Déméter
ISSN : 1638-556X
Éditeur : Université de Lille

15 | Été | 2026
L'actrice face au volcan néoréaliste : une confrontation propice à l'expérience du temps

Le Vésuve, autel de ville

Spectres de Naples dans *La Salita* de Mario Martone

Mount Vesuvius, City Altar: Ghosts of Naples in Mario Martone's La Salita

Matthieu Combe

https://www.peren-revues.fr/demeter/2619

DOI : 10.54563/demeter.2619

Référence électronique
Matthieu Combe, « Le Vésuve, autel de ville », *Déméter* [En ligne], 15 | Été | 2026, mis en ligne le 01 juillet 2026, consulté le 10 septembre 2026. URL : https://www.peren-revues.fr/demeter/2619

Droits d'auteur
CC-BY-NC

Le Vésuve, autel de ville

Spectres de Naples dans *La Salita* de Mario Martone

Mount Vesuvius, City Altar: Ghosts of Naples in Mario Martone's La Salita

Matthieu Combe

PLAN

Le volcan comme lieu de mémoire
Francesca Spada, entre Ermanno Rea et Anna Bonaiuto
La montée ou le devenir Vésuvien

TEXTE

1 Depuis son vertigineux effondrement au mitan des années 1970[1], le cinéma italien jouit d'une attention toute relative en France, oscillant entre la sempiternelle déploration de son âge d'or perdu et la curiosité sélective pour quelques auteurs solitaires — Nanni Moretti surtout, Marco Bellocchio dans une moindre mesure, Paolo Sorrentino car oscarisé et aujourd'hui, en plus des trois précédents et par intermittence, Alice Rohrwacher, Michelangelo Frammartino, Pietro Marcello. Force est de constater que dans la constellation des cinéastes italiens contemporains, Mario Martone n'a pas vraiment réussi à trouver sa place aux yeux des spectateurs hexagonaux. C'est peut-être aussi la conséquence d'une filmographie sans chefs-d'œuvre ni coups d'éclat, à la réussite jamais indiscutable, dont le seul très bon film (pour nous) date d'il y a presque trente ans : le méconnu et intense *Teatro di guerra*, réalisé comme un *home movie* sur les planches de théâtre napolitain encore tremblantes de l'écho des bombes de Sarajevo. Un *home movie* car, avant d'être cinéaste, Martone est homme de théâtre, actif depuis les années 1970/1980, (co)fondateur de compagnies indépendantes importantes de la scène napolitaine. Le cinéma comme pratique n'arrive dans sa carrière que dans un second temps et trouve pour lui une pleine nécessité qu'une seule fois : quand il s'agit d'enregistrer le travail d'une troupe, la vie sur et hors de la scène, les répétitions, les disputes, les mille et une difficultés à faire tenir de l'art au milieu du fracas du monde.

2 Le reste de sa filmographie est disparate, inconstant, traversé par un nombre limité d'idées fixes. L'une des rares demeure Naples, le berceau de son œuvre théâtrale et l'espace — aussi bien géographique que mental — récurrent de ses films. Naples comme lieu où l'on revient (*Nostalgia*, 2022), d'où l'on repart (*L'amore molesto*, 1995) et où l'on reste, à tout jamais (de Giacomo Leopardi dans *Il giovane favoloso*, 2014, à Renato Caccioppoli dans *Morte di un matematico napoletano*, 1992). À cette obsession pour la ville natale [2], s'ajoute dans l'œuvre de Martone une autre ligne de fond, moins fréquente, plus personnelle aussi, source sans doute de ses meilleurs films : le portrait d'artistes. Ou, pour être plus exact, de créateurs. Et même de créateurs en crise chez qui, le plus souvent (*Teatro di guerra*, 1998, *Il giovane favoloso*), la crise est un douloureux moteur de la création. Nous disons « créateurs » et non pas seulement « artistes » car, dans un cas au moins, celui qui crée, celui qui façonne, celui qui *fait son œuvre*, n'agit pas dans le domaine de l'art, mais de la politique : c'est le maire de Naples, Antonio, dans le court métrage *La Salita*. Cependant pour lui la crise, au lieu de mouvoir la création, l'arrête, la met en pause, la met même hors champ. La crise est ici en effet autant celle d'un créateur que de « sa » création, « sa » ville — lointaine, inaccessible et comme déjà perdue. *La Salita*, en dépit de sa petitesse en matière de durée, est un grand film de Martone car il combine très intelligemment les deux seuls fils rouges de son cinéma en faisant le portrait du maire de Naples en créateur *désœuvré*, dépossédé de la ville pour/sur laquelle il doit agir.

3 Dernier court métrage du projet collectif *I vesuviani*, tourné en 1997 par cinq réalisateurs parthénopéens alors émergents [3], *La Salita*, la montée en italien, raconte effectivement l'histoire d'une ascension. Antonio, le maire de Naples joué par Toni Servillo [4], gravit pas à pas le Vésuve [5], des routes asphaltées et peu raides des premiers mètres jusqu'aux pentes les plus escarpées, là où il finira par arrêter sa marche, encore loin du cratère. Le personnage, inspiré de la figure du véritable maire de Naples de l'époque, Antonio Bassolino, en campagne pour sa réélection lors de la sortie du film, prend de la hauteur par rapport à la ville en contrebas comme pour faire un bilan, pour méditer sur son mandat qui s'achève. Ce temps suspendu, lié à un sort électoral et à un enjeu d'échelle municipale, s'inscrit aussi dans un contexte plus général d'introspection pour Antonio (Basso-

lino), maire de gauche issu de l'ancien Parti communiste italien[6], homme politique en quête de sens dans ce climat fin-de-siècle du monde tout juste sorti de la guerre froide. Le motif de la quête, du tâtonnement existentiel et politique, passe au travers de cette ascension sans but, sans explication. Le spectateur ne saura rien des motivations qui ont poussé le maire de Naples à entreprendre l'ascension du Vésuve.

