

**Du sacrifice inutile au meurtre fondateur.
Une lecture de *Rocco e i suoi fratelli* (1960) de Luchino Visconti**

1. Le contexte. 1960 : une année mémorable

Rocco e i suoi fratelli de Luchino Visconti sort dans les salles italiennes en 1960. Comme l'a remarqué l'économiste Valerio Castronovo, 1960 est pour l'Italie une année mémorable. Il y a les jeux olympiques de Rome, où les Italiens font des merveilles. C'est l'année où le PIB italien atteint son point culminant, jamais égalé : + 8,3 %. C'est l'année où les employés de l'industrie dépassent définitivement et irréversiblement les travailleurs du secteur de l'agriculture. Bref, c'est le moment le plus glorieux d'un développement économique et industriel sans précédent, qui avait débuté à la moitié des années 1950 et que le *Daily Mail*, en 1959, avait qualifié de 'miracle économique'¹. Toutefois, ce développement économique inattendu concernait surtout le nord du pays et, en particulier, le triangle industriel formé par les villes de Milan, Turin et Gênes. En revanche, le Sud de l'Italie dans les années 1950, malgré la réforme agraire qui avait distribué aux paysans quelques parcelles de terre et la création de la « Cassa per il Mezzogiorno », restait en réalité un univers enfoncé dans la misère 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 s'étaient déroulés en 1935-36. Et c'est donc à cause de cette misère économique et sociale et de ce déséquilibre économique énorme que l'on assiste au phénomène de l'émigration interne et de l'urbanisation de masse.

En effet, si nous prenons l'exemple de Milan, la ville où se déroule l'histoire de *Rocco e i suoi fratelli*, en l'espace de dix ans, de 1951 à 1961, arrivent dans la capitale financière et symbolique du 'miracle économique' 400.000 immigrants, dont une bonne partie sont de jeunes méridionaux (on comptait également la présence massive de paysans des zones rurales lombardes et du Nord-Est qui, à la fin des années 1950, était encore une région principalement rurale et extrêmement pauvre). Ce mouvement migratoire de masse atteint son apogée entre la fin des années 1950 et le début des années 1960 : pendant cette période arrivent à Milan jusqu'à 100.000 immigrants par an².

¹ Valerio CASTRONOVO, *L'Italia del miracolo economico*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 3-6.

² Gianfranco PETRILLO, *La Capitale del miracolo : sviluppo lavoro potere a Milano (1953-1962)*, Milano, Franco Angeli, 1992, p. 78-89. À propos de l'émigration interne en l'Italie lors des années du miracle économique, voir également les ouvrages suivants : Franco ALASIA, Danilo MONTALDI, *Milano, Corea*, Roma, Donzelli, 2010 et Goffredo FOFI, *L'immigrazione meridionale a Torino*, Torino, Nino Aragno, 2009.

Or, ce flux migratoire inédit met en relation et en conflit deux Italies complètement différentes. Une Italie du Sud archaïque, préindustrielle, essentiellement rurale, et une Italie du Nord principalement urbanisé, industrielle, où le néocapitalisme italien fait circuler beaucoup d'argent à travers la spéculation immobilière et le développement de l'industrie et du secteur tertiaire. Nous sommes face à la modernisation du pays, à une transformation économique et sociale inédite qui propulse l'Italie au rang de cinquième puissance économique mondiale.

2. Le film. De la chronique au mythe

Le film de Luchino Visconti, comme nous venons de le rappeler, sort dans les salles italiennes en 1960³, en plein boom économique. Ce film, qui est la suite idéale de *La terra trema* du même réalisateur, raconte l'histoire de la famille Parondi, originaire de Lucanie, qui arrive à Milan à la recherche de conditions de vie meilleures. Le père de la famille 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 pays 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 fin 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 transit, le processus d'adaptation du personnage au nouveau paysage anthropologique et social. Même si le film aborde un problème social, comme l'émigration 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, propre à la poétique du réalisateur.

