

La camorra et la sexualité *queer* : De la tradition du *Femminiello* au scandale du couple gay contemporain

I

À l'occasion de la journée mondiale contre l'homophobie de 2011, l'édition italienne de *Vanity Fair* a, de façon méritoire, publié un dossier qui braquaient les projecteurs sur les sexualités *queer*¹ dans le monde de la mafia, de la camorra et de la 'ndrangheta. Bien que le lien entre sexualité hétérodoxe et crime organisé ne soit pas une nouveauté absolue, cet article a été le premier à tenter un exposé du problème relatif aux trois organisations criminelles italiennes². L'intérêt généré par un sujet en soi si brûlant s'est trouvé intensifié par le fait que le magazine avait réussi à recueillir, fait rarissime, des témoignages d'*insiders*. Le public des lecteurs pouvait ainsi lire l'histoire de Giancarlo Minucci, dit Katia, un camorriste transsexuel de quarante-

¹ Le terme *queer*, comme indiqué, s'applique à différentes formes de désir non réductibles à la dichotomie masculin/féminin et hétéro/homosexuel. Dans le contexte de cet article, je l'utiliserai aussi bien pour les rapports entre individus de sexe biologique masculin, dont l'un s'identifie comme homme et l'autre comme femme, que pour les rapports symétriques entre deux hommes qui s'identifient comme homosexuels. Quand je me référerai de manière spécifique à la seconde modalité, j'utiliserai le terme *gay*. En ce qui concerne le dossier publié sur *Vanity Fair*, se reporter à : T. Ferrari, « Se mio pare, il boss, sapesse che sono gay » : <[http://www.vanityfair.it/news/italia/2011/05/11/ noi,-gay-nella-mafia-reportage-shock](http://www.vanityfair.it/news/italia/2011/05/11/noi,-gay-nella-mafia-reportage-shock)> (consulté le 3/07/2011).

² En Italie, le crime organisé se compose de trois réalités distinctes, la mafia sicilienne, la camorra en Campanie et la 'ndrangheta en Calabre. Comme la mafia est, parmi les trois organisations, la première à avoir été étudiée et la plus connue au niveau international, on a l'habitude de parler de « mentalité mafieuse » pour se référer à des aspects déterminés aux plans organisationnel et identitaire (culte du secret, omertà, code d'honneur) qui sont commun aux trois groupes. Dans le contexte de cet article, il n'y aura pas d'ambiguïté quand j'utiliserai l'adjectif *mafieux* pour me référer spécifiquement à la mafia sicilienne ou quand j'en ferai un usage plus extensif.

trois ans, qui se plaignait que sa sexualité l'eût empêché(e) de devenir *capocosa* [chef de clan], celle de Rocco di Reggio Calabria, le fils gay, âgé de dix-neuf ans, d'un boss de la 'ndrangheta, qui vit dans la terreur de la découverte de son orientation, et celle de Fiametta, transsexuelle palermitaine qui a récemment témoigné dans un procès contre le boss avec lequel elle avait entretenu une relation.

Bien qu'on ne puisse que se réjouir de la tentative d'informer sur une réalité encore fuyante, sur laquelle pèsent au plus haut degré le silence et l'omertà qui caractérisent de nombreux autres aspects de la mentalité mafieuse, il est opportun de souligner, d'emblée, que les contextes culturels et socio-économiques des trois mafias italiennes ne sont pas identiques. C'est pourquoi, dans la logique de notre discours, il est fondamental de se rappeler que la camorra est un phénomène essentiellement urbain et suburbain, alors que la mafia et, dans une proportion encore plus grande, la 'ndrangheta exercent leur pouvoir dans les réalités provinciales et rurales³. On ajoutera que le milieu ayant nourri la croissance de la camorra – celle de Naples et de son *hinterland* – se caractérise historiquement par une attitude particulière envers la sexualité qui, bien que l'on ne puisse pas la définir comme tolérante au sens contemporain, est toujours apparue, même aux yeux des observateurs étrangers, pour le moins exubérante. Est-ce vraiment un hasard si la relation entre mentalité camorriste et formes de sexualité *queer* a déjà fait l'objet d'un discours public, au moins depuis la seconde moitié du dix-neuvième siècle, alors que cette même relation pour les deux autres mafias reste, jusqu'à présent, enveloppée dans le plus épais mystère ? La récente affirmation de Nicola Grattieri, magistrat près le tribunal de Reggio Calabria et l'un des meilleurs experts de la 'ndrangheta, selon laquelle « au sommet de la 'ndrine il y a aussi des boss qui sont homosexuels ou qui ont des rapports homosexuels fréquents. Mais ils sont cachés parce que sinon ils

³ Je ne me réfère évidemment pas à la portée désormais internationale et toujours plus globalisée de l'activité économico-criminelle des trois associations, mais au cœur géographique de leur pouvoir territorial, sur lequel interviennent des éléments de spécificités culturelles. Se reporter à Nicola Grattieri/Antonio Nicaso, *La Mala pianta. La mia lotta contro la 'ndrangheta*, Milano, Mondadori, 2011, pp. 21-23.

auraient été tués⁴ », est d'autant plus significative que le mot « homosexualité » n'a jamais été prononcé à propos de la mafia ou de la 'ndrangheta. Au contraire, la proximité – réelle ou présumée – entre camorristes et formes d'homosexualité a encore récemment fait surface dans une série de cas sur lesquels l'attention des médias s'est jetée avec avidité.

Les aventures d'Ugo Gabriele, alias Ketty, âgé de vingt-sept ans, et frère transsexuel de Salvatore Gabriele, un important boss *scissionista* de la zone de Secondigliano, ont fait beaucoup de bruit. Suite à la victoire de son frère dans la lutte qui a opposé le clan des *scissionisti* à celui des Di Lauro⁵, Ketty avait atteint une position à haute responsabilité à l'intérieur de la hiérarchie camorriste. Sa capture, le 12 février 2009, a attiré l'attention publique sur son histoire singulière, surtout à cause des photos signalétiques diffusées par la police aux médias, dans lesquelles le visage de Gabriele apparaissait marqué par le lourd maquillage dissous dans les larmes. Quelqu'un a même pensé à créer un groupe sur Facebook dédié aux « fans de Ketty, la Barbie trans et camorriste⁶ ». Ou l'on pense à l'arrestation du boss

⁴ Entretien accordé par Gratteri au journaliste Klaus Davis au cours de la chronique du 30/08/2010 de l'émission Klauscondicio, postée hebdomadairement sur You Tube. Se reporter également à l'entretien, pour la même émission, avec Antonio Ingroia (« Bossi mafiosi gay ? Ci sono eccome, ma si nascondono », 11/07/2008), dans lequel le magistrat différencie l'attitude des mafias envers l'homosexualité compte tenu du contexte culturel plus large dans lequel ils se trouvent agir : « Par exemple, on commence même à vérifier, dans d'autres organisations mafieuses plus ouvertes, comme la mafia italo-américaine, une plus grande tolérance concernant aussi ses rapports avec l'homosexualité. »

⁵ La guerre entre le clan des Di Lauro et celui des *scissionisti* (c'est-à-dire « séparatistes »), répertoriée comme la vendetta de Scampia ou de Secondigliano du nom des localités les plus touchées de l'*hinterland* napolitain, a provoqué, entre 2004 et 2005, la mort d'environ soixante-dix personnes. Cet événement a été repris par Roberto Saviano dans le chapitre « La guerra di Secondigliano » dans *Gomorra*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 71-150.

⁶ Informations recueillies par Marcello Ravveduto pour son blog sur *Il fatto quotidiano* : « Piccola Ketty : 'o femminiello camorrista », <www.elfattoquotidiano.it/2010/08/21/piccola-ketty-%E2%80%98o-femminiello-camorrista%E2%80%A851919> (consulté le 21/06/11).

Daniele d'Agnese, survenue le 9 juin 2011, un événement qui a provoqué une gêne certaine chez les forces de l'ordre quand le repris de justice en question, tandis qu'il était emporté, les menottes aux poignets, hors de son refuge – devant lequel, pendant ce temps, s'étaient attroupés des dizaines de personnes, en plus des journalistes et des cameramen accourus –, s'est arrêté sous la lumière des flashes pour embrasser sur la bouche un membre de son clan.