4 Ce n'est que peu à peu, pas à pas, et surtout dans les derniers mètres (de pellicule et de marche), que *La Salita*, comme tant de films modernes après Rossellini, *se révélera* et que la montée *révélera* à Antonio le sens qu'il cherchait, même sans le savoir. Mais la révélation sera en quelque sorte l'inverse de celle de *Stromboli* dans lequel, pour le personnage incarné par Ingrid Bergman, le volcan était le lieu d'une épiphanie vitale, d'un soudain bouleversement qui réconciliait *in extremis* Karen avec la possibilité d'une vie sur l'île jusque-là honnie. *La Salita* repose sur un mouvement opposé : il ne s'agit plus de la résorption miraculeuse d'une faille entre un être et un environnement, mais de son ouverture. Le film raconte la progressive séparation d'un maire de l'objet de son pouvoir. La longue et fastidieuse montée d'Antonio est l'apprentissage de cette triste destinée-là : il ne fera rien changer dans une ville qu'il a déjà laissée derrière lui. À partir du panoramique initial qui passe de la baie de Naples et de son béton à perte de vue à la promenade solitaire du personnage ceint de son écharpe tricolore vert-blanc-rouge, la métropole au pied du volcan ne cesse de s'éloigner. Antonio réfléchit sur son action politique à mesure que l'objet qui la détermine s'évapore dans la profondeur de champ. De Naples émergeront ainsi de moins en moins d'éléments concrets et au présent, et toujours plus de choses renvoyant à son passé et à ses fantômes.

5 *La Salita* est de fait émaillé d'une série de rencontres inopinées, toutes plus étranges les unes que les autres, qu'Antonio fait sur sa route ascensionnelle et qui constituent comme les lambeaux de l'histoire brisée de Naples (et, dans une moindre mesure, de l'Italie). Depuis le Vésuve, Antonio perd tout autant son pouvoir de faire la ville qu'il gagne la faculté de discerner cette part refoulée, enfouie, de l'histoire napolitaine, et de voir les spectres de cette histoire peuplant les pentes arides de la terre volcanique. Le plus important des fantômes arrive à la toute fin du film, dans la dernière scène. Il s'agit

d'une femme ayant réellement existé, Francesca Spada, incarnée par l'actrice Anna Bonaiuto, interprète favorite des premiers films de Martone. L'actrice, déjà présente dans *La stirpe di Iana* — le court métrage d'ouverture des *Vesuviani* où elle joue la cheffe d'un gang de motardes justicières patrouillant le long des plages de la périphérie napolitaine —, revient donc au terme du film collectif dans la peau d'un personnage mystérieux et mélancolique : celui d'une communiste morte par suicide à l'aube des années 1960. Le périple d'Antonio se clôt peu après cette rencontre décisive. Se joue ainsi autour de Francesca quelque chose qui arrête la montée et, ce faisant, le film.

6 Qu'est-ce donc ? Que se passe-t-il exactement dans les dernières minutes ? Quelle est la signification de cette apparition et pourquoi cette actrice pour l'incarner ? Voici autant de questions que nous souhaitons poser devant le final énigmatique des *Vesuviani*. Des questions que l'on pourrait résumer dans l'interrogation suivante : quelle vérité trouve Antonio au bout de sa *salita* ? Nous tenterons une réponse en deux temps. D'abord, en inscrivant le personnage de Francesca dans la longue suite de rencontres que constitue la marche accidentée d'Antonio, tout autant crapahutage existentiel que tortueuse descente dans l'histoire profonde du communisme et de Naples au xx^{e} siècle. Ensuite, en considérant de près la scène finale clé de la discussion avec Francesca, étudiée au prisme de la complexe origine de la protagoniste et du jeu de son interprète, Anna Bonaiuto. Il sera alors possible, peut-être, de mieux cerner le sens du film et de réussir à révéler Naples depuis le Vésuve, lieu de résidence de ses ombres.

Le volcan comme lieu de mémoire

7 La première réplique que prononce Francesca lorsque Antonio la rencontre commence par ces mots : « je fus… ». Avant même que ne se matérialise à l'écran le visage d'Anna Bonaiuto, sa voix flotte dans l'air poussiéreux du Vésuve et remémore une vie et un temps passés, ceux d'une « camarade communiste suicidée ». Le récit de Francesca, encore acousmatique [7], évoque les années d'après-guerre où, dans le quartier populaire des Camaldoli, « les maisons ne coûtaient pas cher et où il y avait encore des arbres et la campagne » tandis que l'on voit à l'horizon le littoral uniformément urbanisé du golfe napolitain

d'aujourd'hui. Tout le film repose sur ce type de mélange et de stratification des temps. Si *La Salita* est en prise sur le présent — dans ce cas le présent de la vie politique municipale napolitaine, au point que le film a pu subir des accusations de propagande électorale —, il lit aussi l'histoire immédiate au travers d'une résurgence permanente du passé et de ses vestiges. La pérégrination d'Antonio sur les flancs toujours plus verticaux du Vésuve organise la collision de l'actualité brûlante de la Naples des années 1990 — marquée par l'afflux touristique ou la restructuration définitive du complexe industriel sidérurgique de Bagnoli, deux des phénomènes caractéristiques des mandatures Bassolino — avec des enjeux à la plus vaste articulation historique qui relèvent de mutations profondes, héritées d'un temps d'amplitude séculaire. Sur ce deuxième plan se situent l'humeur post -1989 de ce film hanté par la défaite du communisme et les innombrables renvois à la présence désormais fantomatique du rêve marxiste dans le monde d'après la chute du mur de Berlin et de la disparition de l'Union soviétique. Dès le début, après avoir salué un car de vacanciers japonais jouissant de la politique de développement touristique voulu par Bassolino à son arrivée au pouvoir — preuve pour ses détracteurs d'une soumission aux règles du capitalisme de marché —, Antonio aperçoit au loin une sorte de voleur accumulant des livres dans une brouette. Dans sa fuite étourdie, l'homme en laisse tomber quelques-uns au sol. On reconnaît distinctement les titres et auteurs : *L'État et la Révolution* de Lénine paru au lendemain de la révolution bolchevique, *Spectres de Marx* de Derrida publié en 1993, soit une certaine idée du début et de la fin.