D'abord, Visconti reprend, dans la construction de la dramaturgie de son film, un paradigme classique et mythique de la tragédie grecque, celui des 'frères ennemis' et, ensuite, il met en avant, dans son film, un sentiment diffus de fatalisme archaïque qui est, à plusieurs reprises, explicité par un certain nombre de personnages, en particulier, par Rocco et sa mère, les deux personnages les plus proches des traditions ancestrales. En outre, le climax

³ 1960 est une année mémorable également pour le cinéma italien. En effet, à quelque 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. Ces 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.

dramaturgique du film, se situe vers la fin de la pellicule avec le meurtre de Nadia, la prostituée dont les deux frères, Rocco et Simone, tombent amoureux. Un meurtre fondateur (pour utiliser la terminologie employée par René Girard⁴) qui, comme on le verra plus tard, après le sacrifice inutile de Rocco, met fin à la rivalité entre les deux frères ennemis et permet, nous semble-t-il, la mise en place d'un nouvel ordre moral petit-bourgeois.

Avant d'analyser le sacrifice de Rocco et le meurtre de Nadia par Simone, il faut présenter ces trois personnages, qui forment donc un triangle amoureux, et expliciter les liens qu'ils entretiennent entre eux ainsi qu'avec la ville de Milan.

3. Le triangle amoureux

Nadia est une prostituée originaire de Crémone, une ville se situant 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 est introduite par hasard par Vincenzo, le frère aîné, dans le premier logement des Parondi, au début du film. Elle fait la connaissance de la famille et indique, sur un portrait accroché au mur, un à un, tous les noms des frères. Cette main si sensuelle et couverte d'or, qui s'attarde sur tous les membres de la famille qu'elle va faire exploser, représente par synecdoque ou par métonymie la ville de Milan et ses séductions liées à la modernité. 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 de se racheter sans succès.

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, il tombe rapidement amoureux de Nadia, il voit dans la boxe un moyen d'atteindre rapidement la richesse et il ne sait pas résister au spectacle de la marchandise qui s'offre à ses yeux 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 pour lui voler une broche en or qu'il offre 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 et il ne

⁴ À ce propos, voir : René GIRARD, *La violence et le sacré*, Paris, Albin Michel, 1990. L'auteur, dans la première partie de l'étude, décrit et analyse le mécanisme victimaire et sa fonction apaisante.

comprend pas les codes de conduite de la ville. Il se laisse manipuler par ses nouveaux amis milanais qui s’amusent à ses dépens, il se laisse manipuler par Morini, il ne comprend pas le comportement de Nadia. Selon l’opinion de Moravia, la déchéance de Simone est causée par la faiblesse de son caractère et non par sa condition de migrant⁵. 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 pour des raisons différentes), n’arrivant pas à s’intégrer dans le nouveau contexte urbain milanais, 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 supérieure⁶ : il reste enfermé dans une sorte de fantasmagorie nostalgique du passé. Dès le début du film, quand la famille arrive à Milan et Simone attire son attention sur les enseignes lumineuses des magasins et, indirectement, sur leur attrait marchand, il reste tout à fait indifférent. Il ne sait pas monter dans une voiture. Il commence sa carrière de boxeur non pas par envie, mais à la demande de Cerri, l’entraîneur, 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 celle de la famille ancestrale. Ce qui prime chez lui, ce ne sont pas les nouvelles valeurs individualistes mais la solidarité atavique de ses origines. Rocco reste en deçà de l’intégration car le personnage reste complètement imperméable aux valeurs de la modernité.

4. Le sacrifice inutile

Nous avons dit que, avant le meurtre de Nadia, nous assistons vers le milieu du film, au sacrifice inutile de Rocco. Pourquoi ce sacrifice est-il vain?

Tout d’abord, parce que Rocco sacrifie son amour pour Nadia au nom de l’unité d’une famille qui, pourtant, ne laisse pas de place à la liberté individuelle. Un type de famille que l’anthropologue américain Edward Banfield avait définie, dans son ouvrage consacré à la vie économique et sociale d’un petit bourg de Lucanie (Montegrano, nom fictif qui désigne en réalité Chiaromonte)⁷, tout au long des années 1950, comme ‘amoral’, puisque l’individu ne

⁵ Alberto MORAVIA, « Il fratello debole di un uomo forte », *L’Espresso*, 23 ottobre 1960.

⁶ Le personnage de Rocco s’inspire du prince Mychkine, protagoniste du roman *L’idiot* de F. M. Dostoïevski.