Ce dernier cas est plus troublant, en ce qu'il interroge plus la perception et la possibilité de l'homosexualité que sa présence effective. La photo du baiser entre les deux camorristes a été immédiatement reprise par de nombreux journaux, accompagnée de titres racoleurs parmi lesquels « Voici le baiser du camorriste après son arrestation à Naples⁷ », « Le baiser sur la bouche au boss avant son entrée en prison⁸ », et « Le baiser sur la bouche entre camorristes⁹ ». Un article plus long, paru dans *La Repubblica*, sous le titre « Que signifie ce baiser entre hommes pour la génération de la pulp-camorra », invite cependant à la prudence : « Ce n'est pas un message codé – comme l'explique un enquêteur – mais un signe d'affection et d'appartenance sans aucune valeur sexuelle¹⁰. » Il y a toutefois l'ambiguïté du geste – au moins dans sa perception par le monde extérieur – et son caractère public, qui n'ont pas tardé à avoir des échos hors des frontières nationales. La photo du baiser a été publiée et commentée, entre autres, dans *The Independent*¹¹, *The New Zealand Herald*¹² et *CBS News*¹³, et

⁷<<http://city.corriere.it/2011/06/09/milano/documenti/ecco-bacio-camorrista-arresto-napoli-4017128150.shtml>> (consulté le 9/07/11).

⁸<http://archivistorico.corriere.it/2011/giugno/09/bacio_sulla_bocca_boss_prima_co_8_110609038.shtml> (consulté le 8/07/2011).

⁹<http://www.ilgiornale.it/cronache/napoli_quel_bacio_bocca_camorristi/bacio-camorra-napoli-questura-polizia/08-06-2011/articolo-id=528120-page=0-comments=1> (consulté le 8/07/11).

¹⁰<www.napoli.repubblica.it/cronaca/2011/06/08/news/cosa_significa_quel_bacio_tra_maschi_nella_generazione_della_pulp-camorra-17406708/> (consulté le 8/07/11).

¹¹<<http://www.independent.co.uk/news/world/europe/sealed-with-a-kiss-how-the-mafia-makes-a-deal-2295520.html>> (consulté le 8/07/11).

¹²<http://www.nzherald.co.nz/crime/news/article.cfm?c_id=30&objectid=10731850> (consulté le 8/07/11).

¹³<<http://www.cbsnews.com/stories/2011/06/11/501364/main20070680.shtml>> (consulté le 8/07/11).

toute l'affaire a été résumée avec une évidente malice dans le titre paru sur le site d'informations msnbc. com : « Le baiser mystérieux sur les lèvres d'un boss présumé intrigue l'Italie¹⁴. »

Le fait même que ces épisodes soient devenus des cas médiatiques confirme que l'on se trouve face à un sujet encore largement tabou, embourbé dans un enchevêtrement d'oppression, de silence et de violence, qui caractérise autant le monde de la camorra que celui de la mafia sicilienne et de la 'ndrangheta calabraise, mais qui est encore malheureusement enraciné dans une large partie de l'Italie méridionale même en dehors de la sphère criminelle. Cependant, il est significatif que tous ces « témoignages » proviennent de la réalité camorriste, alors que rien de comparable n'a attiré l'attention de l'opinion publique du côté 'ndranghetista ou mafieux. Suite à ce constat, je me propose d'analyser les raisons de cette singularité, raisons que j'explique principalement par l'*humus* social particulier dont provient la mentalité camorriste, c'est-à-dire celle d'une culture populaire napolitaine dans laquelle les sexualités hétérodoxes – et en particulier la figure du *femminiello* – ont traditionnellement eu un rôle très visible et relativement intégré. Cette particularité est documentée à partir du dix-neuvième siècle mais, comme nous le verrons, elle inclut des aspects de la culture de la ville qui sont certainement beaucoup plus anciens. Il s'agit d'un phénomène de très grand intérêt, sur lequel ont insisté des études d'origine anthropologique et sociologique, mais qui a surtout laissé son empreinte dans de multiples manifestations de la créativité parthénopéenne, aussi bien strictement populaire que dans des formes de la culture « supérieure ».

Les faits que nous allons passer en revue délimitent un cadre complexe dont il convient de souligner, dès à présent, un élément de forte discontinuité. En effet, le rapport entre camorristes et sexualités alternatives se décline à travers la figure du *femminiello*, un type de subjectivité assimilable, sans être tout à fait superposable, à celui du transsexuel contemporain. Bien que la centralité du *femminiello* ne suscite aucun doute dans la culture napolitaine, nous verrons en détail comment cette présence agit seulement en partie en tant qu'élément

¹⁴ <http://msnbc.msn.com/id/43367180/ns/world_news-europe/> (consulté le 8/07/11) : « Mystery kiss on alleged mobster's lips intrigues Italy. »

déstabilisant de la société patriarcale et masculine. On ne peut pas parler d'une subjectivité porteuse d'instances pleinement libératrices, en particulier parce que nous avons affaire à une présence assimilée et donc en partie neutralisée par le contexte sociologique traditionnel. Par ailleurs, en considérant le fait qu'une tradition analogue n'est pas admise dans les milieux sicilien et calabrais, cela explique pourquoi, plus récemment, un discours pleinement contemporain sur l'homosexualité dans l'univers criminel ne se soit développé que dans le milieu parthénopéen.

Déjà en 1999, le réalisateur Vincenzo Salemme avait affronté le sujet dans le film *Amore a prima vista*, une comédie surréelle dans laquelle Bruno, fils d'un boss de la Camorra et promis à Roberta, tombe amoureux d'un policier avec des conséquences à la fois hilarantes et désastreuses. On évolue dans un contexte complètement différent de celui des rapports asymétriques classiques entre un homme alpha et un *femminiello*, transgressifs mais en même temps rassurants, en ce qu'ils ne lèsent pas les conceptions traditionnelles de virilité et de féminité. C'est une tendance qui s'affirme pleinement dans deux œuvres avec lesquelles nous terminerons notre analyse, le récit *Acqua Storta* de Luigi Romolo Carrino, et le drame *Cuore nero* de Fortunato Calvino. Il s'agit des premières œuvres qui affrontent la question dans une perspective militante et contemporaine, centrée sur la passion qui unit deux hommes autrement qu'à travers la constellation ambiguë du rapport homme / *femminiello*.

La culture napolitaine se situe donc au centre du discours dans les rapports entre criminalité organisée et sexualité *queer*. Il s'agit d'une proximité enracinée dans le temps qui, en raison même de son caractère traditionnel, s'est manifestée au dix-neuvième siècle et pendant tout le vingtième siècle, selon des modalités exubérantes et surprenantes mais cependant internes au regard du contexte culturel dominant. Mais c'est grâce à cette tradition consolidée que les écrivains napolitains comme Carrino et Calvino ont pu, à l'aube du nouveau millénaire, décliner un discours qui va au-delà des traditionnelles données culturelles, et qui se fait le porte-voix d'instances identitaires désormais pleinement inscrites dans la réflexion globalisée sur l'homosexualité.

II

Nous avons commencé à montrer comment la variante mafieuse napolitaine se différencie de celles sicilienne et calabraise en raison de liens étroits avec d'importants aspects de l'anthropologie de la ville de Naples, qui entretiennent en général une attitude, dans ses rapports avec l'(homo)sexualité, se distinguant par l'extraversion et par une relative tolérance. Dans ce contexte, la figure du *femminiello*¹⁵, – c'est le terme par lequel les hommes qui s'identifient avec une identité de genre féminin sont appelés dans la langue napolitaine – représente le principal trait d'union entre le monde du crime et celui de la sexualité *queer*. Les *femminielli* ont toujours occupé un rôle visible et bien défini à l'intérieur de la communauté fermée du *vicolo*¹⁶, qui est d'ailleurs le contexte socio-urbain dans lequel la camorra a effectué ses premiers pas.

Certains ont lu, à travers les multiples honneurs rendus dans la culture parthénopéenne à cette forme d'identité transsexuelle, un signe de la permanence d'antiques croyances gréco-romaines dans le pouvoir d'êtres androgynes qui transcendent la dualité des catégorisations de genre¹⁷. Dans cette optique, la figure du *femminiello* peut être assimilée à celle du *berdache* dans la culture des Amérindiens ou à celle des *hijra* d'Inde¹⁸. De nombreux indices rendent cette hypothèse plausible. Dans

¹⁵ Pour une analyse de la présence des *femminielli* dans l'histoire de Naples, accompagnée d'intéressants *case studies* sur la réalité contemporaine, se reporter à : Eugenio Zito/Paolo Valerio, *Corpi sull'uscio, identità possibili. Il fenomeno dei femminielli a Napoli*, Napoli, Filema, 2010.

