l'italien par Maurice Javion, Paris, Gallimard, 1961.

- *Gens de Milan*, traduit de l'italien par Maurice Javion, Paris, Gallimard, 1965.

- *Les amants ennemis*, traduit de l'italien par Claude Poncet, Paris, Gallimard, 1963

Sitographie

Articles

LUPO Giuseppe, *Scienza e letteratura nella seconda meta del '900 (I e II)*

<http://matematica.unibocconi.it/articoli/scienza-e-letteratura-nellitalia-della-seconda-met%C3%A0-del-900-i>

<http://matematica.unibocconi.it/articoli/scienza-e-letteratura-nellitalia-della-seconda-met%C3%A0-del-900-ii>

Sites officiels des auteurs du corpus

<http://www.giancarlobuzzi.it/>

<http://www.ottieroottieri.it/>

<http://www.anac-autori.it/online/mario-monicelli/>

<http://www.giovanitestori.net/>

Index des noms propres

A

Alasia, 88
Albertini, 29, 355
Albini, 30
Althusser, 112
Antonioni, 9, 27, 48, 52, 53, 55, 67,
69, 82, 90, 197, 198, 224, 226,
227, 293, 329, 330, 331, 335, 336
Aristarco, 99, 367, 375
Arnadottir, 37
Arpino, 265, 356
Asquer, 281, 283, 284
Auerbach, 112
Autelitano, 11, 367

B

Bacon, 262
Baglioni, 282, 371
Balduino, 166
Balibar, 112
Balzac, 8
Banfield, 85, 93
Bárberi Squarotti, 305
Bausinger, 230
Belgiojoso, 30, 35
Bellocchio, 9
Benjamin, 19, 368
Bernardi, 53, 367
Bertolucci, 155
Bianciardi, 9, 19, 26, 42, 43, 44, 47,
48, 72, 74, 79, 82, 101, 105, 106,
110, 111, 113, 114, 115, 117, 122,
130, 131, 132, 134, 135, 136, 148,
149, 151, 152, 159, 163, 330, 331,
336
Bigiaretti, 227

Bizet, 95
Bocca, 18, 19
Boccace, 274, 275
Boffi, 38, 371
Bolognini, 90
Borletti, 5, 157, 158
Bottoni, 30, 33
Breda, 38, 39
Broch, 198
Brunatto, 16
Buratti, 28
Buzzati, 6, 300, 305, 306, 307, 326,
336, 364, 365, 366

C

Calvino, 10, 14, 15, 18, 79, 111, 223,
265, 266, 267, 271, 272, 339, 349,
356, 370
Camon, 215
Candy, 153
Cappello, 259
Cardini, 8, 13, 334, 371
Carrubba, 280
Cascetta, 61, 242
Castronovo, 14
Cecchi, 35
Cerasi, 40, 371
Ceroli, 161
Cerutti, 30
Chanel, 297, 299, 360
Chaplin, 219
Ciano, 101
Comencini, 90
Comisso, 161
Cordani, 280, 371
Corrias, 79, 113, 114, 130, 365
Cova, 28

Crainz, 12, 85, 86, 371
Curle, 285, 368

D

Dalla Palma, 28
Darwin, 162
Davoli, 16
De Martino, 85, 372
De Rita, 84
De Santi, 286
De Sica, 9, 90, 274, 284, 285, 286,
288, 291, 292, 325, 326, 336
Della Putta, 100, 375
Dostoïevski, 92
Durkheim, 65

E

Edison, 153
ENI, 153, 155

F

Falck, 5, 153, 154, 155, 156, 157,
280
Fascetti, 153
Fellini, 90, 125, 199, 274, 335
Feltrinelli, 18, 23, 40, 79, 85, 88,
112, 113, 118, 125, 130, 131, 161,
176, 225, 342, 361, 365, 370, 371,
372, 373
Fenaroli, 204
Ferraresi, 40
Ferretti, 149
Festa, 161, 359
Fioroni, 161
Fofi, 89, 131, 369
Folin, 34
FOLIN, 372
Foot, 87, 228

G

Gabellini, 28

Gadda, 112, 160, 162, 280, 336, 338
Gardella, 30
Garelli, 39
Garzanti, 112, 159, 161, 162, 164,
176, 177, 216, 225, 281, 362, 365
George, 154, 375
Gianfranceschi, 306
Gilioli, 274, 356
Ginori, 280
Ginsborg, 12, 83, 84, 372
Girard, 90
Giudici, 227
Godard, 338
Grafmayer, 21, 372
Gramsci, 97
Grandi, 36, 38, 372
Grass, 112
Greppi, 27, 29
Guiotto, 155, 157, 375

H

Harendt, 112
Hoepli, 29, 280, 372, 374

I

Indovina, 339, 372
Isaach, 21, 372

J

Jakobson, 112
Jencks, 36, 372

K

Kafka, 162, 164, 183

L

Lefebvre, 34, 373
Leopardi, 144
Levi, 84
Lizzani, 9, 47, 67, 72, 74, 330
Longone, 100, 375