⁷ Edward C. BANFIELD, *The moral basis of a backward society*, New York, The Free Press, 1967. Pour l’anthropologue, la cause du retard économique du Midi était culturelle ou, plus exactement, ‘morale’. Le Midi était maintenu dans l’impasse par un trait culturel, ‘le familisme amoral’, à savoir un comportement de

poursuit, dans sa conduite, que les intérêts de sa famille nucléaire. Sa conduite est donc ‘amorable’ car les catégories du bien et du mal s’appliqueraient exclusivement parmi les membres de sa famille et jamais à l’encontre des autres individus de la communauté. 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 1950, est l’exemple le plus parlant de la ville néocapitaliste, où les rues sont couvertes de publicités, où le centre s’est ‘tertiarisé’ complètement et a expulsé les classes populaires en les reléguant dans les nouveaux quartiers périphériques. Au sein d’une grande ville moderne, où les relations interpersonnelles deviennent de plus en plus instrumentales et où c’est l’économie de marché qui scande les rythmes de vie, se sacrifier au nom d’une conception de la famille archaïque et préindustrielle ne peut donc avoir aucune efficacité. Les poussées individualistes nécessaires au développement de l’économie marchande ont déjà miné de l’intérieur – et d’une façon irréversible – la famille traditionnelle. Visconti choisit effectivement comme lieu emblématique du sacrifice de Rocco *il Duomo*, la cathédrale située dans le centre historique de Milan, où l’on assiste à l’apparition de nouveaux bâtiments destinés aux banques, aux assurances, aux grands magasins. Et, plus précisément, Rocco et Nadia ne se trouvent pas à l’intérieur de la cathédrale, mais ils sont tout en haut de la cathédrale, là où les touristes ou les visiteurs se rendent afin d’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 néocapitaliste qui se développe tout autour, met en relief et intensifie la vacuité irrémédiable d’un sacrifice qui a comme but de préserver un système de valeurs ne pouvant 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 et des visiteurs qui sont là seulement pour profiter du panorama, donc dans une posture que l’on pourrait définir d’hédoniste.

5. Le meurtre fondateur

Toutefois, après ce sacrifice, 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. Simone, en effet, pour entretenir Nadia, est prêt à accomplir des petits crimes, jusqu’en arriver à la prostitution homosexuelle. Le couple s’installe dans le nouvel appartement de la famille

dévouement exclusif au bien de la famille au détriment du bien public et des autres formes d’organisation collective.

Parondi mais, après une violente dispute avec la mère, Nadia quitte Simone et reprend sa vie de prostituée. À ce point, la déchéance physique et morale de Simone est totale. À cette déchéance correspond l'ascension de Rocco en tant que boxeur, ascension qui se produit à son corps défendant, car c'est une fois de plus pour payer les dettes de Simone que Rocco signe un contrat qui l'engage pour dix ans avec Cerri, le directeur d'un club de boxe qui le lance dans une carrière internationale.

Et là, on arrive au climax dramaturgique du film : la séquence du meurtre de Nadia par Simone. Les lieux choisis par Visconti pour tourner cette séquence, dont le montage alterné rappelle le final de l'opéra tragique *Carmen* de Bizet, sont extrêmement significatifs. Il s'agit d'une part, pour 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, qui avait été construite sous le fascisme et qui était devenue dans les années 1950 un lieu un peu douteux). En réalité, ce qu'on voit dans le film ce n'est pas du tout l'Idroscalo, mais le lac Fogliano à Latina, pas loin 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, selon les intentions des autorités, était en passe de devenir « la mer de Milan » : un lieu qui devait accueillir les familles des classes populaires et moyennes pendant les week-ends et les vacances⁸.

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'oppose la foule et le bruit qui entourent le ring. Aux coups de couteaux de Simone correspondent les coups de poing de Rocco. Les mots que l'entraîneur crie à Rocco (« couvre-toi, couvre-toi ») sont les mêmes que Simone murmure à Nadia. Le sacrifice inutile de Rocco, qui culmine dans sa réussite paradoxale dans le domaine de la boxe, se déplace et change de nature. Il 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. Il change de nature car, même si, en quelque sorte, on dirait qu'il s'agit d'un sacrifice volontaire dû au fait que 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, tout en éliminant l'objet du désir qui avait fait naître la rivalité entre eux, apaise les violences intestines et met fin, en même temps à la rivalité entre Simone et Rocco et à la

⁸ À propos des problèmes concernant la censure et les difficultés du tournage, voir : Mauro GIORI, *Luchino Visconti : Rocco e i suoi fratelli*, Torino, Lindau, 2011, p. 49-99.

situation d'instabilité, de crise morale et familiale qui s'était produite avec l'arrivée à Milan. 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 qui est ici moral et économique.

