

ARTICOLI SU BELLISSIMA NON FIRMATI

- Cinematographe kinopaleet*: *Bellissima*, in «Nationen», 12 gennaio 1954.
Bellissima una página do mehor cinema italiano de hoje, in «Folhe de Trancoso», 5 giugno 1954.
Le prime cinematografiche "Bellissima", in «Corriere lombardo», 29-30 dicembre 1951.
Mama no quero ser «artista», in «Dirigido por...», n. 145, 1987.
Una obra maestra del neorealismo italiano: *Bellissima*, in «El Día», 8 ottobre 1956.
- «Avanti!», 30 dicembre 1951.
«L'araldo dello spettacolo», 18 aprile 1951.
«Bolero film», 3 giugno 1951.
«Ce soir», 17 aprile 1951.
«Cinema», 15 giugno 1951.
«Cine illustrato», 22 aprile 1951.
«Corriere del giorno», 3 febbraio 1951.
«Corriere di Modena», 26 maggio 1952.
«Il giornale d'Italia», 22 aprile 1951.
«Gazzetta del mezzogiorno», 31 marzo 1951.
«Gazzetta di Mantova», 5 aprile 1951.
«Gazzetta del popolo», 1 luglio 1951.
«Gazzetta di Parma», 21 aprile 1951.
«Gazzetta di Reggio Emilia», 17 luglio 1951.
«Gazzettino di Venezia», 6 novembre 1952.
«Epoca», 30 giugno 1951.
«France Nouvelle», 19 aprile 1961.
«Libération», 18 aprile 1951.
«Le Figaro», 21 marzo 1951.
«Mercure de France», ottobre 1956.
«Il Mondo», 7 aprile 1951.
«L'Observatore Romano della domenica», 29 aprile 1951.
«Il progresso d'Italia», 12 aprile 1951.
«Il popolo del lunedì», 2 aprile 1951.
«Tribuna Nuova», 10 aprile 1951.
«Le ultime notizie», 3 aprile 1951.
«l'Unità», 5 gennaio 1952.
«La voce dello spettacolo», 31 agosto 1951.

L'IDENTITÀ DI BELLISSIMA. IL DIBATTITO CRITICO
Lorenza Di Francesco1. Premessa. La complessità di *Bellissima*

Bellissima è un film complesso per almeno tre ordini di motivi. Innanzitutto presenta una elevata articolazione sia sul piano formale che su quello contenutistico. La solida struttura presa in prestito alla tradizione operistica italiana, il punto di vista anticonformista sul rapporto verità/funzione al cinema, il ritratto storico di un'Italia che cerca un riscatto economico e il dramma di una donna in cerca del riscatto sociale sono tutti elementi portanti del film. E la complessità aumenta se riconduciamo il film al suo contesto principale: quel neorealismo cinematografico italiano che la sensibilità odierna percepisce come reminiscente e reviviscente (Parigi 2014) ossia tanto "vecchio" da esistere solo come ricordo e allo stesso modo così "salubre" da riproporsi in un perenne *hic et nunc*.

Alla complessità di *Bellissima* e a quella del suo contesto cinematografico si è nel tempo innestato un terzo tipo di complessità, quella generata dalla stratificazione degli studi critici sul film, i quali, pubblicati lungo un arco di tempo di più di cinquant'anni, hanno proposto molteplici, e a volte antitetiche, letture e interpretazioni.

Proveremo quindi a ricomporre il dibattito critico italiano intorno a questo film, la terza opera cinematografica di Visconti, presentando un affascinoso mosaico di riflessioni che potrebbe diventare una piattaforma teorica per nuovi studi interdisciplinari. Se *Bellissima* è un film complesso, è anche incredibilmente fecondo.