8 *La Salita*, à partir de cette image à la portée historique évidente, se fait le récit d'une déroute, voire d'un pèlerinage inversé. Il ne s'agit plus de l'approche lente et dévote du lieu de culte tant espéré, mais le progressif éloignement du temple pour l'homme revenu de sa croyance. La marche sans fin d'Antonio vaut surtout comme méditation amère, comme remise en cause douloureuse pour une gauche orpheline, paradoxalement à la fois au pouvoir et impuissante, gagnante et comme irrémédiablement vaincue. S'il y a une tendresse indéniable de Martone pour le personnage de Bassolino — auquel Toni Servillo confère un tempérament dévoué, sincère et quasiment sacrificiel, loin des autres incarnations d'hommes politiques qu'il proposera par la suite (l'insondable Giulio Andreotti dans *Il divo*, le

sénateur tourmenté de *La Belle endormie*, le frivole et carnassier Silvio Berlusconi dans *Loro 1* et *2* ou même le président fatigué de *La Grazia*) — le film ne manque pas de se montrer parfaitement lucide sur le devenir des forces héritières du communisme dans la nouvelle donne géopolitique de la fin du XX^e^ siècle. Au cœur de la décennie des années 1990 célébrée triomphalement comme celle de la victoire des démocraties libérales et du modèle américain, *La Salita* met en scène le destin des post-communistes comme un cheminement sans objet, ahuri, plein de fantômes mal endormis, d'utopies non réalisées, de rêves trahis.

9 Certains ont observé que le Vésuve du film était une sorte de purgatoire dantesque dans lequel Antonio, et nous avec lui, se confrontait aux âmes errantes de l'histoire, aux rebuts du siècle [8]. Le parcours du maire, comme tous les déplacements provenant de la matrice du néoréalisme qui, sur ce point fondamental, va sans discontinuités de Roberto Rossellini à Vittorio De Sica, et de Federico Fellini à Marco Bellocchio, est affaire de visionnaire, de *voyant* aurait dit Deleuze [9], et multiplie ainsi des situations visuelles déconcertantes, inattendues, à la lisière du surréalisme. Parmi les personnes croisées sur la route du volcan, citons pêle-mêle, comme gage du caractère profondément hétéroclite de ces présences vésuviennes : un homme surnommé « don Giulio » juché sur un âne qui semble en train de se retirer du monde malgré les « changements » vantés vainement par Antonio en défense de son bilan ; une actrice de théâtre exilée en Australie qui ramasse des roches volcaniques et tient un discours d'un spiritualisme *new age* douteux à l'approche du Troisième Millénaire ; un chanteur de variétés mécontent qui va trouver le maire jusque sur le Vésuve pour lui faire signer un document administratif ; un prêtre désespéré face à la persistance immuable de la misère dans les bas-fonds de Naples ; un corbeau parlant détenteur de la conscience historique de la gauche ; une prostituée silencieuse ; des habitants du quartier pauvre de Secondigliano vivant sous terre ; des enfants exploités sur un chantier illégal ; et Francesca, la seule de ces apparitions volcaniques à nous apparaître sous les traits d'une actrice célèbre — Anna Bonaiuto, ici face à Toni Servillo plus de dix ans avant leur portrait du couple Giulio Andreotti/Livia Danese dans *Il divo* (2008) — et la seule à être dotée d'une identité véritable, d'une

histoire, et donc d'un poids spécifique dans la galerie des Vésuviens rencontrés.

10 Ces interactions successives, entrecoupées par des musiques sautillantes de Manuel de Falla ou de Félix Mendelssohn, donnent au film l'aspect d'une fable contemporaine, à la fois drôle et inquiète, légère et grave. Elles en forment le tissu référentiel et l'enracinent dans un ensemble de représentations littéraires, d'échos cinématographiques, de soubassements historiques proches ou lointains, aussi bien issus de la Naples *bassolinienne* des années 1990 que de celle de la plèbe ancestrale des entrailles de la ville. En proposant tant d'allusions, de réminiscences, d'évocations parfois sibyllines, Martone inscrit *La Salita* sous le signe de la mémoire et du poids du passé. Il s'agit de différentes mémoires : celle des luttes des années 1970 « avec les camarades » rappelées par Antonio à une actrice connue dans sa jeunesse et partie en Australie vivre une aventure mystique ; celle, littéraire, du personnage de « don Giulio », directement issu du livre générationnel sur 68 *Un giorno e mezzo* de Fabrizia Ramondino[10] ; celle du saccage immobilier et architectural de Naples sous l'action sauvage des spéculateurs au cours de l'après-guerre[11] ; ou bien encore des victimes de la tragédie de Secondigliano du 23 janvier 1996 où perdirent la vie 11 personnes de ce quartier déshérité à cause de l'effondrement d'un tunnel sous des immeubles d'habitation. Cette scène-là, particulièrement émouvante grâce à l'intensité des regards venus de ces innocents condamnés à l'obscurité et aux profondeurs, met au clair la nature onirique de ces rencontres impossibles, ici explicitement post-mortem comme celles, plus tard, du corbeau parlant et de Francesca Spada. Si Antonio promet à ces miséreux inaccessibles, terrés dans une crevasse du Vésuve, qu'il ne les oubliera pas et qu'il retrouvera leurs corps avant de relancer des travaux de construction, son geste final semble indiquer le contraire : après avoir longuement observé au fond du trou (où l'on ne voit d'ailleurs plus personne), il enjambe la cavité et poursuit sa route, tel un renoncement supplémentaire à la cause des misérables.