6. Le nouvel ordre moral et économique

Après le meurtre de Nadia et sa réconciliation avec Rocco, Simone est effectivement 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, qui est le cadet âgé d'une dizaine d'années. Le dialogue entre les deux frères se déroule juste devant l'usine de l'Alfa Romeo, où Ciro travaille en tant qu'ouvrier spécialisé. 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 mots semblent appartenir à l'ordre du discours progressiste et, en particulier, semblent correspondre à l'idée de Gramsci de l'union entre le paysan du Sud et l'ouvrier du Nord, donc à 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 de droits pour tout le monde ainsi que d'une vie plus juste et égalitaire. Il parle des devoirs de l'individu, sans trop en expliciter la nature. Or, le problème est que ce discours, en apparence progressiste, voire révolutionnaire, semble en contradiction avec le personnage de Ciro. Pourquoi ?

Tout d'abord parce que Ciro, parmi les enfants de Rosaria, est celui qui s'adapte plus facilement au nouveau contexte urbain. Il est extrêmement volontaire, il travaille le jour 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 au sein de la nouvelle société néocapitaliste milanaise. En revanche, l'intégration de Ciro est déjà à un stade très avancé. Il a complètement abandonné le système de valeurs de son origine paysanne au profit d'une conduite individualiste. Malgré son discours final, il n'a donc rien du révolutionnaire. À 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. Comme l'a déclaré Visconti lui-même, Ciro va plutôt devenir un petit-bourgeois

et puis, peut-être, un grand bourgeois⁹. 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 (dans laquelle ont convergé les paysans du Sud, mais aussi d'autres zones rurales d'Italie) ne semble pas avoir des vocations révolutionnaires mais semble plutôt destinée à être assimilée et homologuée à la petite bourgeoisie urbaine.

7. Conclusion

Ce film de Visconti, malgré le succès commercial, à sa sortie n'avait plu ni à droite ni à gauche. À 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. Quant à la gauche, la situation est un peu plus compliquée. Il est vrai que la critique de gauche (notamment *L'Unità*) soutient le film, mais elle le soutient surtout parce que le film est attaqué par la droite et visé par la censure. Selon *L'Unità*, *Rocco e i suoi fratelli* était un film focalisé sur le prolétariat, les pauvres et les exploités de la ville de Milan : la conscience de la riche bourgeoisie milanaise avait été secouée¹⁰. À 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 le prolétariat, dans le film, on ne le voit pratiquement pas : 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'au niveau du travail.

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 et préindustriel perçu comme un monde certes plus pauvre mais plus harmonieux, plus humain et solidaire. En effet, la dernière image du film, accompagnée par la très nostalgique chanson de Nino Rota *Paese mio*, et très semblable à la dernière image du film de Pasolini *Mamma Roma*¹¹, montre les nouveaux immeubles de la périphérie milanaise. C'est l'urbanisation néocapitaliste qui avance et qui prend l'espace qui autrefois était occupé par les champs et la ruralité.

Graziano TASSI

⁹ Guido ARISTARCO, « Ciro e i suoi fratelli », *Cinema Nuovo*, IX, n. 147, septembre-octobre 1960, p. 404.

¹⁰ Voir à ce propos les articles : R. LONGONE, « Chi spedisce a Milano Rocco e i suoi fratelli ? », *L'Unità*, 29 octobre 1960 et S. DELLA PUTTA, « Sono 300.000 i fratelli di Rocco », *L'Unità*, 11 novembre 1960.

¹¹ Deuxième film de Pier Paolo Pasolini, sorti dans les salles en 1962.

BIBLIOGRAPHIE

ALASIA Franco, MONTALDI Danilo, *Milano, Corea*, Roma, Donzelli, 2010 ;

BANFIELD Edward C., *The moral basis of a backward society*, New York, The Free Press, 1967 ;

CASTRONOVO Valerio, *L'Italia del miracolo economico*, Roma-Bari, Laterza, 2010 ;

FOFI Goffredo, *L'immigrazione meridionale a Torino*, Torino, Nino Aragno, 2009 ;

GIORI Mauro, *Luchino Visconti: "Rocco e i suoi fratelli"*, Torino, Lindau, 2011 ;

GIRARD René, *La violence et le sacré*, Paris, Albin Michel, 1990 ;

PETRILLO Gianfranco, *La Capitale del miracolo: sviluppo lavoro potere a Milano (1953-1962)*, Milano, Franco Angeli, 1992.