2. Uno schema di lettura unificante: *Bellissima* come film antitetico

Il lavoro di disamina dei contributi critici su *Bellissima* ha messo in evidenza peculiarità, analogie e discordanze. Tra le prime, il fatto più notevole è che, per ridurne la complessità, il film è stato spesso convogliato nei binari di uno schema oppositivo. Operazione già compiuta, del resto, per lo studio dell'intera opera di Visconti:

Al di là delle polemiche e delle esasperazioni che queste [Le critiche] hanno conosciuto, la duplicità sembra attraversare la personalità viscontiana senza risparmiarne versante alcuno; si tratta di una duplicità che ne percorre tutti i momenti e gli aspetti possibili: biografico, culturale, politico, creativo¹.

L'individuazione di un'antitesi in *Bellissima* indica che il film è stato affrontato in prima istanza come un'opera da semplificare, prima ancora che da studiare e comprendere.

2.1 *La forma del film: tra melodramma e vita reale, ordine e disordine*

Il modello antitetico è stato in primo luogo applicato alla forma del film, considerata ora coerente ora eccezionale rispetto alla filmografia viscontiana. Di parallelismo tra la finzione del melodramma operistico e la finzione del cinema, in assonanza con gli altri film del regista, parlano ad esempio Masoni e Vecchi (1988), pur precisando che nel film la «coerenza melodrammatica viscontiana» si pone come sfida alla «tipica ambientazione neorealista». Per Micciché (1990), invece, *Bellissima* è un film anomalo nel suo rovesciare lo schema usato in *Ossessione* e *La terra tremata*. Se, infatti, in quest'ultimi la narrazione si dipana a partire da un ordine esterno e oggettivo minacciato dall'interno, nel primo l'ordine è interno e soggettivo (quello del nucleo familiare) ed è il disordine esterno e oggettivo (quello del cinema) a metterlo a rischio:

Accade che il film sia la storia di un ordine interno e soggettivo – quello di Maddalena e del suo mondo prima della “pazzia” del cinema – incrinato dal disordine esterno e oggettivo, il disordine costituito dagli altri – tutti gli altri, Blaseri e Annovazzi, la Sperlanzoni e la Ruskaja, e per tutti il cinema – che mette in discussione e in crisi gli indiscussi equilibri di un tempo. E accade che sia l'ordine interno e soggettivo a vincere: ovvero che il disordine esterno venga denunciato ed emarginato e che il finale del film veda la quiete dell'ordine interno ricostituita².

Anche Grignaffini (2002) mette in evidenza l'impianto melodrammatico di *Bellissima* all'interno però di una tensione con la messa in scena, tipicamente neorealista, della vita quotidiana: la studiosa definisce infatti *Bellissima* come un «melodramma situato» perché nel film convivono inquadature tese a ricordare il “qui” e “ora” della vicenda narrata, all'interno di una struttura che invece è convenzionale e atemporale come tipicamente è il teatro.

La forma melodrammatica funzione:ebbe inoltre come una garanzia per appagare sia i gusti del pubblico nostrano più popolare che quelli più raffinati delle platee estere:

La forma melodrammatica si riallaccia anche esplicitamente ai due momenti – l'opera lirica e il cinema delle dive del muto – in cui la cultura italiana ha realizzato il massimo di specificità e di esportabilità, di mediazione tra alto e basso, di contaminazione tra modelli colti, nazionali, e vocazione a un ampio, sovranazionale, impatto popolare. Non si tratta quindi di un semplice ritorno a forme collaudate, quanto piuttosto di un gesto che tenta di riannodare un ponte con un glorioso passato nazionale, scavalcando di slancio le oscure e limacciose acque del recente ventennio fascista³.