¹⁶ Dans le contexte parthénopéen le mot *vicolo* [ruelle] indique un univers anthropologique spécifique, qui s'est développé en particulier dans les quartiers populaires du centre et à forte densité d'habitants comme les Quartieri Spagnoli, La Sanità ou Forcella. Ce sont dans ces zones que la camorra a effectué ses premiers pas, avant de s'étendre, dans les dernières décennies, jusqu'aux périphéries extrêmes de la ville.

¹⁷ Se reporter à Achille della Ragione, « I femminielli », <www.guide-campania.com/dallaragione/articolo3/htm> (consulté le 18/06/11).

¹⁸ Se reporter à : Will Roscoe, « How to Become a Berdache : Toward a Unified Analysis of Gender Diversity », in *Third Sex, Third Gender. Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*, sous la direction de Gilbert Herdt, New York, Zone Books, 1996, pp. 329-71; Serena Nanda, « The Hijras of

une ville connue pour la superstition de ses habitants et pour la croyance diffuse au *malocchio* [mauvais œil], les *femminielli*, comme d'autres groupes d'individus marginalisés, par exemple les bossus, sont considérés comme porteurs de chance. C'est pourquoi, dès que les enfants naissent, on les met habituellement dans leurs bras. Bien que de nombreux *femminielli* se livrent à la prostitution, ils jouaient (et jouent encore) un rôle central dans d'importants anniversaires religieux fortement empreints de folklore, comme la *tammurriata* [une danse accompagnée par un tambour traditionnel connu comme *tammurra* ou *tammorra*] qui accompagne la fête de la Madonna dell'Arco, ou la *candelora* [procession à la lueur des chandelles] qui a lieu, au mois de février, au monastère de Monte Vergine dans la province d'Avellino.



Dans l'ordre séculier, les *femminielli* sont les protagonistes absolus des célèbres tombolas napolitaines durant lesquelles ils effectuent le tirage des numéros, qui sont annoncés selon le code de la *smorfia*¹⁹. Cette tradition, encore très vivante aujourd'hui, a trouvé écho dans la célèbre comédie musicale de Roberto De Simone *La Gatta Cenerentola*

(1976) dans laquelle, outre la scène de la tombola, les *femminielli* sont les protagonistes de deux autres scènes, le *Rosario de' femminielli* et le *Suicidio del femminiello*. Leur rôle est encore plus surprenant dans le très ancien et dramatique rituel de la *figliata dei femminielli* [l'accouchement des *femminielli*], au cours duquel un jeune étendu sur

India: Cultural and Individual Dimensions of Institutionalized Third Gender Role », *Journal of Homosexuality*, 11, 1986, pp. 35-54.

¹⁹ La *smorfia* (ou *cabale*) est un des aspects les plus connus de la culture populaire parthénopéenne que quelques théories font dériver de la tradition cabalistique hébraïque. Il s'agit essentiellement d'un code qui traduit les images des rêves en numéros à jouer au loto. La *smorfia* est également appliquée au jeu de la tombola : au lieu d'appeler le numéro à chaque tirage, on dit et mime, avec des effets comiques et théâtraux, l'image qui correspond à ce numéro. Parmi les nombreuses références bibliographiques sur ce sujet, signalons : Paola De Sanctis Ricciardone, *Il tipografo celeste. Il gioco del lotto tra letteratura e demologia nell'Italia dell'Ottocento e oltre*, Bari, Dedalo, 1987.

un lit et entouré de la communauté du *vicolo* feignait tous les symptômes du travail pour arriver à « accoucher », parmi les manifestations de joie des assistants, d'un enfant de bois pourvu d'un énorme phallus. L'écrivain toscan Curzio Malaparte, qui assista à une *figliata* durant la Seconde Guerre mondiale, dans la localité de Torre del Greco, en a laissé un compte rendu très intense dans *La Peau* (1949)²⁰, magnifiquement rendu par Liliana Cavani dans son film de 1981 tiré du roman.

Dans l'œuvre de Giuseppe Patroni Griffi (1921-2005), la présence des *femminielli* est récurrente, aussi bien dans son théâtre comme *Persone naturali e strafottenti* (1974), que dans son court roman *Scende giù per Toledo* (1975), dont le protagoniste, Rosalinda Sprint, est un *femminiello* des Quartieri Spagnoli. Au cours des dernières années, on a assisté à une relative éclipse du rôle traditionnel du *femminiello* ou, plus précisément, à son hybridation, en raison de l'émergence d'une forme d'identité transsexuelle contemporaine implantée dans un imaginaire globalisé plutôt que localisé, à tel point que certains ont commencé à regretter la disparition progressive du « vrai » *femminiello*²¹. En laissant de côté un cadre sociologique sans

²⁰ Le chapitre s'intitule « Il figlio di Adamo », Curzio Malaparte, *La Pelle*, Milano, Adelphi, 2009, pp. 135-56. [Pour la traduction française, *La Peau*, Denoël, 1949]. En ce qui concerne les aspects ésotériques du rituel, se reporter aussi à « La figliata di Torre del Greco », Mario Buonocento, *Napoli esoterica. Un itinerario nei misteri napoletani*, Roma, Newton Compton, 1996, pp. 24-26.

²¹ En 2011, à l'occasion de la fête de la *candelora* à Monte Vergine, le groupe gay de Napoli I-Ken a commémoré la récente disparition du *femminiello* de quatre-vingt onze ans *La russulella* avec le titre : « Muore 'a russulella, ultimo femminiello » : <www.i-ken.org/blog/2011/01/candelora-2011-muore-a-russulella-ultimo-femminiello.html> (consulté le 3/07/2011). Une perspective semblable est développée par l'historien de théâtre Enrico Forte dans son essai *Il Rito, l'esilio e la peste. Percorsi nel nuovo teatro napoletano*. Manlio Santanelli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato, Milano, Ubulibri, 2006, p. 60 : « Après la « femmenella » arrive précisément le travesti. Et maintenant c'est un travesti qui a perdu même les dernières et plus pâles traces de signe culturel : il ne descend plus par Tolède comme la Rosalinda Sprint de Peppino Patroni Griffi, mais tout au plus se promène-t-il indifférent devant San Carlo ou certaines parties de la via Tasso et du Corso Vittorio Emanuele. Et il étale

doute en mutation rapide, dans lequel des formes de la tradition ou de la modernité apparaissent toujours plus violemment comprimées, on doit relever que, comme dans les œuvres des « nouveaux dramaturges napolitains » qui ont émergé à partir des années quatre-vingt du siècle dernier, le *femminiello* n'apparaît plus comme un élément de folklore à l'intérieur de représentations d'un milieu napolitain typique mais un personnage de la crise et de l'aliénation : cela va du protagoniste travesti de *Cinque rose per Jennifer* d'Annibale Ruscello (1980), symbole de toutes les « figures déportées²² » d'une modernité déconstruite, à l'étudiant et au *femminiello* qui, dans *Scannasurice* d'Enzo Moscato (1982) partagent un appartement délabré et aussi le drame d'une ville qui vient juste de sortir secouée par un énième tremblement de terre.