11 Nul doute que la référence la plus significative, à ce stade du film, à la fois du point de vue de la réflexion mémorielle et de l'affirmation du thème de la mort et de l'espace volcanique comme purgatoire, repose dans l'apparition fantasmatique, présentée comme « miraculeuse »,

du corbeau parlant. Cet être bizarre, qui suit Antonio pendant quelque temps, renvoie à la figure d'intellectuel de gauche sous forme de corbeau dans *Des Oiseaux petits et gros* (1966) de Pier Paolo Pasolini, oiseau qui accompagnait Totò et Ninetto Davoli dans leur vagabondage périphérique. Martone revendique l'influence en faisant doubler l'animal par le même Francesco Leonetti qui prêta sa voix au corbeau pasolinien et en faisant dire au maire lorsqu'il rencontre l'étrange créature « Mais ils ne t'avaient pas mangé ? », référence à la scène finale du film original. Le retour du corbeau et avec lui de Pasolini [12] sert à provoquer le politicien héritier du communisme à l'heure de la mort des idéologies et de son lot d'« essoufflements, d'angoisses, de compromis ». Cette étape cruciale de l'escalade d'Antonio est l'occasion d'une discussion vive sur l'état du monde, la perte des idéaux, les nouveaux pouvoirs du marché et de la télévision, ce à quoi le maire tente d'opposer, de façon un peu velléitaire, l'énergie de la jeunesse dont il est témoin dans sa ville. Loin des mystifications et des illusions accommodantes, le corbeau fait revenir la puissance subversive de la pensée pasolinienne, sa radicale contestation de la modernité, au moment où elle paraît comme surgie d'un autre âge, véritable *force du passé* dérangeante dans le présent de la consommation touristico-culturelle généralisée et du capitalisme euphorique. En 1994 déjà, pour le film collectif anti-berlusconien *L'unico paese al mondo* réalisé à l'occasion de la *scesa in campo* de l'homme d'affaires en amont des élections des 27 et 28 mars, Martone mettait en scène un petit spot électoral où il faisait entendre la voix du présentateur télévisé Mike Bongiorno sur des images muettes d'intellectuels italiens, parmi lesquels Pasolini. Face à la machine brutale du conformisme télévisuel, la pensée, aussi pénétrante soit-elle, ne peut rien. À l'autodéfense d'Antonio invoquant la nécessité d'écouter la réalité d'un monde transformé, le corbeau réplique que « le monde s'est fatigué de s'imaginer différent de ce qu'il est ». Juste après il décline l'invitation du maire à aller voir ce qui bouillonne encore dans sa ville, conscient de ne plus être, dans ce monde-là, qu'une présence anachronique, dépositaire d'une histoire critique que presque personne ne veut encore entendre. Un temps compagnon de route d'Antonio, le corbeau s'arrête donc sur une pierre et regarde le maire de Naples continuer son chemin. C'est le fantôme de Pasolini qui voit Bassolino avancer sans lui. Le champ-contrechamp qui oppose alors l'intellectuel réincarné en corbeau et le maire de

gauche convaincu de pouvoir encore faire progresser sa ville exprime la fracture qui s'est glissée entre eux. Martone filme une rupture et *La Salita* ne cesse par la suite de réitérer cette image de la faille : celle de la crevasse de Secondigliano qui lézarde le sol ; celle de relations humaines impossibles, minées par le silence ou le bruit, avec la prostituée mutique et les enfants exploités ; celle du gouffre qui sépare littéralement Antonio de Francesca à la fin du film, distance qui signale l'écart désormais infranchissable entre un certain présent de Naples et son passé disparu. Distance qui, une fois franchie, scellera le destin du personnage.

Francesca Spada, entre Ermanno Rea et Anna Bonaiuto

12 La dernière rencontre que fait Antonio sur son chemin plein d'obstacles, de mauvais souvenirs et de vérités abrasives est celle d'une femme, Francesca Spada, vêtue d'une superbe robe de soirée et dressée au milieu de la poussière sèche du Vésuve. Face à Toni Servillo, surgit enfin Anna Bonaiuto. Nous sommes alors dans les pentes les plus abruptes du volcan, en l'absence de toute végétation hormis quelques touffes d'herbe brûlées, de toute évidence à la fin du voyage. La mise en scène de Martone distingue nettement cette rencontre des précédentes par le biais d'un mouvement de caméra panoramique solennel, partant d'Antonio et de sa question à la personne hors champ : « et toi qui es-tu ? », et allant vers la source de la voix qui articule solennellement ces mots « je fus Francesca, camarade communiste suicidée… ». Avant d'arriver sur la femme, le plan balaie la ville en contrebas, immense au pied de la montagne depuis laquelle Francesca déclame le récit de la mort minutieusement préparée, atrocement voulue, survenue en 1961 contre cette Naples des années 1950, asphyxiante et misogyne qui eut raison de son esprit libre. Francesca Spada a été une journaliste pour *L'Unità* napolitaine au cours de l'après-guerre, personnalité dissidente du parti communiste mariée avec Renzo Lapiccirella, autre journaliste et fonctionnaire non aligné du PCI, qui subit à ses côtés les foudres du stalinisme. Figures marginales, ou plutôt marginalisées du communisme napolitain, victimes tous deux de l'intolérance brutale et rétrograde des cadres dirigeants du parti dans l'Italie de la guerre froide, Fran-

cesca et Renzo ne sont *a priori* que des personnages de second plan dans le flot tourmenté de la vie politique napolitaine.