Caserti e Malavasi (2003) interpretano il fronteggiarsi tra menzognero mondo dello spettacolo e verace mondo popolare non come un confronto sterile ma come una fruttuosa relazione poiché i due studiosi riconoscono in Maddalena un personaggio che costruisce la propria identità proprio grazie a una vita nutrita di illusioni:

A ben vedere, il mondo di Maddalena, anche senza il cinema, è profondamente cinematografico (e, per altri versi, accentratamente teatrale). È un mondo in cui, oltre a lei, molte altre persone vivono di illusioni; è un mondo che ha l'impianto della scena, con la vita privata che si fa pubblica per via della partecipazione nre dei vicini alle questioni familiari; è un mondo in cui la finzione ha un posto riconosciuto, come le finestre che si aprono su uno schermo cinematografico e su altre finestre che inquadrano altre recite; infine, è un mondo contrassegnato da una continua recitazione, molto evidente nella gestione dei rapporti interpersonali. La finzione, dunque, scandisce la vita in tutti i suoi aspetti⁴.

2.2. *La struttura di Bellissima: primo e secondo tempo*

Sempre a proposito dell'uso di un modello bipartito, alcuni studiosi valorizzano il formato del film facendo coincidere all'usuale distinzione tra un primo e un secondo tempo della pellicola, una suddivisione di tratti stilistici. Tra questi, Cintioli (1953) che dichiara la sua predilezione per la prima parte in cui si sarebbe di fronte a «una situazione che vuole travalicare le condizioni spazio-temporali entro le quali si attua, diventando simbolo di una più vasta condizione»⁵ al posto di una seconda

parte in cui «con tutte le occasioni e le grida e i resti narrativi, [il film] tende nuovamente a dilagare sui personaggi»⁶.

Zagarro (2000) propone una bipartizione fondata sul lavoro di regia, individuando un primo livello di poco rilievo, in cui domina uno sguardo superficiale sulla realtà, e un secondo livello di maggiore spessore, in cui ci si addentra nelle viscere del racconto:

Bellissima vive [...] su due livelli registici diversi, due registri un po' schizofrenici: il primo livello – soprattutto nella prima parte del film – è abbastanza piatto [...] e convenzionale [...] Lo stesso incipit col melodramma musicale [...] qui è volutamente sciatto (le facce del coro sono brutte, convenzionali le riprese) e oltretutto filtrato e "raffreddato" dal mezzo radiofonico [...] e dalla voce del presentatore [...] Ma questo sguardo un po' distratto si anima pian piano e "scarta" improvvisamente – ed ecco il secondo livello – su alcune pose della Magnani. La prima inquadratura diversa è quella che vede la "diva" pettinarsi allo specchio: si tratta di un'inquadratura estremamente forte, in cui la popolana acquista improvvisamente una intensa sensualità⁷.

2.3. Personaggi e ambienti

La dualità, di cui sarebbe intrisa *Bellissima*, contamina anche la distinzione da manuale tra personaggi e ambienti filmici, capovolgendo però il "canone" neorealista (Noto, Pirasso, 2010). Nello specifico, è Rondolino (1989) a far notare come Maddalena, personaggio poliedrico costruito dettagliatamente, si muova su uno sfondo appena abbozzato, sia quello del caseggiato popolare o quello dei set di Cinecittà. In questa situazione di personaggi che si stagliano su luoghi sfocati, siamo distratti, secondo Rondolino, dall'estetica neorealista che prevede la rappresentazione di individui "normali", senza particolari sfaccettature, in spazi riproposti con dovizie di particolari:

La Maddalena Ceccoli del film [...] non è più un personaggio del cinema neorealista italiano, pur avendone tutte le caratteristiche. Così come la perfèria romana, i grandi caseggiati, Cinecittà e le umili feste campestri sono qualcosa di diverso dagli ambienti abituali dei film neorealistici, che tendevano a identificarsi tout court con la realtà rappresentata. Da un lato, infatti, abbiamo una figura di donna e di madre che si pone su un piano drammaturgico ben altrimenti "costruito" da quello consueto al cinema zavattiniano, la cui tipologia è basata sulla cronaca e sui personaggi quotidiani; dall'altro abbiamo

un ambiente che funziona più da sfondo, da scenografia, che da luogo in cui le azioni si svolgono e non potrebbero non svolgersi. Non è l'ambiente che illumina il personaggio e nemmeno questo quello; ma sono due realtà contigue, la prima appena abbozzata, un poco anonima, quotidiana; la seconda perfettamente costruita, approfondita, drammaticamente significativa⁸.