Dans ce vaste corpus de témoignages, une série de textes de natures variées nous fournit des informations spécifiques sur les rapports sentimentaux entre camorristes et *femminielli*. Partons d'*Usi e costumi della Camorra* (1897) d'Abele di Blasio, l'un des plus célèbres anthropologues italiens, disciple de Lombroso qui, avec cette enquête très détaillée se propose de révéler à la bourgeoisie post-Unitaire les horreurs et les monstruosité morales et matérielles qui se nouent dans les quartiers très populaires du centre ville. Parmi les nombreux faits et épisodes qui ont certainement troublé les lecteurs bien-pensants, se détache la description du rituel du *spurarizio mascolino* [mariage masculin], une cérémonie nuptiale symbolique entre un camorriste et un *femminiello* :

Le lieu du sacrifice est presque toujours quelque auberge crasseuse, où un jour et à une heure précis on fait se retrouver l'amant, des joueurs d'orgue et de guitare et un cortège de pèdes qui accueillent la timide... jeune fille. Après un ballet érotique, le plus expérimenté en la... matière souhaite la bonne nuit à l'heureux couple; mais la jeune épouse, avant de laisser partir les invités, leur distribue les traditionnels *tarallucci* [snack de pain croquant typique du sud de l'Italie] et du vin. Le jour

des visons et des habits à l'Enrico Coveri et un maquillage de couvertures de *Vogue* et une coiffure de dame de *Dallas* ou de *Capitol*. »

²² Enrico Forte, *op. cit.*, p. 54.

suivant, un pédé âgé, accompagné d'un marchand ambulant, porte aux époux deux petites tasses de lait et du café et puis effectue une visite soignée dans la chambre nuptiale pour vérifier si le sacrifice a été accompli dans les règles. Après la lune de miel, qui ne dépasse pas 24 heures, et vers le soir, le sacrifié commence à arpenter les plus hauts quartiers de la ville pour se procurer, comme font les prostituées, quelque sujet qu'il conduit à l'auberge de Don Luigi Caprinolo, dit 'o capo tammurro ou, si la personne est soignée (un monsieur), dans la maison particulière de madame Benedetta 'a turrese. Cependant, alors que l'actif officie dans ce « lieu sourd à toute lumière », un autre voyou, qui s'était déjà caché sous le lit, subtilise dans les vêtements un portefeuille ou tout autre valeur²³.

Au-delà du ton sulfureux employé par l'auteur – un acte volontaire se trouve défini comme « sacrifice », et la référence à Dante au monde des *vicoli* comme un « lieu sourd à toute lumière » jette une lumière de perdition sur toute la scène – la lecture de l'extrait nous frappe surtout par le naturel total avec lequel un événement semblable était inscrit dans le microcosme social des *vicoli* où la pègre a commencé à prospérer et à dicter ses codes de comportement.

Patroni Griffi a donné une voix à ce mélange de destins dans le recueil poétique *Cammurriata. Canti di malavita* (1989), qu'il définit lui-même comme « une rhapsodie sur le thème de la pègre napolitaine de toujours, même si, aujourd'hui, les coutumes ont changé (mais pas trop)²⁴ ». Deux textes en particulier traitent de notre thème : « O femminiello 'nammurato », dans lequel un *femminiello* avec un air décidé et insolent excite d'abord sexuellement et se refuse ensuite au *capo d' 'o racketto* [le chef du rackett], et « O 'Rre », dans lequel le Roi [le chef d'une bande criminelle] parle à la première personne de sa

²³ Abele De Blasio, *Usi e costumi dei camorristi*, Napoli, Gambetta, 1897, pp. 153-54. La citation de Dante provient de l'*Inferno*, V.28, le chant qui traite des luxures et du célèbre épisode de Paolo et Francesca de Rimini.

²⁴ Giuseppe Patroni Griffi, « Premessa », *Cammurriata. Canti di malavita*, Roma, Gremese, 1987, p. 7.

relation avec un jeune homme, en soulignant combien son choix n'est pas la résultante d'une nécessité ou de circonstances, mais d'une attirance intense et singulière :

Oui, oui, j'ai eu une love story
avec un garçon
 et quel mal y a-t-il ?
 [...]
 Je ne l'ai pas fait par pitié, moi,
 il n'en avait pas besoin,
 je ne l'ai pas fait pour le consoler
 ou pour lui tenir compagnie
 ou pour toute autre excuse semblable,
 je l'ai fait parce qu'il me plaisait,
 il me plaisait lui, rien que lui²⁵.

Parmi les auteurs des générations suivantes, qui évoluent dans le contexte de la croissance tourbillonnante du *sistema*²⁶ des années soixante-dix et quatre-vingt, du tremblement de terre désastreux de 1981, du business de la drogue et de ses conséquences sociales, le rapport entre criminels et *femminielli*, comme nous l'avons montré, reste significatif mais éclairé d'une lumière différente. Le drame de Ruscello, *Ragazze sole con qualche esperienza* (1985), suit les vicissitudes désastreuses de deux travestis appelés Grand Hotel et Bolero Film et de deux petits criminels, Scialò et Cicala, dans un contexte d'un tragique absolu où tous les personnages semblent se réjouir de la dégénérescence progressive du tissu social et culturel de la ville. Alors que, dans *Malacarne* (2001), Fortunato Calvino joue sur le contraste entre la féminité dégénérée de deux femmes à la tête d'un clan, et l'être féminin plus « vrai » incarné par deux *femminielli*.

Pour revenir aux observations dont nous sommes partis, il me semble évident que ces éléments de contexte donnent raison à des conclusions exposées par le journaliste Marcello Ravveduto dans un

²⁵ Patroni Griffi, *ibid.*, p. 13.

²⁶ Le terme '*o sistema*' pour définir la camorra dans ses configurations plus actuelles et tentaculaires a été popularisée par l'ouvrage de Ruben H. Oliva et Matteo Scanni, '*O sistema*', Milano, Rizzoli, 2006, et par Roberto Saviano dans le chapitre « Il sistema », *Gomorra*, *op. cit.*, pp. 48-70.

article paru dans *Il Fatto quotidiano* à propos de l'arrestation de Ketty/Ugo Emanuele :

Ketty est l'évolution d'un mélange continuuel entre mentalité populaire et mentalité camorriste. Son frère Salvatore ne l'éloigne pas de la famille en le marquant comme « pédé », mais l'utilise comme « lieutenant porte-bonheur ». Si le *femminiello* Ugo/Ketty est porteur d'une charge énergétique mystérieuse et positive, née de la dualité de sa nature, il peut porter chance à sa nouvelle carrière de chef ; de plus, en sa qualité de frère, il peut assurer la protection des affaires de famille. [...] Mon interprétation peut sembler un peu osée mais elle sert à souligner que la camorra, ayant introduit des modèles culturels autochtones, a toujours été la plus tolérante des mafias parce qu'elle tire ses origines de la communauté du *vicolo*²⁷.

Par conséquent, si toute tentative d'investiguer la présence *queer* dans le monde des trois mafias italiennes ne peut pas faire abstraction de la grande particularité du cas camorriste, en même temps et indépendamment de l'extrême visibilité dont la figure du *femminiello* jouit dans le monde parthénopéen, il faut être prudent dans l'évaluation des facultés libératrices au regard du système normatif hétéropatriarcal. Il est vrai qu'une série d'éléments semble caractériser le *femminiello* comme figure effectivement *outré* la dualité masculin/féminin, et donc en quelque sorte *magique*. Malaparte avait déjà noté que le rituel de la *figliata* était composé de deux parties distinctes et complémentaires, qui insistaient en général sur le retour à une condition masculine après le travail de l'accouchement : la cérémonie se terminait, en effet, avec le *femminiello* étendu, nu et courbé, sur le lit, pendant que les gens de l'assistance, en une sorte de procession, s'approchaient pour lui baiser l'anus en signe de remerciement pour le « miracle » accompli²⁸. En outre, les *femminielli* tendaient, à l'origine, à conserver un nom masculin, alors que ce n'est que la propagation du modèle transsexuel

²⁷ Marcello Ravveduto, *op. cit.*

²⁸ Curzio Malaparte, *op. cit.*, p. 152-54.

contemporain qui a amené l'usage de noms féminins colorés et exagérés. Ceux-ci renvoient d'ailleurs souvent, non sans ironie, à une dimension de divinité hollywoodienne. Le mot lui-même *femminiello* semble convoquer un idéal combiné de genre observé avec bienveillance : la racine nominale *femmina* déclinée avec un diminutif masculin²⁹.

D'autre part, cette caractérisation pleinement a-duale semble se limiter à la sphère du symbolique, alors que, dans la réalité concrète, les *femminielli* se trouvaient, pour utiliser une terminologie contemporaine, *gendered* selon des modalités qui n'étaient ni androgynes ni bisexuelles, mais féminines au sens le plus traditionnel. Cela peut être vérifié dans le cadre domestique où ils s'occupent de la cuisine et du ménage outre, comme nous l'avons vu, un rôle propitiatoire à chaque nouvelle naissance, et davantage encore dans celui religieux avec la participation à des veilles, des litanies et des danses, activités traditionnellement dévolues à des groupes de femmes. Dans le domaine sexuel, en particulier, nous nous trouvons face à une nette démarcation plutôt qu'à un dépassement de la dualité, puisqu'il est donné pour sûr que les *femminielli* tiennent un rôle passif dans le rapport. De Blasio, qui évolue dans l'optique des nouvelles taxinomies médicales et judiciaires du dix-neuvième siècle tardif, n'hésite pas à les identifier comme des homosexuels passifs³⁰.

