



# Bellissima

de Luchino Visconti

## Fiche technique

Italie - 1951 - 1h53

N. & B.

Réalisateur :

**Luchino Visconti**

Scénario :

**Cesare Zavattini**

**Suso Cecchi D'Amico**

Musique :

**Franco Manino** d'après

**Donizetti**

Interprètes :

**Anna Magnani**

(Maddalena)

**Walter Chiari**

**Tina Apicella**

**Alessandro Blasetti**

**Gastone Renzelli**

**Tecla Scarano**

**Lola Braccini**



Anna Magnani (Maddalena) et sa fillette Tina Apicella

## Résumé

La «Stella Film» lance un concours pour trouver une fillette qui sera l'héroïne d'un film. A Cinecittà, le metteur en scène Blasetti et ses collaborateurs reçoivent les candidates avec leurs mères. Dans la foule, une jeune femme, Maddalena Cecconi, a perdu sa fille, Maria. Elle la retrouve et, avec l'aide d'un jeune homme, Alberto Annovazzi, la conduit au studio. Devant Blasetti, Maria récite un poème en zozotant. Au retour des studios, Maddalena

retrouve son mari qui désapprouve son initiative. Le lendemain, Alberto, le jeune homme, sous prétexte de favoriser Maria à Cinecittà extorque cinquante mille lires à Maddalena...

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

## Critique

Ce film de Visconti n'a pas eu l'air de plaire. On se demande pourquoi ? Je le considère, en effet, comme l'une de ses œuvres les plus importantes. La plus curieuse aussi. Le principe de **Bellissima**, est une gageure : partir du laid et du grotesque pour arriver au beau et au sublime. Et cette gageure est tenue. L'intention de Visconti est déjà nette pendant le générique : on entend un air de Donizetti merveilleusement chanté par un solo et chœur de femmes toutes plus laides, les unes que les autres.

Or, l'on constate que ce principe esthétique est en conformité avec le scénario. Dans les milieux populaires et minables de Rome, une mère voudrait que sa fillette de six ans devienne la vedette d'un film en préparation. Nous assistons alors à une suite de sketches, très voisins par l'esprit de la Commedia dell'Arte. Rien ne nous est épargné, des efforts et des sacrifices de cette mère-poule dévorée d'ambition et d'amour pour son enfant. Celle-ci réussit enfin à passer les bouts d'essai. La mère parvient à assister à la projection qui se déroule devant leurs rires et leurs lazzis, tant ils trouvent la fillette laide et grotesque. Touchée au plus vif la mère se révolte et refuse le contrat que sa fillette a finalement décroché.

Le film consiste alors en une sorte de métamorphose pour découvrir sous le laid (et Dieu sait si tous les personnages sont volontairement ridicules, si toutes leurs actions sont mesquines, si tous les décors sont pouilleux), une beauté, qui est la beauté même de la vie et de l'homme, signe d'une qualité sensible que nulle dégradation ne parviendra jamais à tuer. Il faut voir en effet, la façon dont Anna Magnani tout au long du film, passe peu à peu de la vulgarité à la grandeur, et le dernier travelling sur la fillette endormie devenue soudain **Bellissima**, très belle. Il est inutile d'autre part, de souligner les nombreux

petits chefs-d'œuvre, sorte de chroniques populaires, que sont tous les sketches du film. Les meilleurs : ceux de la piqûre à la grosse dame, la visite de la vieille comédienne ratée, la leçon de danse, la fausse scène d'amour près de la rivière etc.

On y prend un vif plaisir et je ne pense pas que Visconti ait son égal dans la réussite de toutes les scènes de genre, où triomphe une Anna Magnani en grande forme.

Jean Douchet

*L'art d'aimer - éd. Cahiers du Cinéma*

**Bellissima** n'est pas seulement un film sur la réalisation d'un film ou sur l'ambition d'une mère ; c'est aussi un film sur la cruauté humaine, apparente lors de la première interview de Maria, et tristement évidente lors du bout d'essai. Maria, pathétiquement maladroite, apparaît sur l'écran avec un maquillage épais et une coiffure impossible. Elle est si minuscule (le rôle demande un enfant de sept ou huit ans, alors que Maria n'en a que six et qu'elle est petite pour son âge) qu'elle est incapable de souffler les bougies d'un gâteau d'anniversaire. Les assistants commencent à rire de son échec (...). Maria, dont les yeux se remplissent de larmes, commence à lire le poème «Venise» puis éclate en sanglots. Ce qui provoque de nouveaux rires (...). Le visage d'Anna Magnani, ses yeux spécialement, reflètent de manière dramatique son combat intérieur : l'espoir, la surprise désagréable, le désappointement, la tristesse, la peine et finalement la colère. Au début, avec un sourire forcé, elle dit à Maria : «Ils s'amuse. Peut-être as-tu le don de faire rire les gens ?» Elle cache les yeux de sa fille, espérant la protéger des cruelles moqueries, mais Maria en a déjà assez. Après l'épreuve, la fillette tombe dans un profond sommeil, comme si elle voulait dire : «J'en ai assez.