Anche Baldelli (1965) ravvisa la stessa distanza tra Maddalena e ciò che circonda la donna:

Una figura "melodrammatica" (nel senso etimologico), "magniloquente", dilatata nel volume e nei colori e distaccata dal fondo del quadro (nel senso che sopravanza il resto: coro, ambiente) e alla quale rimandano di continuo, come pretesti e supporti narrativi, i rilievi e le vicende dell'insieme del quadro⁹.

Si tratta di una distanza aumentata, tra l'altro, dalla potente fusione del personaggio di Maddalena Ceccoli con quello di Anna Magnani:

Il regista ha di fronte la prefigurazione del personaggio di Maddalena Ceccoli secondo il resto della sceneggiatura [...] e, insieme, la natura della Magnani e il suo personaggio composto negli anni del dopoguerra [...] il regista porta le due connotazioni del personaggio al punto di sutura, calando l'una dentro l'altra. [...] Nel preciso incastro, l'interprete viene messa compiutamente a proprio agio, recuperando e inventando le funzioni necessarie e opportune nella nuova cinza, come: vigore dei sensi, enfasi "melodrammatica" di sentimenti, piglio violentemente materno, furore, arroganza, rancore, caparbia, senso ancestrale della famiglia, ambizione delusa e vita stentata¹⁰.

2.4. Protagonista e coro

Un'altra lettura in senso antitetico vede Maddalena e le altre donne instaurare un rapporto tipico del melodramma, quello tra protagonista e coro. A questo proposito, lo scrittore Corrado Alvaro nota la sgradevolezza che il coro porta in dote alla pellicola:

Non ultima e non trascurabile impressione, quella di un paese sovrappopolato, di un coro di persone attorno alla vicenda e a qualsiasi momento della vicenda. E non è un bel coro. Quasi tutte le donne del coro di questo film hanno qualcosa di deforme, una tara della femminilità e degli anni¹¹.

Per Baldelli, invece, il rimando continuo tra protagonista e coro a volte funziona a volte no, e serve ad ingigantire la visione di una Roma dipinta con tinte grottesche:

La forma melodrammatica del film esprime un argomento satirico contemporaneo. Bersaglio della satira: Roma, quale appare al regista: ornamentale e orientalizzata, desolata e variopinta, gonfia e polverosa, inanimata e vocante, affocata e deprimente. Figura di decomposizione, popolata da animali sciocchi, insidiosi e brutali: i cinematografari, e da un ammasso chiassoso di popolo disgregato tra cui viige il martirato delle donne che brulicano nei casermoni. Il coro di donne grassissime, sudanti, in vestaglia e sottoveste, presenti a ogni momento della vita casalinga dovrebbero servire ad accrescere «l'impressione di disfacimento e di afa che promana dal film»¹².

3. Bellissima e la figura femminile

La centralità del ruolo femminile all'interno del film è ovviamente discussa nel discorso critico. Tuttavia, diverse sono le sfumature delle riflessioni, soprattutto in relazione ai personaggi secondari. Infatti Grignaffini (2002), che incornicia *Bellissima* nel filone del cinema italiano del dopoguerra in cui la donna è il polo di attrazione per racconti e sguardi cinematografici, fa notare come Maddalena rappresenti il femminile come principio di creazione ed eterno rinnovamento:

La Maddalena Ceccoli di Anna Magnani non è né la *mater dolorosa* dell'iconografia cattolica, né la madre castratrice del melodramma materno hollywoodiano, ma un principio di vita incarnato, un concentrato di forza, sogni, concretezza ed energia vitale, che esplode in continuazione lungo le crepe dell'ortusità maschile¹³.