13 Pourtant, Francesca occupe dans le film un rôle central. Elle intervient, d'une part, à l'apogée dramatique de l'œuvre en tant qu'ultime rencontre provoquant la fin de l'ascension d'Antonio. D'autre part, elle bénéficie de l'interprétation altière d'une actrice professionnelle, Anna Bonaiuto, la première depuis le début à faire jeu égal avec Servillo, voire à lui voler la vedette. En effet, le maintien fier de l'actrice, son port de tête imperturbable, sa façon d'habiter avec élégance l'espace pourtant inhospitalier du volcan confèrent au personnage un charisme fascinant, et presque une noblesse paradoxale pour cette communiste désargentée (qui, après tout certes, s'appelait Nobili de son vrai nom). Alors pourquoi Martone accorde-t-il à Francesca une place aussi cruciale dans *La Salita*, compte tenu du poids objectivement mineur de cette figure dans l'histoire ? Car ce personnage ne relève pas de l'histoire officielle de la ville, tout comme *La Salita* en général ne cherche pas du tout à fixer une vision archétypale de Naples, évitant soigneusement l'écueil du folklore toujours menaçant quand il s'agit de faire le portrait d'une ville si fréquemment ensevelie sous les représentations stéréotypées[13]. Francesca Spada est issue d'une histoire beaucoup plus singulière, bien plus modeste et subjective aussi, l'histoire avant tout d'un auteur, Ermanno Rea, qui l'a écrite dans *Mistero napoletano*[14], en 1995, deux avant *I Vesuviani*.

14 Ce livre, sous-titré *Vie et passion d'une communiste dans les années de la guerre froide*, est le récit d'une enquête personnelle en forme de journal intime effectuée par Rea à Naples entre octobre 1993 et janvier 1994 pour percer à jour le « mystère napolitain » du suicide de son ancienne amie et collègue à *L'Unità*, Francesca Spada. Réflexion aiguë et poignante sur le passé et son refoulement, sur les lacérations du parti communiste autour du problème de l'étouffement impitoyable des divergences internes, *Mistero napoletano* consiste surtout en la représentation diffractée d'un personnage manquant. Il fait le portrait d'une femme admirée et haïe pour son anticonformisme, à la vie conjugale dissolue, mère de quatre enfants issus de deux mariages différents à une époque où le divorce relevait du blasphème. C'est de ce texte vibrant, écrit d'ailleurs dans le climat « d'année zéro[15] » de la première campagne électorale de Bassolino, que Martone puise la

figure de Francesca pour *La Salita*, tourné dans le climat (d'année quatre ?) de la seconde campagne du maire candidat à sa réélection. On peut supposer que le réalisateur a même découvert l'histoire tragique de cette femme par la lecture du livre. Si non seulement le générique de fin indique explicitement que Francesca s'inspire du personnage tel que raconté par Rea en 1995, il est aussi possible de remarquer que le premier film de Martone, *Morte di un matematico napoletano*, dédié à Renato Caccioppoli — autre électron libre du communisme napolitain, ami proche de Francesca Spada, mort par suicide deux ans avant elle —, ne porte aucune trace du personnage féminin. Rien n'empêche certes de penser que Martone ait tout simplement préféré tenir à l'écart Spada du film sur Caccioppoli. Il semble plus probable toutefois que la rencontre littéraire de Francesca dans *Mistero napoletano* — et notamment le curieux « théorème de la ressemblance » qu'établit Rea à la fin de ses notes du 7 janvier 1994[16] en énumérant les points communs entre la journaliste de *L'Unità* et le mathématicien de l'université — ait donné l'idée au cinéaste d'introduire dans *La Salita* une sorte de double féminin de Caccioppoli. Nous pouvons le voir comme un écho de son premier film qui se déroulait déjà dans le contexte historique par la suite amplement reconstruit dans *Mistero napoletano*. S'il faut attendre *Nostalgia* pour une adaptation de Rea par Martone dans le sens le plus traditionnel du terme, il n'en reste pas moins qu'une influence se joue déjà avec l'épisode des *Vesuviani*, et de façon très originale puisqu'il s'agit de donner corps (avec Bonaiuto) à une vraie personne au travers de la représentation littéraire de Rea elle-même bâtie sur des souvenirs, des documents, des témoignages, à distance des faits, prise entre la réticence des uns et des autres, les secrets inavouables, les confidences arrachées à l'oubli.

15 Martone décide de faire revivre Francesca, comme un spectre éternel pour une Naples d'après-guerre évanouie, dans la robe de soirée qu'elle revêtit à une première du théâtre San Carlo, un soir de la fin d'année 1953. Rea décrit ce moment mémorable, mémorable aussi pour l'ignominie de la réaction des chefs du parti communiste scandalisés par la soi-disant compromission bourgeoise d'un tel accoutrement, quasiment d'entrée de jeu, dès les premières pages de son livre. Le hasard veut que le spectacle qui se jouait ce soir-là fût la *Jeanne au bûcher* d'après Arthur Honegger, circonstance doublement signi-

fiante, à la fois tristement annonciatrice du destin de persécutée de Francesca et étrangement concordante avec *La Salita* et son motif « strombolien » d'escalade volcanique puisque Jeanne d'Arc était interprétée par Ingrid Bergman dans une mise en scène de Roberto Rossellini. Coïncidence mise à part, Martone choisit d'immortaliser donc une Francesca hors du commun, loin de son apparence du quotidien et du dédain que lui inspirait habituellement la coquetterie sur lequel Rea s'attarde à d'autres endroits du récit. Il le fait, comme l'auteur d'ailleurs, pour donner la caractéristique principale du tempérament du personnage : la défense acharnée et fière de la dignité contre toutes les réprobations, les mesquineries et les défaillances morales alentours.