Maintenant, laisse-moi en paix.» Avant de partir, Maddalena fait face à ceux qui se sont moqués : «Pourquoi avoir ri d'elle ? C'est une petite fille comme les autres. N'avez-vous donc aucun respect pour les sentiments des autres ?» ...

Claretta Toneti

*Luchino Visconti, Twayne Publishers 83*

(...) «A mes yeux, la signification de **Bellissima** est moins une satire des milieux du cinéma ou une dénonciation marxiste de l'aliénation capitaliste, que le refus, par une mère, du prix à payer pour la réussite sociale.

Maddalena ne transformera pas sa fille en singe savant, elle abandonnera ses rêves de gloire auxquels il aurait fallu sacrifier la vie même de son enfant. C'est le choix exactement inverse que fera l'héroïne de **La Sorcière brûlée vive** : Gloria, la star de cinéma, renoncera à son souhait le plus cher, avoir un enfant. Elle accepte ce que Maddalena avait refusé. Ludwig n'agit pas autrement que Maddalena. Un moment, il paraît céder aux exigences de sa fonction et accepte l'idée d'un mariage, mais il se reprend vite, et, muré dans son propre univers, il refuse désormais de composer. Le parallèle entre le monarque absolu et la femme du peuple n'est pas de pure forme : tous deux agissent au nom d'une même exigence de pureté. Cette exigence n'est pas seulement d'ordre moral, elle est aussi, et indissolublement, d'ordre esthétique, au point qu'esthétique et morale se fondent en un seul absolu. De ce point de vue, **Bellissima**, est exemplaire. Maddalena va découvrir, au cours d'une scène bouleversante, la beauté de sa fille Maria, tandis que sur l'écran, la même Maria, filmée durant un bout d'essai, est transformée en gamine ridicule qui déclenche l'hilarité générale. La beauté de Maria, c'est la beauté de l'amour de sa mère, la pureté du lien filial qui n'a pas encore

été brisé et qui ne le sera pas.(...)

Paul-Louis Thirard  
*Luchino Visconti, Persona, 1984 et  
Ramsay, 1986.*

L'inspiration et l'esthétique de Visconti sont proprement naturalistes - à la scène comme à l'écran - d'**Ossessione** à **Rocco**, d'un naturalisme de tradition zolienne qui a pris nom de vérisme en Italie avec Giovanni Verga. Cela expliquerait-il pourquoi l'art de Visconti n'est pas si facilement reconnu en France ? Zola a certes exercé plus d'influence sur les grands romanciers américains du XX<sup>e</sup> siècle que sur les romanciers français, et le réalisme cinématographique français des années trente-quarante était lui, de tradition balzacienne c'est-à-dire réalisme de visionnaire.

Chez Visconti nulle volonté poétique ce qui n'est ni une tare, ni une faiblesse ni une insuffisance, mais une force particulière, ce qui n'exclut pas non plus que naisse parfois et avec violence l'émotion poétique à partir d'une expression du réel qui ne se veut pas transposition poétique du réel. Il n'y a pas de vision viscontienne de la réalité qui partirait d'un monde intérieur, comme jadis chez Carné-Prévert, comme chez Fellini. Pour Visconti cette réalité est inépuisable et il entre puissamment en elle, il la « connaît », la fait jaillir hors d'elle-même, la révèle ; il la « trouve », il « l'invente », il n' imagine pas. Il ne cherche pas, il trouve et il crée.

L'art naturaliste de Visconti part donc, c'est l'essence même du naturalisme, de la connaissance, d'une volonté de connaissance, d'une vision aiguë et pénétrante, et la complaisance ne se substitue jamais à la connaissance comme dans le naturalisme d'école, donc dégénéré. Nous avons dit Zola et non J.K. Huysmans. Connaissance vive et exacte des lieux, des milieux, des êtres, de leur vestiaire, de leurs gestes,

de leur manière de vivre, des nécessités qui les étreignent, de leurs aspirations, de tous les conditionnements et déterminismes sociaux, et la puissance expressive entière qu'il faut pour faire vivre tout cela, voilà ce qui éclate tout autant dans **Bellissima** que dans **Rocco**.

Visconti fait vivre, parce qu'il a vu, mais ne s'attarde guère à regarder vivre. Encore moins se laissera-t-il fasciner comme Fellini par certains aspects étranges, insolites, minables ou sordides de la réalité. Il n'est que de comparer pour cela la façon dont Fellini s'approche d'une scène de music-hall miteux et celle dont Visconti refuse de s'en approcher.