Bencivenni (1982) invece affranca il personaggio della montatrice Iris da una narrazione tesa a tratteggiare il mondo dello spettacolo (e quello femminile) in modo caricaturale e pessimistico:

La satira non si limita all'ambiente del cinema, né ai toni sarcastici. Dalla lirica al varietà, dal teatro al circo, dalla radio al ballerò, tutto il mondo dello spettacolo è coinvolto in *Bellissima*. Il regista disegna in modo impietoso l'ambiente di falliti e di impostori che vi gravita attorno: basti citare i ritratti duramente caricaturali della maestra di recitazione e di

quella di ballo. Il tono si fa invece più misurato nei confronti del pubblico: un pubblico popolare che, come Maddalena, guarda estasiato l'epopea del cinema hollywoodiano [...] accenti delicatamente patetici appaiono nel ritratto di Liliana Mancini, una ragazza che era stata attrice per Castellani in *Sotto il sole di Roma*, e che Visconti aveva incontrato come assistente montatrice a Cinecittà: è in questa veste che compare in *Bellissima*¹⁴.

Infine, Parigi (2014) riflette su Maria, "ponte" nell'irrisolvibile divario tra realtà e finzione. La piccola, tanto diversa dai bambini dei capolavori del neorealismo (il cui compito è quello di offrire allo spettatore uno sguardo puro su una miserevole realtà), diventa il "meta-personaggio" che ci mostra la persona dietro il personaggio:

Con la piccola Maria di *Bellissima* [...] siamo [...] di fronte a un meta-personaggio, chiamato a registrare criticamente la separazione tra cinema e realtà, tra illusione e disillusione. Attraverso Maria il regista rappresenta, infatti, la persona che sta dietro il personaggio, la vita che sta dietro la finzione, senza più mitiche confluente o mistificatorie equivalenze. Come in una scatola ormai scoperta, l'occhio si sposta virtualmente dal personaggio all'interprete: *Bellissima* traccia la malinconica parabola dell'attore non professionista, infrangendo uno dei miti più persistenti del cinema del dopoguerra¹⁵.

4. Un'opera autoriflessiva

La complessità di *Bellissima* è determinata anche dal ripiegarsi del film su se stesso, il suo riflettere sul cinema, cioè la sua natura autoriflessiva. Tale autoriflessività è spesso al centro degli studi sul film, così se Liandrat-Guigues circoscrive il fenomeno principalmente a un effetto plastico:

Bisogna concepire questo procedimento prima di tutto sotto forma plastica: gli effetti di specchio, le simmetrie, la zona di ripiegamento che permette il gioco di specchi in cui si mira e si rovescia tutto questo piccolo mondo¹⁶.

Per Casetti e Malavasi (2003) l'autoriflessività di *Bellissima* è centrale poiché, conducendo la riflessione su uno dei temi portanti del movimento, quello del realismo, rende il film pienamente neorealista:

Il film in questione, riflettendo sull'opposizione tra finzione e realtà, ci porta una testimonianza diretta di che cosa il cinema di quegli anni pensa di se stesso in rapporto al problema del realismo [...] ci permette anche di cogliere l'idea che il pubblico ha del cinema o, se si vuole, l'idea che il cinema possiede circa il modo in cui lo pensa (o dovrebbe pensarlo) la società¹⁷.

Parigi (2014) estende il discorso distinguendo gli effetti dell'autoriflessività a livello ideologico e a livello formale del film:

In *Bellissima* i tipici procedimenti autoriflessivi di Visconti, già sperimentati in *La terra trema*, si ripercuotono sul tema che sta alla base del film, decantandolo in una pluralità di costruzioni formali. Le finestre aperte dell'appartamento di Maddalena, per esempio, funzionano come schermi in cui si vede "passare" la vita. Il frequente ricorso alla *mise en abyme* nella costruzione dell'inquadratura esplicita il dispositivo cinematografico e il suo illusionismo, amplificato dalla ricorrenza in tutto il film degli specchi che sottolineano il motivo della duplicazione e della scissione identitaria. Attraverso queste soluzioni estetiche Visconti reintroduce il senso della circolarità tra finzione e realtà che ha negato a livello etico-ideologico, separando il cinema dall'esistenza come due orizzonti antitetici. La realtà popolare, opposta alla macchina cinematografica come il regno del vero contro il regno del falso, manifesta in *Bellissima*, gli stessi caratteri artificiali di recita e di simulazione delle immagini proiettate sullo schermo¹⁸.