16 Cette attitude combattante de l'hérétique refusant d'accepter la moindre servilité, prête à se hisser pour les causes retenues justes, passe dans *La Salita* à travers le jeu de Bonaiuto, actrice à qui Martone confia souvent, au début de sa carrière, des rôles de femmes indépendantes et volontaires, cherchant à tenir dans l'adversité, à affirmer une voix singulière au sein de contextes saturés de tension sinon d'hostilité. Par cette incarnation — ou plutôt cette réincarnation tant il s'agit d'une forme de retour à la vie pour une vaincue de l'histoire —, Francesca va au-delà des pages de Rea et retrouve le souffle et la beauté des outragés restés droits. Avant de discuter des liens entre le personnage de Francesca et les autres interprétations de Bonaiuto dans le cinéma de Martone des années 1990, notons avec amusement et curiosité qu'Anna est le prénom de la femme qui, en amont de cette soirée au San Carlo de 1953, s'occupa d'habiller, coiffer et maquiller Francesca Spada pour la rendre à son « élégance naturelle[17] », autrement délibérément camouflée. Rea évoque en effet la femme d'un collègue journaliste de Francesca à *L'Unità*, propriétaire d'un laboratoire de haute couture qui fut chargée d'aider la journaliste à soigner physiquement son apparition tonitruante dans le cénacle bien-pensant des spectateurs du San Carlo. Il y a donc, d'une certaine manière, un juste retour des choses à ce qu'une autre Anna, Bonaiuto en l'occurrence, se glisse dans la peau de Francesca Spada pour la fixer dans l'imaginaire avec la tenue qui fut l'œuvre d'un homonyme méconnu.

17 Présente dans les trois premiers longs métrages de Martone, Anna Bonaiuto est indissociable de la phase initiale de la filmographie

du cinéaste[18]. Outre son personnage secondaire dans *Morte di un matematico napoletano*, elle a surtout un rôle crucial dans *Teatro di guerra*, jouant une comédienne à succès du théâtre napolitain engagée dans une troupe indépendante pour laquelle elle met à l'épreuve sa carrière. Et elle est aussi Delia, la protagoniste de *L'amore molesto*, une femme qui revient à Naples à la mort de sa mère et fait face à un passé douloureux. Francesca doit certainement quelque chose à chacun de ces personnages. Elle emprunte à Sara, l'actrice de *Teatro di guerra*, son allure de tragédienne et le goût d'une certaine mise en scène de soi : Francesca parle en effet tout de suite de la manière dont elle a scénographié sa propre mort en transformant son lit en un autel funéraire et nous apparaît dans une tenue de femme du monde au grand style, qui relève pour elle d'une sorte de déguisement. Par ailleurs, elle s'adonne véritablement à un travail théâtral en récitant un poème de Rilke comme on déclamerait un texte sur scène, et invite Antonio à une valse impromptue, témoignant d'une admirable aisance à se mouvoir dans un espace pourtant peu propice au raffinement de l'expression corporelle. Quant à Delia, c'est de sa trajectoire intime qu'elle semble hériter, en faisant sienne la détermination de cette femme à la vie accidentée et triste, plus que tout désireuse de se construire comme être libre malgré les tourments de l'existence. À la fin de *L'amore molesto*, dans le train qui la ramenait chez elle, Delia, en s'éloignant de Naples mais en acceptant la part de cette ville, de sa jeunesse, au cœur de son identité, souriait aux vérités acquises au terme d'une âpre recherche de soi. Francesca reçoit du personnage cette lucidité sur les choses, depuis le promontoire où elle est perchée qui lui permet de saisir la ville sans lui appartenir pour autant, au clair sur sa place dans le monde. Une place d'exclue, d'excentrique, d'étrangère, condamnée au Vésuve, peut-être parce qu'elle lui ressemble. Bonaiuto donne à Francesca un caractère profondément digne, lui confère son regard sûr et perçant, sa voix claire, sans tremblements, presque aussi sèche que l'air volcanique, comme s'il s'agissait de faire du personnage ce roc solitaire et mélancolique qu'est le Vésuve, montagne endormie du paysage napolitain.

La montée ou le devenir Vésuvien

18 Antonio, avec Francesca, parvient au terme de son voyage. Il trouve en elle sa dernière vision, la plus puissante. Pour la première fois, face

à la communiste, le maire paraît à court d'arguments — qu'ils soient noblement politiques ou plus bassement électoraux — et semble ne pas savoir quoi dire. Ce rappel à cette histoire tragique oubliée le rend muet, simplement curieux d'en savoir plus. À deux reprises, il se contente de déclarer : « Raconte-moi ! », « Parlons encore un peu ». Il ne défend ni son bilan ni son honneur. Il lui faut juste écouter le récit de cette vie napolitaine brisée, allégorique de toutes les autres. Une vie pour laquelle Antonio ne peut rien et dont il demeure lointain, de l'autre côté du ravin qui le sépare d'elle. Un plan vers la fin de la scène exprime cet éloignement, ce gouffre, entre le maire en activité et Francesca. Les personnages sont aux deux extrémités du cadre, désunis, devant un panorama gigantesque de la ville à l'horizon. Trois solitudes dans une image. Le regard que lance alors Antonio vers Naples dit le désœuvrement et l'impuissance. Comment changer le destin de cette ville maudite, où l'injustice règne constamment, aujourd'hui comme hier ? Que fallait-il faire pour sauver Francesca ? *La Salita* se termine sur des questions insolubles, qui résonnent dans le silence des cimes. C'est Francesca qui demande : « Mais comment fait-on pour améliorer le mal ? » ; ensuite, après avoir poursuivi sa route de quelques pas pour mieux réfléchir à cette ultime rencontre, Antonio se questionne lui-même, pris de doute : « Qu'est-ce que je dois faire ici ? ». L'ici, c'est indistinctement le Vésuve de cette ascension apparemment inutile et Naples, la ville dont il a à charge l'administration impossible. Le livre de Lénine qu'il a conservé dans sa poche et qu'il feuillette distraitement comme on lirait un vieux cahier d'écolier ne lui est d'aucun secours.