La présence des *femminielli*, en définitive, ne troublait pas plus que cela l'ordre social constitué et les hiérarchies de sexe et de genre, en ce qu'elle a été assimilée selon des modalités bien précises. Même les formes de mariage symbolique, aussi riches d'attraction soient-elles,

²⁹ La forme *femminella* existe aussi mais est moins répandue que celle de *femminiello*.

³⁰ Abele De Blasio, *op. cit.*, p. 153 : « À côté des martyrs de la luxure, nous trouvons les pédérastes passifs de profession, désignés dans la mauvaise vie avec des noms de *femminella* [efféminés], *ricchioni* [pédés] ou *vasetti* [enculés] et appelés par Brouardel délinquants nées demi-femmes. Ils font partie de cette foule qui s'agit dans les bas-fonds de la ville et qui se procure le pain quotidien grâce au vol. Comme les pédés sont liés à l'aube de la première puberté, ils éprouvent le besoin d'être... aimés ; et, une fois qu'ils ont trouvé l'*ommo* 'e *mmerda* (pédéraste actif), ils l'aiment, comme Mantegazza l'exprime avec justesse, avec une vraie et ardente passion, qui a toutes les exigences, toutes les jalousies d'un amour vrai. »

ne pouvaient pas dissimuler une réalité qui amenait les *femminielli* à être relégués dans une position de marginalité sociale d'où il ne leur était pas possible de lancer un quelconque défi effectif à l'institution de la famille. Le *femminiello* concentre en lui-même une série de particularités dans la mentalité napolitaine qui, sans aucun doute, se caractérise comme majoritairement ouverte à la diversité sexuelle de nombreuses autres réalités italiennes. Mais il est évident que le cadre de référence conceptuel à l'intérieur duquel agit cette figure appartient à un ordre « classique » d'où des aspects encore très enracinés dans la culture italienne se font sentir, et qu'elle ne pouvait donc pas devenir le véhicule pour un discours qui a, ailleurs, ses points de référence : dans une conception « occidentale », symétrique et réciproque, des rapports entre individus du même sexe.

III

Le passage vers des formes de réflexion contemporaine sur la différence sexuelle de la part des auteurs napolitains a eu lieu dans la première décennie du nouveau siècle avec l'apparition d'*Acqua Storta* de Luigi Romolo Carrino³¹ (2008) et *Cuore nero* de Fortunato Calvino (2009). Avant un examen des particularités de ces œuvres, il est opportun de s'arrêter sur ce qui les rapproche et en fait des exemples de rupture avec les paramètres discursifs et idéologiques qui avaient précédemment caractérisé les représentations de la sexualité hétérodoxe en rapport avec la camorra. En premier lieu, l'homosexualité est au

³¹ Il est nécessaire de préciser que l'œuvre de Carrino s'est développée comme un projet multimédia qui a trouvé son origine dans le récit *Acqua Storta* paru en 2008 chez Meridiano Zero. L'auteur a ensuite réalisé un spectacle dans lequel la lecture dramatique à plusieurs voix alternait avec des chansons contemporaines napolitaines, déjà souvent citées dans le texte lui-même. Un CD a été tiré du spectacle, joint à l'édition *L'Acqua Storta – La versione dell'acqua*, parue peu de mois après la première. Enfin, une *graphic novel* a été tirée du récit : Valerio Bindi/Maria Pia Cinque, *Acqua Storta*, Roma, Meridiano Zero, 2010. Bien que l'aspect multimédia soit très important dans la conception de Carrino, pour des raisons de linéarité, et pour en faciliter la comparaison avec le drame de Calvino, nous nous concentrerons sur *Acqua Storta* essentiellement en tant que texte littéraire.

centre de la préoccupation des auteurs, devenant la vraie et seule raison d'être de l'écriture. Alors que, dans le travail de De Simone, les *femminielli* apparaissent souvent comme des figures prééminentes de la vie quotidienne des quartiers populaires et que, dans l'œuvre de dramaturges plus jeunes, ils incarnent des préoccupations morales et culturelles qui ne relèvent pas nécessairement de la sphère érotique, Calvino et Carrino identifient dans l'orientation sexuelle des protagonistes le facteur crucial qui façonne (ou bloque) leur évolution, et qui finit par marquer leur destin de façon indélébile. Nous sommes, autrement dit, face à une réflexion militante sur les formes de désir prohibé qui luttent pour émerger et s'affirmer comme identités reconnues, et non seulement comme présences, plus ou moins tolérées, dans un contexte socio-culturel plus large.

Dans un second temps, les deux œuvres se focalisent sur le rapport entre deux hommes, c'est-à-dire sur une constellation androphile et symétrique beaucoup plus perturbante pour l'*ethos* camorriste, qui ne dispose pas de modèles autochtones pour l'interpréter et l'intégrer dans son univers symbolique. Un rapport entre deux hommes alpha finit inévitablement par impacter le concept même de virilité, qui ne semble pas remis en cause lorsque l'un des deux partenaires est un *femminiello*. Aussi bien *Acqua storta* que *Cuore nero* ont notamment comme protagonistes des hommes profondément amoureux et pas seulement attirés l'un par l'autre, ce qui fait que le rapport se décrypte comme un défi direct à l'institution de la famille traditionnelle comme garantie de la survie et de l'expansion du clan. En dernière analyse, le problème central s'incarne dans un violent conflit entre tradition et modernité, dont les conséquences tragiques sur la vie des personnages homosexuels témoignent du contrôle brutal que *'o sistema* exerce à chaque fois que ses lois non écrites viennent à être transgressées.

Le récit de Carrino est présenté comme un *roman noir* (c'est ainsi qu'il est défini sur la quatrième de couverture) qui suit les derniers jours de la relation entre Giovanni, le fils du boss Don Antonio Acqua Storta, marié avec Mariasole et père d'un enfant, et Salvatore, qui travaille pour le clan en qualité de comptable. Racontée à la première personne par Giovanni, l'histoire alterne avec de courtes insertions lyriques centrées sur la présence physique de Salvatore et sur le trouble que celle-ci provoque dans son esprit, et des extraits plus longs de

forme diaristique, dans lesquels sont abordées les circonstances passées et présentes de la relation, de même que les événements qui conduisent au dénouement. Ces derniers concernent le fait que Giovanni a pris conscience que sa famille a connaissance de son secret, et qu'on s'apprête donc à éliminer Salvatore. Bouleversé par la certitude de la mort atroce et exemplaire qui attend son amant, Giovanni décide de le « sauver » en le tuant de ses propres mains mais de la façon la moins douloureuse possible.

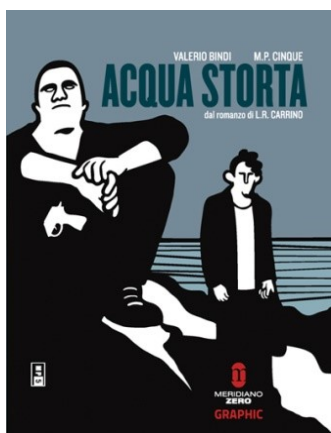
Deux éléments principaux apparaissent au cours de la narration. Le premier est le thème du secret et de la nécessité de se cacher, c'est-à-dire le drame d'une existence vécue *in the closet*. Le concept du *closet*, qui se situe au centre de la réflexion contemporaine sur l'homosexualité³², était absent de la tradition napolitaine dont nous avons parlé jusqu'alors. Les *femminielli*, en raison de leur aspect physique, de leur façon de se vêtir et de se comporter, étaient toujours *out*, extrêmement visibles dans leur « diversité ». Dans *Acqua Storta*, le thème du secret total, auquel sont tenus les homosexuels appartenant à un clan, est un *leitmotiv* oppressant et angoissant, génialement associé par l'auteur à la vie souterraine que de nombreux camorristes en fuite, en dépit de la richesse accumulée, sont souvent contraints de passer dans des refuges misérables. Voici les paroles du protagoniste :

Nous serons tués, tôt ou tard ils nous tueront devant tout le monde. Et même au sein de la « famille » nous sommes des orphelins, chacun ne pense qu'à l'argent et à vivre longtemps et à ses propres affaires. Et les secrets que nous avons ne restent pas longtemps des secrets. Moi, cela, je le sais, c'est impossible. Nous devons faire comme les taupes, avancer sous terre. Et c'est là que nous sommes, sous terre. Il n'y a que là

³² Il est inévitable de rappeler le texte qui a fondé d'un point de vue critique la théorie du *closet* et du *coming out* : Eve Kosofsky Sedwick, *Epistemology of the Closet*, London, Penguin, 1994, en particulier le chapitre « Epistemology of the Closet », pp. 67-90.

que nous réussissons un peu à vivre pour nous-mêmes, à vivre un peu la vie comme elle doit être vécue³³.