Ainsi n'exploite-t-il pas un pittoresque de mauvais aloi à ses yeux, qu'il aurait pu faire naître dans toutes les scènes de Cinecittà. Mais quel spectacle humain que celui de toutes ces mères offrant leur petite fille à ce Moloch bonhomme incarné par Blasetti ! Ainsi le regard de Visconti est-il plus lucide, plus cruel et partant, plus sain que celui de Fellini ou celui de Zavattini - De Sica. Il n'en est pas moins chaleureux, moins chargé d'amour et au-delà du constat du témoignage, c'est sur l'indignation et la révolte que nous débouchons. Plus sain et plus salutaire donc et moins indulgent pour l'homme. Et comme s'il lui fallait donner une dernière preuve de cette force, Visconti a l'audace de terminer son film sur un plan rapproché de l'enfant endormi sans que le moindre attendrissement facile ne transparaisse. Plus qu'une rencontre avec Zavattini - c'est plutôt une esquisse - **Bellissima** est une rencontre Visconti - Magnani. Déjà Visconti l'avait voulue pour **Ossessione** alors qu'elle était quasi-inconnue. D'un bout à l'autre **Bellissima** est un festival Magnani sans apparaître le moins du monde comme un film fait pour une actrice. C'est une fête, non pas un « numéro », une fête aussi admirable que dans **Le carrosse d'Or** et la scène où Magnani

résiste à la manœuvre de séduction de Walter Chiari sur les bords du fleuve égale les meilleures scènes avec le vice-roi Ferdinand. En vérité, dans ce jeu de Magnani, tout est finesse et subtilités spontanées du geste, du regard, de la voix. Ce n'est pas un art de l'exubérance, pas plus que l'art naturaliste de Visconti n'est contenu dans la seule présence des grasses matrones de l'escalier, dans les seules scènes de piqûres et des grandes claqués sur les fesses de « l'actrice » ou du cours de danse. L'art de Visconti n'est pas un art des apparences.

René Gilson  
*Cinéma n°57 - Juin 1961*

## Propos du réalisateur

**Bellissima** n'est pas un film optimiste et l'histoire est un prétexte. Zavattini s'est irrité des changements que j'y ai apportés. Le vrai sujet était la Magnani : je voulais faire avec elle le portrait d'une femme, d'une mère moderne, et je crois y avoir assez bien réussi parce que la Magnani m'a prêté son énorme talent. On a dit que j'avais voulu représenter l'ambiance du cinéma avec ironie et méchanceté, mais ce n'en fut qu'une conséquence. Pour le personnage du metteur en scène, j'ai usé de l'ironie, mais je ne pouvais pas le dire parce que Blasetti (dans son propre rôle) s'est mis en colère. Il a compris, mais trop tard. Je lui disais : *Fais ce que tu veux, sois toi-même*. Il le faisait avec beaucoup de sérieux et de gentillesse. Mais dans le commentaire musical, inspiré de *L'Elixir d'amour* de Donizetti, il y a un motif qui s'appelle *le thème du Charlatan*. Il revient à chaque apparition de Blasetti. Il ne s'en était pas aperçu ; il ne connaissait pas Donizetti. Un jour quelqu'un lui a expliqué, et il m'a écrit une lettre indignée : *Je ne te croyais vrai-*

*ment pas capable de cela*, etc. Je lui ai répondu : Nous sommes tous des charlatans, nous autres metteurs en scène. Nous mettons des illusions dans la tête des mères et des jeunes filles. Nous prenons des gens dans la rue et nous avons tort. Nous vendons un élixir d'amour qui n'en n'est pas un : comme dans l'opéra. Ce n'est que du vin de Bordeaux. Le thème du Charlatan, je ne l'ai pas mis pour toi, mais pour moi-même. Blasetti a compris et nous nous sommes réconciliés.

Bruno Villiers  
*Visconti - Ed Calman Lévy*

## Le réalisateur

D'une grande famille de Lombardie, sa jeunesse se passe au milieu des lettres, des arts et des courses de chevaux. Cet esthète s'intéresse au cinéma par l'intermédiaire de la décoration. Gabriel Pascal lui propose de participer au tournage d'un film pour Korda, mais l'affaire n'aboutit pas. De Londres, Visconti passe à Paris et devient l'assistant de Jean Renoir pour **Les bas-fonds** et **Partie de campagne**. Rentré en Italie, après un bref séjour à Hollywood, il retrouve Renoir pour **La Tosca**, film qui sera achevé par un autre réalisateur. Il soumet à la censure italienne, entre autres projets, un travail de Giovanni Verga, très admiré dans les milieux de gauche, et qu'il souhaite adapter à l'écran ; ce projet est repoussé. En 1942, il parvient pourtant à tourner une adaptation d'un roman de James Cain, **Le facteur sonne toujours deux fois**. Sous le couvert de dénoncer les pouvoirs destructeurs de la sexualité, **Ossessione** donne une peinture sans concession du prolétariat. Les autorités fascistes s'émeuvent : le film sera mutilé. Visconti fait route commune avec les communistes et, reprenant un thème de Verga, signe **La terre tremble**, un véritable documentaire sur la misère des pêcheurs en Sicile. Cette œuvre