19 La marche se conclut. Et peut-être qu'avec elle c'est de nouveau le temps qui s'arrête, en dépit des illusions de renaissance et de progrès nourries par l'élection de Bassolino à la mairie de Naples. Il semble que dans ces derniers instants Martone cherche à inscrire, à immobiliser le personnage d'Antonio dans le volcan qu'il n'a jusqu'ici que traversé. Comme si la montée de Bassolino était, à son corps défendant, celle de sa transformation en spectre, en nouvelle âme errante du purgatoire. Cela commence symboliquement par le franchissement de l'écart qui le tient à distance de Francesca. Tel un premier passage vers l'autre monde, le vivant et la morte se joignent un temps pour une valse qu'ils dansent ensemble, au fond du ravin, sur l'air fameux d'une symphonie de Gustav Mahler. C'est Francesca qui invite

Antonio à cette danse, vainquant la futile et quelque peu vaniteuse opposition du maire. Après la conversation à sens unique entre l'homme politique et la vieille communiste disparue, l'un en face de l'autre, arrive l'image d'une union triste, désenchantée, lourde d'un parfum de ballet de mort. L'interruption brutale de la scène insiste sur la dimension irréelle de cette rencontre avec Francesca en soustrayant d'un seul coup à notre regard le personnage joué par Bonaiuto, ainsi véritablement relégué au rang de fantômes. Sauf que cette scène et cette valse finale ne signifiaient pas tant, pour Antonio, un retour à la réalité que, au contraire, sa propre bascule dans un monde spectral. Et, pour clarifier les choses, arrive le dernier plan du film, resserré, sans horizon, fixe, comme l'accomplissement du destin d'Antonio. Alors que celui-ci se recouvre de son épais manteau, pour lutter contre le froid, sa posture, sa manière de lover son cou dans le vêtement, la masse noire enveloppante et la petite tête qui se dresse, évoquent un oiseau sombre aux ailes repliées, pointues sur le haut, tenues près du corps : le corbeau de Pasolini, celui qui disait : « Laisse-moi ici ». Et il est probable qu'Antonio, à son tour, reste ici fossilisé, définitivement passé du côté des fantômes.

20 La *salita* du maire de Naples a été celle de son devenir vestige. L'arpenteur du Vésuve, l'escaladeur du « sterminator Vesevo » chanté dans le poème de Leopardi *La ginesta* (poème mis en scène par Martone dans *Il giovane favoloso*), devient un habitant du volcan, une autre de ses créatures étranges, lucides mais perdantes, porteuses de la mémoire de Naples. Et le dernier arrivé des Vésuviens garde la mémoire d'une révolution manquée.

BIBLIOGRAPHIE

Percy Allum, *Potere e società a Napoli nel dopoguerra*, Turin, Einaudi, 1975.

Petro Armocida, Giona A. Nazzaro (dir.), *Mario Martone. Il cinema e i film*, Venise, Marsilio, 2022.

Michel Chion, *Le cinéma, un art sonore*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003.

Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985

Raffaele La Capria, L'armonia perduta, Milan, A. Mondadori, 1986 (édition française : Raffaele La Capria, *L'harmonie perdue. Fantaisie sur l'histoire de Naples*, traduit de l'italien par Jean-Marc Mandosio, préface de

Vincent d'Orlando, Paris, L'inventaire, 2001).

Mario Martone, « Non padre, ma umile fratello », dans *Per il cinema*, Pier Paolo Pasolini, édition établie par Walter Siti, t. 1, Milan, Arnaldo Mondadori Editore, 2001.

Ermanno Rea, *Mistero napoletano*, Turin, Einaudi, 1995 (édition française : Ermanno Rea, Mystère napolitain, traduit par Frank La Brasca, Paris, Hachette Littératures, 1998).

Mathias Sabourdin (dir.), *Dictionnaire du cinéma italien*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2014.

NOTES

1 Pour des données chiffrées sur la question, voir quelques courbes implacables dans Mathias Sabourdin (dir.), *Dictionnaire du cinéma italien*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2014, p. 1174-1175. Pour des données, disons, cinématographiques et humaines, voir *Nous nous sommes tant aimés* (1974) d'Ettore Scola.

2 Martone raconte dans *Morte di un matematico napoletano*, son premier film, les derniers jours du mathématicien et communiste hétérodoxe Renato Caccioppoli qui a vécu dans l'immeuble — le *palazzo Cellammare* — où le futur réalisateur a passé son enfance.

3 Les cinq courts métrages du film sont indépendants les uns des autres. Outre Martone, figurent au générique, dans l'ordre des épisodes : Pappi Corsicato (*La stirpe di Iana*), Antonietta De Lillo (*Maruzzella*), Antonio Capuano (*Sofialorèn*) et Stefano Incerti (*Il diavolo nella bottiglia*). Projet inégal, le film fut moqué lors de son avant-première à la Mostra de Venise car injustement perçu comme une tentative de manifeste en faveur de la renaissance du cinéma napolitain. Il n'est pas simple de le voir aujourd'hui dans son intégralité. On peut visionner toutefois le film de Martone au lien suivant : https://www.youtube.com/watch ?v =kAabnRmGBbo. L'épisode d'Antonio Capuano est visible ici : https://vimeo.com/128673726. Cf. Bruno Roberti, « Nello specchio della città », dans *Mario Martone. Il cinema e i film*, Petro Armocida, Giona A. Nazzaro (dir.), Venise, Marsilio, 2022, p. 61-76.

4 De même que Martone, Servillo commence sa carrière artistique au théâtre, en tant que metteur en scène. Les deux hommes fondent ensemble la compagnie *Teatri Uniti* [Théâtres Unis] en 1987. Servillo passe devant la caméra quand Martone se place derrière, à partir des années 1990.