Un pénible état d'existence crépusculaire, une vie de taupe, vécue dans la crainte constante d'être trahis même par les personnes les plus chères, associe donc le destin du camorriste à celui de l'homosexuel. Une comparaison que de nombreux criminels considéreraient comme outrageuse, mais qui est efficace dans une démystification de leur figure, et la dénonciation du caractère misérable et précaire de leur pouvoir.



Le second thème qui caractérise *Acqua storta* comme une œuvre dans laquelle résonnent de multiples aspects de la réflexion sur l'homosexualité, comment elle s'est développée avec Stonewall et par la suite, c'est la conscience du rôle crucial résultant de l'homophobie intériorisée, dont Giovanni est principalement victime. Au cours de la narration reviennent à la surface différents épisodes du passé récent et lointain où Giovanni a répondu à la proximité ou à la possibilité de l'homoérotisme, avec des actes de violence aveugle : cela commence, à

l'époque d'une détention précoce dans la prison pour mineurs de Nisida, avec l'humiliation sexuelle et l'assassinat du jeune fils d'un boss ennemi, puis avec l'élimination d'hommes et de travestis avec lesquels il s'accordait des rencontres occasionnelles, pour terminer avec la mort de Lorelei, la trans amie de Salvatore, qui pourrait révéler leur secret. Les auto-flagellations et la terreur d'être considérés comme efféminés, affleurent dans ses rapports avec Salvatore lui-même, lequel, même s'il l'aime, se trouve offensé et réprimandé pour ses attitudes plus tendres et pleines d'émotion :

³³ Luigi Romolo Carrino, *L'Acqua Storta – La versione dell'acqua*, Roma, Meridiano Zero, 2008, p. 19.

Salvatore se tourne de côté, il me tourne le dos, je sais qu'il est triste, il veut pleurer mais ne le fait pas, il sait que cela me gêne³⁴.

- Oui, oui, je t'ai dit que je m'en souviens... tu étais vêtu comme un pédé, vraiment.

- Comme un pédé ?

- Eh bien, oui.

- Giovanni, je suis pédé. Ou suis-je pédé seulement lorsque tu le veux ?

[...]

- Je lui fais dire ce qu'il veut, même si, moi, les comportements féminins je ne les supporte pas³⁵.

C'est un état de dissociation profonde et douloureuse, qui fait de Giovanni une victime immobile, incapable de trouver une porte de sortie aux événements qui exercent une contrainte sur lui, et qui l'amènera à agir – encore une fois avec un acte de violence désespérée – seulement au moment où le sort de son compagnon est désormais définitivement scellé.

La scène clef où Giovanni se plie au caractère inéluctable de son destin, se situe dans la pénultième section du récit, un dialogue tendu et inquiétant au cours duquel Don Antonio, désormais informé de la transgression de son fils, l'admoneste de façon oblique, en faisant allusion à l'épisode du quinzième chant de l'*Enfer* de Dante dans lequel celui-ci rencontre son maître Brunetto Latini dans le cercle des sodomites :

Je lui dis que tout est prêt. Je l'embrasse une autre fois. Avant que je m'en aille, il veut me lire une chose du poète Dante Alighieri. Je vois qu'il nous a fait un repère, la page a une extrémité cornée.

- Le quinzième chant de l'Enfer... Tu connais Dante Alighieri ?

³⁴ Luigi Romolo Carrino, *op. cit.*, p. 71.

³⁵ *Ibid.*, p. 72.

- Oui, la professeur de Nisida nous a fait faire l'histoire de Paolo et Francesca, les amoureux, l'Enfer est fait de cercles...

- Ah, mais tu dois le lire, tu dois le lire tout entier, l'Enfer. Tu dois lire toute la Divine Comédie et même la Bible. La Bible nous dit ce que nous devons faire, elle nous dit les choses justes.

- Oui, papa, mais je n'ai pas le temps...

- Pour ces choses-là, tu dois trouver le temps... Dante Alighieri avait un maître, Brunetto Latini, auquel il était très attaché.

[...]

- C'est le chant dédié à toutes les violences contre Dieu. Il ne suffit pas d'avoir la force, le pouvoir, le pouvoir est la culture, l'instruction, et être le chef signifie être le maître pour les autres. Tu dois porter le respect à tes maîtres, à ton père, à ta femme, et tu dois être dans la grâce de Dieu... Tu sais dans quel cercle se trouvait le maître de Dante ?

- Non, je ne le sais pas.

- Vu que tu es à la maison pendant quelques jours, fais-toi le expliquer par Marisole, lisez ensemble l'Enfer...

- Oui, très bien... Mais...

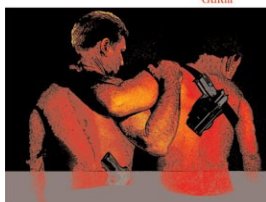
Je veux dire que Dante, même s'il était son maître, Dante aimait bien son maître, il l'a mis dans l'Enfer. Parce que, quand on se trompe on se trompe, et il n'y a pas d'autre issue³⁶.

Le silence qui opprime l'homosexualité dans la réalité camorriste est amplifié par le fait que Don Antonio ne mentionne jamais clairement l'objet de la discussion, préférant s'en remettre à des références culturelles ignorées du fils, à des allusions (« Fais-toi le expliquer par Marisole, lisez ensemble l'Enfer... ») et à des menaces vagues mais pas du tout voilées (« Il n'y a pas d'autre issue »). Si ce dialogue n'avait pas lieu entre un père et un fils, nous dirions que nous sommes face à un régime discursif de type *avertissement mafieux* : une rhétorique qui, en évitant l'objet du discours comme s'il était de fait

³⁶ *Ibid.*, pp. 100-101.

Fortunato Calvino

Cuore nero



indicible, indique une détermination de fer à l'éliminer de l'horizon du possible. Giovanni, même s'il ne comprend pas la référence à Brunetto Latini, reçoit parfaitement le message, et prend la décision qui placera la fin de l'histoire avec Salvatore sous le signe de la tragédie.

Dans *Cuore nero*, la relation principale est celle de Tommaso et de Pietro, deux petits camorristes qui sont aussi des amis inséparables depuis longtemps. Toutes les scènes se déroulent dans une église désaffectée, dans un endroit indéfini de l'*hinterland* napolitain, où les deux garçons trouvent

refuge après chaque mauvais coup. Leur histoire fait écho à celle de deux autres personnages qui fréquentent ce *non lieu*, Anna la Rossa, une transsexuelle, et Rino, un jeune chômeur, qui tomberont amoureux par la suite et décideront de partir pour le Nord à la recherche de la chance. Le drame surgit, non pas des événements extérieurs qui finissent par engloutir les protagonistes, comme dans *Acqua Storta*, mais d'une asymétrie fondamentale, en termes d'acceptation de sa propre sexualité et de capacité à exprimer son propre amour, de la part de Pietro et Tommaso. Ce dernier est plus mûr et conscient de ses propres sentiments et, tout au long de l'action, il cherche à obtenir une approbation et une réciprocité de la part de son ami. Pietro réagit avec rage à cette dynamique, du moins en surface, parce qu'il ne veut pas que sa virilité soit remise en cause, mais, en vérité, parce que la simple verbalisation des sentiments que Tommaso éprouve pour lui apparaît comme un acte fatal, porteur de conséquences néfastes.