5. *Bellissima e la "crisi": di un personaggio, di un regista, di un movimento, o crisi di un sistema?*

Analizzando i vari contributi, ci si accorge che il termine più frequentemente associato a *Bellissima* è quello di "crisi". Crisi è quindi una parola chiave se si vuol capire il modo in cui il film di Visconti è stato messo in relazione con un certo contesto, con un certo modo di fare cinema, con una determinata sensibilità. A partire, infatti, dalla più volte citata intervista al regista, in cui la parola "crisi" campeggia già nel titolo¹⁹, il film è stato spesso sintetizzato e ridotto a una situazione di instabilità, insieme indice e preludio di un cambiamento. La crisi è certo quella vissuta dalla protagonista, Maddalena – «si tratta in sostanza della storia di una donna, o meglio di una crisi: una madre che ha dovuto rinunciare a certe segrete aspirazioni piccolo borghesi, tenta di realizzarle

attraverso la figlia»²⁰ – ma anche, uscendo dai bordi del film, quella artistica di Visconti. Scrive Zagarrò:

Io credo che gli indizi di una "crisi" (crisi in corso o prefigurata, o magari già avvenuta e solo ora "rivelata") stiano nella stessa regia di Visconti. Il film, come si sa, viene dopo l'insuccesso de *La terra trema*, dopo il fallimento di progetti come *Cronache di poveri amanti* e *La carrozza del Santissimo Sacramento* (li faranno Lizzani e Renoir), dopo una continua attività teatrale che lo ha portato a rivisitare Shakespeare, Alfieri, Tennessee Williams, Arthur Miller, e che lo porterà a proporre nel '52, Goldoni e Cechov. Arriva dopo un significativo documentario, *Appunti su un fatto di cronaca*²¹.

o, più in generale, è la crisi dell'industria cinematografica italiana dei primi anni Cinquanta, secondo Micciché:

Una rapida scorsa ai titoli, e più che mai ai documenti e alle testimonianze che su di essi disponiamo, mette indubbiamente in evidenza quell'eclittismo ispirativo che sotto certi aspetti caratterizza l'intera produzione teatrale, e soprattutto cinematografica, di Visconti. Ma lascia anche trasparire come, pur con il prestigio che già gode negli ambienti intellettuali, Visconti patisca non meno di altri – e a ben vedere anzi più di altri, essendo più di ogni altri maestro cinematografico dell'epoca in scarsissimo "odore di santità" – la crisi del cinema: che non è solo crisi del neorealismo, accerchiato da ogni parte ed emarginato con ogni mezzo, ma è già crisi di un mercato che sta crescendo senza un progetto, sviluppandosi senza una minima traccia di programmazione, ingrandendosi a livello della domanda ma arrangiandosi a livello dell'offerta, che non si fonda mai su solide strutture industriali²².

In questo modo, *Bellissima* è stato nel tempo valorizzato per la sua capacità di formalizzare i dissidi di una stagione cinematografico-culturale ma anche, e più ampiamente, una fase storica e sociale, secondo Masoni e Vecchi:

La forza del film, quella che fa dimenticare anche i (pochi) momenti meno riusciti, è nell'aver formalizzato le contraddizioni di un momento storico e di una esperienza culturale nel proprio intrinseco linguaggio, di non essersi fermato alla descrizione o alla messa in scena dei conflitti, ma di averli incorporati, riflessi e sofferti in prima persona²³.