5 À l'exception du dernier plan du *Diavolo nella bottiglia* — le film qui précède justement celui de Martone, comme une transition — le Vésuve

n'est filmé, dans *I vesuviani*, que dans *La Salita*.

6 Pour se faire une idée, et avoir des images, de ce grand moment de passage historique marqué par l'auto-dissolution du PCI au tournant des années 1989-1991, *La Cosa* (1990) de Nanni Moretti demeure une œuvre essentielle. *La Salita* nous semble le film — avec *Aprile* (1996), toujours de Moretti — à mettre à la suite de *La Cosa* pour restituer la trajectoire hagarde de la gauche italienne au cours des années 1990.

7 Un son acousmatique est, selon Michel Chion, un son dont on ne voit pas la source à l'écran. Cf. Michel Chion, *Le cinéma, un art sonore*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003.

8 Sur la question du Vésuve comme purgatoire, cf. Bruno Roberti, « Il traffico dei luoghi e dei corpi », *Filmcritica*, n° 479, 1997, p. 451, cité en note dans Daniela Turco « Tra documento e sogno. *Antonio Mastronunzio, pittore sannita* (1994), *Una storia sarahawi* (1996), *La Salita* (1997) », dans Petro Armocida, Giona A. Nazzaro (dir.), *op. cit.*, p. 201.

9 Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 9.

10 Co-scénariste de *La Salita*, Fabrizia Ramondino co-écrit avec Martone le scénario de *Morte di un matematico napoletano* et suggère au cinéaste le roman d'Elena Ferrante, *L'amore molesto*. Par ailleurs, Martone met en scène en 1993 le texte théâtral de Ramondino *Terremoto con madre e figlia*, avec Anna Bonaiuto dans le rôle de la mère.

11 Sur le sujet, restent vives, dans la mémoire cinéphile, les images de Francesco Rosi dans *Main basse sur la ville* (1963). Pour une étude approfondie de la politique napolitaine durant l'après-guerre, voir Percy Allum, *Potere e società a Napoli nel dopoguerra*, Turin, Einaudi, 1975 (réédition récente chez Guida Editori).

12 On peut voir la séquence du corbeau de *La Salita* dans le sillage d'une autre scène capitale de « hantise » pasolinienne du cinéma italien des années 1990, la visite en *vespa* à la plage d'Ostie dans *Caro diario* (1993) de Nanni Moretti. De la même génération — celle qui a émergé dans le contexte très troublé et contradictoire de la deuxième moitié des années 1970 déjà orpheline de Pasolini — Martone et Moretti convoquent simultanément la figure de ce « grand frère » décédé en en soulignant la cruelle actualité dans l'Italie naissante et laminée de la « Seconde République ». Sur la notion de « frère », voir Mario Martone, « Non padre, ma umile fratello », dans *Per il cinema*, Pier Paolo Pasolini, édition établie par Walter Siti, t. 1, Milan, Arnaldo Mondadori Editore, 2001, p. XIX.

13 Sur le sujet de Naples comme ville travaillée par ses propres stéréotypes, voir le splendide livre Raffaele La Capria, *L'armonia perduta*, Milan, A. Mondadori, 1986 (édition française : Raffaele La Capria, *L'harmonie perdue : fantaisie sur l'histoire de Naples*, traduit de l'italien par Jean-Marc Mandosio, préface de Vincent d'Orlando, Paris, L'inventaire, 2001).

14 Ermanno Rea, *Mistero napoletano*, Turin, Einaudi, 1995 (édition française : Ermanno Rea, *Mystère napolitain*, traduit par Frank La Brasca, Paris, Hachette Littératures, 1998).

15 Ermanno Rea, *op. cit.*, p. 104.

16 *Ibid.*, p. 265.

17 *Ibid.*, p. 21.

18 Elle incarne également une noble favorable au Risorgimento dans N*oi credevamo* (2010).

RÉSUMÉS

Français

Dans *La Salita* (« la montée » en italien), Mario Martone met en scène l'ascension du Vésuve par le maire de Naples au crépuscule du XX^{e} siècle. Parabole mélancolique sur l'histoire de Naples et de la gauche, le film est construit sur une suite de rencontres tout au long de l'escalade du volcan. À l'approche du sommet, le maire Antonio croise la route de Francesca, une journaliste communiste disparue dans les années 1960 ici ressuscitée sous les traits d'Anna Bonaiuto. Personnage mystérieux à la croisée de la littérature et de la mémoire du communisme napolitain, Francesca révèle à Antonio le sens de sa *salita*.

English

In *La Salita* ("The Climb" in Italian), Mario Martone depicts the ascent of Mount Vesuvius by the mayor of Naples at the close of the twentieth century. A melancholic parable about the history of Naples and the political left, the film is structured around a series of encounters that take place along the way up the volcano. As he approaches the summit, Mayor Antonio meets Francesca, a communist journalist who disappeared in the 1960s and is here resurrected by Anna Bonaiuto. A mysterious figure at the crossroads of literature and the memory of Neapolitan communism, Francesca ultimately reveals to Antonio the meaning of his *salita*.

INDEX

Mots-clés
Martone (Mario), Bonaiuto (Anna), Rea (Ermanno), Naples, communisme, cinéma italien

Keywords
Martone (Mario), Bonaiuto (Anna), Rea (Ermanno), Naples, communism, Italian cinema

AUTEUR

Matthieu Combe
Doctorant à l'Université Paris 8 (ESTCA), Matthieu Combe prépare la thèse « L'Italie sans vérité. Le cinéma d'investigation de Francesco Rosi » sous la direction de Dork Zabunyan. Cette recherche fait suite à un mémoire de master sur la forme de l'histoire chez Marco Bellocchio. Il a publié sur *Fata Morgana*, *Trafic*, *Débordements* et est rédacteur pour le média de critique *Prisme Cinéma*.