Tommaso commence à taquiner Pietro dès la première scène, en doutant du réel intérêt de son ami pour une fille, et en lui rappelant ensuite un soir où, alors qu'ils étaient ivres, ils se sont embrassés. Calvino montre ses talents de dramaturge en situant le dialogue alors que Pietro, qui plaisante en apparence, tient Tommaso bloqué par terre dans une position d'art martial, et lui serrant les testicules. Le conflit

intérieur de Pietro apparaît soudain plastiquement évident : la position stéréotypée, masculine et dominante cette fois encore, qu'il assume, chasse le spectre de son homosexualité, c'est la forme ambiguë de l'attraction qu'il tente de supprimer. Le conflit intérieur et le courant érotique alternatif qui y trouve son origine se propagent jusqu'à la fin de la scène, quand Pietro se lance dans une narration hyperbolique au sujet des exploits hétérosexuels hypothétiques avec lesquels il entend remplir sa soirée. Excité par son récit, il est inévitablement amené à se rapprocher physiquement de Tommaso, mais toujours dans une attitude de provocation et d'orgueil. On remarque, en particulier, la finesse des didascalies scéniques de Calvino, qui font émerger avec une grande efficacité les pulsions vécues par les protagonistes au-delà ou en deçà, du niveau de l'articulation verbale :

PIETRO – [...] et je regarde un film porno, et quand je suis bien excité, je m'en vais baiser (*Tout en parlant il approche les mains des mamelons de Tommaso*) la première fille que je vois disponible. Elles sentent de loin l'odeur de l'argent ! Et une fois chez moi, je la renverse sur le lit et j'oublie tout, tout.

TOMMASO (*Il reste immobile*)

PIETRO (*Lui effleurant les mamelons*) – Ça te plaît ?

TOMMASO (*Contenant le plaisir. Il ne répond pas*)

PIETRO – À moi un max ! C'est la première chose que je me fais faire par une femme.

TOMMASO (*S'éloignant d'un seul coup*) – Et maintenant que faisons-nous ?

PIETRO – Rien. N'y pensons plus, ce soir c'est la fête³⁷...

Malgré son excitation, Tommaso réussit à ne pas céder à la provocation confuse de Pietro. Sa question : « Et maintenant que faisons-nous ? » renvoie sur le compagnon la responsabilité de trouver les mots et les actions adéquates à ses pulsions. À l'énième attaque de Pietro, qui lui touche les jambes en louant la beauté en termes féminins (pendant que les siennes, évidemment, sont comparées à celles d'un footballeur), Tommaso se lasse définitivement du jeu et rétablit une situation de parité en frappant Pietro et en l'éloignant de lui.

³⁷ Fortunato Calvino, *Cuore nero*, Napoli, Guida, 2009, p. 15.

Le conflit psychologique entre les deux personnages (et celui de Pietro avec lui-même) atteint un climax dans la scène nocturne qui termine le premier acte, quand Tommaso reprend le discours sur le baiser qu'ils se sont échangés, en ayant cette fois le courage de demander clairement : « Mais ça t'a plu³⁸ ? » La réponse de Pietro révèle une première fêlure dans son comportement hostile et fuyant, surtout parce qu'il ne nie pas la dimension affective avec Tommaso, qui apparaît presque acquise par déduction, en se concentrant plutôt sur la terreur d'être découverts, et sur les conséquences atroces qui en découleraient :

PIETRO – Nous sommes déjà sur les lèvres de la Rossa, tu sais combien elle parle, y compris de ce que nous faisons toi et moi, tu le sais ? Et alors n'oublie pas, je ne veux pas finir dans une fosse avec tes couilles dans la bouche... une telle fin je n'en veux pas, une fin de merde tu comprends... tu ne penses pas aux gens ? À ce que notre famille pourrait dire ?... Non, Tummà, n'en parlons plus, jamais plus !

TOMMASO – Et le bon ?...

PIETRO (*agressif*) – Tummà ! Je dois me marier et on ne doit rien pouvoir dire sur moi... tu peux faire ce que tu veux de ta vie, mais sans m'impliquer³⁹.

On remarque comment, dans ce passage clef, Pietro fait la démonstration de son ignorance quant à une vie en dehors du monde de la camorra. Les seules voies qui se présentent à son esprit sont : mener une vie apparemment hétérosexuelle en espérant ne pas être découvert, ou être découverts et subir une mort terrible et humiliante. L'évolution mentale que Tommaso a déjà accomplie, c'est-à-dire la conscience que seul le fait de quitter tous les deux le monde des criminels pourrait permettre à leur amour de s'exprimer et de s'épanouir, lui reste inconnue. Et c'est sur ce cet élément que Calvino insiste au cours du second acte, en établissant le parallèle avec le couple composé d'Anna La Rossa et de Rino. Même s'ils ne sont pas camorristes, Anna et Rino sont toutefois deux personnages marginaux, une trans prostituée et un

³⁸ *Ibid.*, p. 29.

³⁹ Fortunato Calvino, *op. cit.*, p. 35.

chômeur, tout autant englués dans la dégradation morale et économique du milieu d'où Pietro et Tommaso sont aussi issus. Mais Anna, qui fait fonction d'alternative à l'immobilité et au manque de courage et d'imagination de Pietro, est convaincue qu'en abandonnant sa vie quotidienne, elle pourra avoir un futur avec Rino. Quand ce dernier lui annonce qu'il a trouvé un travail à Milan, la Rossa n'hésite pas à mettre en acte ses propres décisions, et elle le suit pour atteindre leur rêve d'amour.

Le lecteur espère en vain que la situation se débloque aussi pour Pietro et Tommaso. Cependant, il devient de plus en plus évident que les deux jeunes gens sont perdus, l'exemple d'Anna et de Rino fournit un puissant contrepoids symbolique, qui véhicule un message centré sur la possibilité du libre choix et de l'affirmation de soi : *Cuore nero* « crie un message clair : "convertissez-vous à la culture de la légalité, à la culture de l'amour au grand jour, c'est le seul chemin vers le bonheur." [...] Une incitation au *coming out*, à se montrer au grand jour comme homosexuels, et pour sortir de la fange marécageuse du crime⁴⁰. »

Aussi bien dans *Cuore nero* que dans *Acqua Storta*, un lien significatif est instauré entre l'acception traditionnelle du *coming out* et un usage extensif, qu'il convient d'appliquer au monde obscur et boueux du crime organisé. Les homosexuels ne sont pas les seuls à devoir « se montrer au grand jour », mais aussi les camorristes, et tous ceux qui, comme Anna et Rino, qui ne sont pas des criminels, mais qui vivent néanmoins à la marge d'un monde conditionnant leur existence. La contamination, quelle qu'en soit la forme, avec les lois du *sistema*, apparaît tout à fait incompatible avec un sens d'identité libre, conscient et exempt de compromis, tel qu'associé au concept du *coming out*. La réflexion théorique sur l'identité gay assume donc des connotations innovantes entre les mains de deux auteurs aussi sensibles à la question sexuelle qu'aux profondes distorsions morales de la mentalité criminelle. Comme nous l'avons vu, ce seront la Rossa et Rino qui incarneront la possibilité de l'extension significative du *coming out*, alors que le couple de garçons, à cause de la terreur de Pietro et malgré les tentatives émouvantes et répétées de Tommaso, ne parvient pas du tout à évoluer. Leur mort arrivera par hasard, à cause de la survenance

⁴⁰ Giulio Baffi, « Prefazione al testo », *ibid.*, p. 6.

de l'énième vendetta entre clans rivaux, à laquelle ils sont obligés de participer. Il faudra attendre la scène finale afin que Pietro trouve la force, pour la première fois, de rassurer Tommaso en lui exprimant la véritable nature de ses sentiments. Ses dernières paroles – « Je ne te laisse pas, Tummà, je ne te laisse pas... » – retentissent longuement dans la nef caverneuse de l'église avant que les deux garçons ne l'abandonnent une dernière fois pour courir vers une mort certaine.