6. *Bellissima e il neorealismo*

La complessità di *Bellissima* è, per molti versi, una filiazione diretta del rapporto tra il film e il neorealismo. Come recentemente ha ribadito Parigi, «il neorealismo, identificato da Farassino come un insieme di temi, soggetti e personaggi diffusi a livello intertestuale e intermediale, è stato un grande generatore di immagini, di tratti semantici e sintattici»²⁴, pertanto oggi dobbiamo confrontarci con questa importante stagione del cinema italiano come con un insieme di figure visive (a partire da film che hanno segnato un'epoca ma si sono anche disseminati nel tempo e nello spazio), ma anche come una stratificazione di discorsi che si sono depositati su queste figure, le hanno incise e trasformate. Di conseguenza, risulta difficile ragionare su *Bellissima* se non si riconduce o contrappone questo film alla potenza e al potere (Guerra 2015) del movimento, di cui, tra l'altro, lo stesso Visconti aveva firmato l'antefatto, *Ossessione* (1943), e avrebbe di lì a poco girato il superamento, *Senso* (1954).

Come per lo studio di un campo magnetico, la maggior parte delle riflessioni critiche interpreta tale relazione nei termini di una maggiore o minore "attrazione". Abbiamo, perciò, letture che vedono predominare il film sul movimento – «*Bellissima* diventa una sorta di grande calcio dato da Visconti alla per lui inconsistente chiacchiera neorealista, al suo fragile lirismo»²⁵ – oppure descrivono tra il film e il neorealismo un rapporto di scambio e condivisione – «*Bellissima* nasce da uno spunto neorealista. Col neorealismo condivide certe caratteristiche di stile [...] Ma non parte da una contrapposizione ideologica della realtà e i peccati dell'artificio; cerca piuttosto nelle carenze della realtà le ragioni dell'evasione nel sogno»²⁶ – o di compenetrazione – Stefania Parigi crea, per *Roma città aperta*, *Paisà*, *Germania anno zero*, *Sciuscià*, *Ladri di biciclette*, *Umberto D*, *La terra trema* e *Bellissima*, la metafora di "stelle del neorealismo", poiché, secondo la studiosa, in questi film è rinvenibile «la quintessenza della "neorealisticità"»²⁷.

7. *Il rapporto Zavattini-Visconti*

Accanto a tante notevoli combinazioni – di intuizioni, ragionamenti e interpretazioni – indicative sono anche le assenze. Ci riferiamo al fatto che non sempre la riflessione si è posata sull'apporto di Cesare Zavattini, autore del soggetto di *Bellissima*, o sulla collaborazione tra Zavattini e Visconti durante la preparazione del film. In particolare, l'attenzione

riservata a Zavattini è minore negli scritti pubblicati nei primi anni Cinquanta, quindi a ridosso dell'uscita del film nelle sale, mentre aumenta negli anni, a mano a mano che *Bellissima* viene inserito in un più ampio studio dell'opera di Visconti. Tuttavia, anche nelle letture che si sono soffermate su questa collaborazione, difficile è valutare il peso e il raggio dell'apporto del "nume tutelare" del neorealismo al film. Così, se Masoni e Vecchi (1988) si pongono questo obiettivo sin dall'apertura del loro saggio – «c'è da chiedersi, in prima istanza, che cosa c'entri con tutto questo la poetica zavattiniana, che parte vi abbiano le sue intuizioni teoriche, la sua pragmatica concezione del cinema, dove siano finite le "due o tre pepite dal mio sacchetto d'oro"»²⁸ che Visconti era andato a cercare»²⁹ – Bencivenni inizia la propria analisi postulando che «del soggetto di Zavattini, assunto come semplice pretesto, Visconti modifica l'ambientazione, i dialoghi, la struttura»³⁰, mentre Zagarrò (2000) puntualizza: «*Bellissima* viene proposto a Visconti da Salvo D'Angelo (quindi da colui che è intervenuto produttivamente ne *La terra trema*) sulla base di un soggetto già stesso – ed esistente in tre versioni successive – da Cesare Zavattini»³¹.