devient, avec **Ossessione**, un manifeste du néo-réalisme, même si le succès dans le genre va plutôt à Rossellini et De Sica. En réalité Visconti a davantage une réputation de metteur en scène de théâtre, montant dans un style très original de nombreuses pièces, de Shakespeare à Sartre. Dans le domaine de l'opéra ses mises en scène au service de la Callas lui vaudront une réputation internationale. Qui n'a rêvé, parmi les amateurs, de voir monté par lui un opéra de Spontini, Rossini, Donizetti ou Bellini ? C'est ce sens de l'opéra que l'on retrouve dans **Senso**, l'un de ses chefs-d'œuvre.(...) Cet esthétisme que soutient une prodigieuse culture et une familiarité avec l'Histoire que Visconti tire de ses origines, on le retrouve dans **Le guépard**, d'après un roman de Lampedusa. C'est encore l'unité italienne qui constitue la toile de fond d'une histoire des mutations sociales dans la Sicile du XIXème siècle. Burt Lancaster y est plus italien que nature. Les scènes du bal, malgré leur longueur, rassemblant tous les personnages pour un prodigieux «final», éblouissent par leur extraordinaire richesse. Si **Les damnés** et **Louis II** sont de splendides fresques historiques qui laissent une impression de froideur (Visconti est plus proche de Verdi que de Wagner) le réalisateur s'est en revanche mis tout entier dans **La mort à Venise**, d'après Thomas Mann, et dans **Violence et passion** où Burt Lancaster - toujours lui - compose une saisissante figure de collectionneur, prisonnier d'un monde clos dont les fenêtres donnent, non sur des images extérieures réelles, mais sur une Rome recomposée par le décorateur de Visconti.

«On m'a souvent traité de décadent. J'ai de la décadence une opinion très favorable. Je suis imbu de cette décadence», déclara Visconti à propos de **Violence et passion**. Et n'est-il pas significatif que cette œuvre d'une exceptionnelle richesse s'achève, avec **L'innocent** sur un hommage ambigu à d'Annunzio ?

Jean Tulard  
*Dictionnaire du Cinéma*

## Filmographie

|   |      |
|---|------|
| Documentaire                            |      |
| <b>Appunti su un fatto di Cronaca</b>   | 1951 |
| Longs métrages                          |      |
| <b>Ossessione</b>                       | 1942 |
| Les amants diaboliques                  |      |
| <b>Giorni di Gloria</b>                 | 1945 |
| <b>La terra trema</b>                   | 1948 |
| La terre tremble                        |      |
| <b>Bellissima</b>                       | 1951 |
| <b>Siamo Donne</b>                      | 1953 |
| Sketch Anna Magnani, Nous les femmes    |      |
| <b>Senso</b>                            | 1954 |
| <b>Le notti bianche</b>                 | 1957 |
| Nuits blanches                          |      |
| <b>Rocco e i suoi fratelli</b>          | 1960 |
| Rocco et ses frères                     |      |
| <b>Boccaccio 70</b>                     | 1962 |
| Un sketch, Boccaccio 70                 |      |
| <b>Il gattopardo</b>                    | 1963 |
| Le guépard                              |      |
| <b>Vaghe Stelle dell'Orsa</b>           | 1965 |
| Sandra                                  |      |
| <b>Le Streghe</b>                       | 1967 |
| Un sketch, Les sorcières                |      |
| <b>Lo straniero</b>                     |      |
| L'étranger                              |      |
| <b>La caduta degli Dei</b>              | 1969 |
| Les damnés                              |      |
| <b>Morte a Venezia</b>                  | 1971 |
| Mort à Venise                           |      |
| <b>Ludwig II</b>                        | 1972 |
| Louis II de Bavière                     |      |
| <b>Gruppo di famiglia in un interno</b> | 1975 |
| Violence et passion                     |      |
| <b>L'innocent</b>                       | 1976 |
| L'innocent                              |      |

### Documents disponibles au France

Cinéma n°211 - Juillet 1976  
Cinéma n°269 - Mai 1981  
Dossier Distributeur  
Kids, 52 films autour de l'enfance T. 3  
Revue du Cinéma n°176/177 -  
Septembre/Octobre 1964  
Articles de presse  
Luchino Visconti - Ramsay poche cinéma