IV

Cuore nero et *Acqua Storta* sont parus à un moment d'intérêt croissant pour l'univers camorriste, grâce au succès international de *Gomorra* de Roberto Saviano et au film de Matteo Garrone tiré du livre, vainqueur en 2008 du Grand Prix du Jury, au Festival de Cannes. *L'Osservatorio sulla Camorra e l'illegalità* du *Corriere del Mezzogiorno* a consacré une enquête spéciale à « l'effet *Gomorra* » sous le titre « Raconter les clans après Saviano⁴¹ », dans lequel sont répertoriés vingt-sept ouvrages parus entre 2006 et 2008 (le travail de Carrino est inclus dans cette liste mais pas celui de Calvino, publié l'année suivante). Il n'y a aucun doute, en termes de visibilité, que les deux textes ont profité de l'association à un *trend* qui a libéré la réflexion sur la camorra d'un milieu de spécialistes pour atteindre une dimension populaire. Cela dit, je pense important de souligner combien les racines littéraires, et plus généralement politico-idéologiques d'*Acqua Storta* et de *Cuore nero*, sont profondes et ramifiées, et pas seulement réductibles au succès international du livre de Saviano. Calvino est un dramaturge affirmé avec une longue carrière derrière lui, influencé à la fois par l'œuvre de Patroni Griffi et le travail des « nouveaux dramaturges napolitains » dont lui-même est l'un des représentants majeurs. *Cuore nero* a remporté le prestigieux Prix Calcante, remis par la SIAD (*Società Italiana Autori Drammatici*) et constitue le point d'orgue d'une parabole artistique dans laquelle la différence sexuelle a toujours revêtu un rôle central. Carrino appartient à une génération plus jeune, qui trouve ses modèles aussi bien chez des écrivains étrangers (l'auteur cite, par exemple, dans la note finale, le

⁴¹ *Corriere del Mezzogiorno*, « Raccontare i clan dopo Saviano », 4/11/11, p. 35.

récit d'Annie Proulx *Brokeback Mountain*, avec lequel *Acqua Storta* présente de nombreux points de rapprochement), que dans la littérature d'auteurs napolitains contemporains (en plus de Roberto Saviano, Valeria Parrella et Diego De Silva) lesquels, même s'ils ne focalisent pas sur le thème homosexuel, ont contribué de différentes façons à recréer littérairement l'image de la ville au-delà des clichés et des stéréotypes. On ne peut pas ignorer que Carrino reconnaît le travail archéologique de De Simone sur la tradition populaire, en insérant dans son texte des fragments de chansons néomélodiques napolitaines dont le pathos émotif donne voix aux plus secrets mouvements de l'âme des personnages lorsqu'ils ne trouvent pas de mots pour les exprimer complètement.

Évaluer *Acqua Storta* et *Cuore nero* dans le sillage du succès de *Gomorra* équivaldrait donc à cacher des œuvres complexes derrière un phénomène médiatique, avec le risque de perdre de vue le cadre d'ensemble, qui est donc celui d'une tradition napolitaine contemporaine dont l'objet principal a été de libérer la représentation de la ville de nombreux éléments qui l'avaient caractérisée pendant une bonne partie du vingtième siècle et qui a commencé à s'affirmer dans les années quatre-vingt et suivantes : des conventions du théâtre d'Eduardo Scarpetta et d'Eduardo De Filippo, aux aspects plus sentimentaux et spontanés de la culture populaire, et jusqu'au sensationnalisme morbide des reportages sur les crimes. Un tel désir de renouvellement s'est développé au cours des années quatre-vingt-dix et suivantes dans toute l'Italie méridionale, pour devenir un phénomène d'importance nationale, et le « cas Gomorra » devrait être aussi inséré dans ce cadre en évolution. Dans l'essai *Uccidiamo la luna a Marechiaro. Il Sud nella nuova narrativa italiana*, Daniela Carmosino souligne justement comment le livre de Saviano lui-même était impensable sans une tradition napolitaine de *reportage narratif* qui remonte au moins jusqu'au célèbre *Il ventre di Napoli* de Matilde Serao (1884), pour inclure *Il Mare non bagna Napoli* d'Anna Maria Ortese (1954) et, plus récemment, les œuvres narratives hybrides de Franco Arminio et Francesco Piccolo⁴². Le *Mezzogiorno* italien a violemment

⁴² Daniela Carmosino, *Uccidiamo la luna a Marechiaro. Il Sud nella nuova narrativa italiana*, Roma, Donzelli, 2009, en particulier la section « Fiction e/o faction : il successo del reportage narrativo », pp. 45-72.

subi, dans les trente dernières années, les contradictions d'une dimension *glocal*, et est ainsi devenu un point d'observation privilégié, « l'endroit où l'on perçoit plus directement l'état déchiré et confus de la globalisation. Le contraste aigu et explosif entre les caractères artificiel et virtuel de la vie individuelle et collective d'une part et la multiplication de déchirements matériels, de résidus, de rebuts incontrôlables et mortels d'autre part⁴³. »

Des changements d'aussi vaste portée ont naturellement eu un impact profond sur l'univers *queer*, qui a commencé à se reconfigurer et à être parcouru par des instances de représentation politique et symbolique afférentes à une conceptualisation « occidentale » de l'homosexualité (c'est ce qui est arrivé au détriment de formes d'identité traditionnelles et par la tendance, sur laquelle nous nous sommes arrêtés, à regretter la disparition des « vrais » *femminielli*). Durant la période de ferveur civile et culturelle de la prétendue *Renaissance napolitaine* associée au maire Antonio Bassolino, en 1996, la première Gay Pride de l'histoire napolitaine a été organisée. L'événement n'a pas été réédité l'année suivante et, pendant toutes les années quatre-vingt-dix, la ville a continué à avoir une scène gay quasi inexistante en comparaison d'autres villes européennes de même taille. Le grand pas en avant ne s'est produit que pendant la première décennie du nouveau millénaire, et n'importe quel quidam qui se rend, aujourd'hui, à Naples, peut en avoir une image plastique sur la Piazza Bellini, nouvellement restaurée, et devenue le centre de la *movida* de la jeunesse : dans un espace circonscrit par des palais baroques, et où affluent des pans du mur grec de Neapolis, des étudiants, des *femminielli*, des gay et des voyous de banlieue passent la soirée l'un à côté de l'autre dans une atmosphère typique de promiscuité parthénopéenne. En 2008, la ville a abrité la *Campania Pride*, en préparation de la *Pride* nationale de l'année suivante, un événement qui a été accompagné par un intense programme culturel, qui a, entre autres, inclus une conférence à l'Université Federico II. Dans les deux cas, l'administration de centre gauche du maire Rosa Russo Iervolino (une catholique pratiquante provenant de la mouvance de la Démocratie

⁴³ Giulio Ferroni, « Creatività e vitalità della letteratura meridionale », *Ora locale. Lettere del Sud*, marzo-aprile 2001, p. 24.

Chrétienne) a assuré la protection pendant les manifestations, et la *Pride* est devenue un événement fixe. Le maire actuel, Vincenzo De Magistris, a clairement exprimé son soutien au mariage entre homosexuels entre le premier et le second tour des élections municipales de 2011 : « Il n'y a pas d'amours et de sentiments de série A et de série B⁴⁴. » Carlo Giovanardi, à l'époque sous secrétaire du gouvernement de Berlusconi avec une délégation aux politiques familiales, a commenté sur un ton menaçant qu'en cas de victoire de De Magistris, la ville courrait le risque d'être inondée par des *femminielli*⁴⁵. Les Napolitains ne se sont pas montrés sensibles à de telles stratégies bigotes, et De Magistris a été élu avec une majorité écrasante de soixante-cinq pour cent.

Ces faits nous aident à situer *Acqua Storta* et *Cuore nero* dans le contexte de l'évolution du rapport entre culture napolitaine et identité *queer*. Le développement social et culturel de la cité, dans les dernières décennies, a vu l'affirmation, lente mais inévitable, d'une conceptualisation contemporaine de l'homosexualité qui supplante les modèles autochtones. Carrino et Calvino répondent à ces mutations tout en ambitionnant de placer plus haut la barre de ce qu'il est possible de raconter : leurs œuvres portent à l'attention du public un sujet encore tabou, et sont en même temps des réflexions sur la difficulté que l'homosexualité rencontre pour émerger dans n'importe quel contexte culturel où l'homophobie est le régime discursif dominant.

Luca Baldoni

Assistant Professor of Italian Studies
James Madison University (Florence/Italie)

Traduit de l'italien par Patrick Dubuis

⁴⁴ Alessandro Gignoli, « Ad Arcore ? Non ci andrei mai », *L'Espresso*, 19/05/2011, <http://espresso.repubblica.it/dettaglio/ad-arcore-non-ci-andrei-mai/2151860/1> (consulté le 17/072011).

⁴⁵ « Con De Magistris Napoli verrà consegnata ai femminielli », entretien réalisé pour l'émission « Klauscondicio » (20/05/2011) postée sur You Tube.