Loren, 274, 285, 288, 354
Lumley, 37, 373

M

Maddoli, 339, 373
Maffioletti, 35, 373
Maifreda, 154, 158, 159, 373
Manacorda, 8
Manfredini Gasparetto, 86, 373
Manzoni, 264, 265, 267, 277
Marelli, 39
Marx, 217
Mastroianni, 276, 285, 291, 293,
353, 354
Mastronardi, 338
Mattei, 153
Mattoni, 35
Maupassant, 9, 294, 300, 351, 360
Mazza, 113, 366
Mazzini, 12
Mendelssohn, 269
Meneghetti, 87
Mondadori, 14, 15, 20, 56, 159, 176,
266, 273, 300, 361, 362, 363, 364,
370, 371, 373
Mongin, 22
Monicelli, 5, 9, 264, 265, 267, 269,
274, 275, 276, 277, 278, 279, 333,
335, 336, 356, 368
Montaldi, 89
Montecatini, 153, 206
Morandi, 28
Morandini, 327, 369
Moravia, 9, 92, 286, 288, 291, 292,
348, 354
Moreau De Bellaing, 154, 374
Moss, 283
Mucchi, 30
Mussolini, 208, 210

N

Naldini, 160, 162, 176, 177, 366

O

Oliva, 29, 32, 374
Olivetti, 56, 57, 153, 155, 182, 197,
215, 220, 221, 225, 227, 331, 338,
371
Olmi, 4, 6, 26, 48, 49, 51, 55, 82,
106, 109, 110, 163, 267, 313, 314,
316, 317, 321, 323, 326, 327, 330,
333, 336, 349, 357, 367, 368, 369
Orsini, 275
Osva, 39
Ottieri, 9, 26, 56, 57, 59, 60, 81, 82,
105, 110, 152, 159, 180, 210, 211,
212, 215, 217, 220, 222, 223, 224,
226, 227, 331, 332, 334, 335

P

Panzeri, 61, 62
Parise, 5, 10, 112, 159, 160, 161,
162, 163, 164, 166, 167, 173, 177,
180, 181, 182, 194, 226, 331, 336,
345, 361, 365, 366
Park, 21
Pasolini, 13, 14, 15, 16, 17, 100, 112,
162, 335
Pasternak, 112
Pellizzari, 285
Penna, 16, 112
Perec, 338
Peressutti, 30, 35
Perrella, 160, 161, 366
Petri, 219
Petrillo, 23, 39, 87, 112, 157, 158,
374
Piano, 7, 374
Pignoli, 40
Pirelli, 7, 35, 36, 37, 43, 67, 69, 101,
153, 159, 182, 227, 329, 338
Poe, 186
Ponti, 37, 274, 354
Pontiggia, 323
Portinari, 20

Pracchi, 36, 38

Pratolini, 8, 335, 359

Pucci, 30

Punzo, 32

Putelli, 30

Q

Quasimodo, 53

Queneau, 338

R

Ramsey-Portolano, 339, 374

Rastelli, 27, 374

Risi, 5, 69, 70, 204, 205, 209, 210,
226, 331, 336, 350, 358, 368, 370

Rogers, 28, 30, 35, 36

Romano, 154, 158, 229, 374

Rosa, 19, 122, 284

Rosi, 337

Rota, 100, 295, 359, 360

Rumi, 28

S

Salinas, 274

Salvatori, 276, 359

Santoro, 264

ScalPELLI, 87, 112, 157, 158, 374

Schifano, 161

Sereni, 182

Simmel, 21, 23, 48, 55, 64, 110, 151

Sinisgalli, 155, 366

Snyder, 285

Soavi, 155

Soncini, 35

Spagnuolo, 62

Suso Cecchi D'Amico, 294

T

Testori, 9, 26, 60, 61, 66, 81, 82, 112,
230, 231, 238, 239, 240, 243, 254,
259, 260, 262, 277, 278, 298, 332,
334, 336, 347

Thomas, 88, 374

Tomasi di Lampedusa, 112

Torelli Viollier, 20

Tovaglieri, 9, 370

Treves, 20, 112

Truffaut, 338

V

Venanzi, 29, 32

Verga, 20

Vidor, 267

Vidulli, 28

Visconti, 9, 51, 61, 62, 89, 90, 94,
95, 96, 97, 99, 152, 274, 293, 294,
295, 298, 300, 325, 329, 334, 335,
337

Vittorini, 111

Volponi, 112, 219, 227

W

Walpole, 186

Warhol, 8

Woolf, 284, 375

Z

Zanuso, 286, 354

Zanussi, 153

Zavattini, 274, 286, 354

Zevi, 28

Znanięcki, 88, 374

Zola, 8

Zoppas, 153

Zorzi, 155