Con buona probabilità, dietro la mancata o superficiale analisi della collaborazione tra Zavattini e Visconti per *Bellissima*, si staglia il persistente e sistematico ricorso all'intervista rilasciata dal regista alla rivista *Cinema* nel dicembre 1951. Nella maggior parte delle letture prese in considerazione, infatti, le risposte agli interrogativi che ci si pone riguardo al film sono del tutto simili alle parole di Visconti: quindi, non ci si interroga ulteriormente ma si rimane fermi a queste ultime. Tenendo conto che l'acuta intervista tocca tutti i temi e le questioni cardine di *Bellissima* e, più in generale, dell'opera di Visconti – la scelta di dirigere il film, le modifiche fatte al soggetto di Zavattini, il metodo utilizzato con gli attori non professionisti, le influenze teatrali ecc. – è facile riscontrare la pervasività di questo continuo ricorso.

8. *Le accuse di bozzettismo*

Nel presente lavoro di disamina delle letture critiche di *Bellissima*, non si può sorvolare su alcuni studi che rimproverano il film di "bozzettismo"; denunciando cioè l'incapacità di Visconti di articolare appieno determinati personaggi e situazioni³². A volte, il bozzettismo trapela solo nella forma del semplice sospetto:

In quel momento storico la Magnani, oltre ad essere l'affascinante personaggio al quale Visconti si affida confrontando la propria vocazione drammaturgica, è l'occasione. È l'emblema di un immaginario che nel farsi mezzo porta il regista in zone inusitate, attira fenomeni, rimanda (magari col rischio del bozzetto) a una convenzione drammatico-figurativa atipica e allo stesso tempo lontana³³.

Altre volte, il bozzettismo è una vera e propria accusa:

Nel disegno del regista il nucleo centrale dovrebbe consistere nell'urto tra Maddalena e il mondo artificiale del cinema: ma questo mondo con il quale essa viene posta a confronto, nella rappresentazione non esiste e quindi non le pesa addosso, risolto com'è in macchiette e numeri di avanspettacolo [...] quegli uomini di cinematografo sono troppo carivi, le figure della scuola di ballo, della bottega di moda, di Cinecittà sono troppo caratteristiche, le popolane romane troppo grasse e loquaci. Più che studiarli e comprenderli, mi sembra che il regista, nella sua ripulsa sprezzante, abbia lavorato su schemi un po' poveri (e non giova lo sforzo di verosimiglianza di far comparire Biasetti, Glori, Iris, Mario Chiari nella parte di se stessi)³⁴.

Estendendo la riflessione al cinema coevo a *Bellissima*, è opportuno notare come il bozzettismo sia visto anche come uno dei malsani accenti della fase finale del neorealismo (quella del "neorealismo rosa", per intenderci) e che oggi si parli di bozzettismo, senza giudizi di valore, come una delle strade seguite dal cinema italiano nei primi anni Cinquanta, dopo la "scossa" del neorealismo (Noto 2011).

9. *Bellissima come campo di forze interne al film*

Cercando di tirare le somme di questa non certa esaustiva carrellata sui contributi critici, il fenomeno che ci sembra attualmente più importante, perché può dare linfa a nuovi studi su quest'opera, riguarda il fatto che la complessità del film abbia fatto emergere un'idea lontana da quella di «campo di forze» in movimento (Sainati 2015). Come un "campo di forze" e non come un movimento cristallizzato appare oggi anche il neorealismo, su cui si è di recente tornati a riflettere³⁵. Negli studi che si sono affiancati e stratificati nel discorso teorico e critico iniziato nei primi anni Cinquanta del secolo scorso, il film di Visconti è stato infatti quasi sempre interpretato come

l'esito di una pluralità di opinioni, decisioni, azioni e pratiche a volte anche frutto dell'imprevisto, e non solo della meticolosa organizzazione del regista e del suo gruppo di lavoro³⁶.

A ben vedere, si tratta di un campo di forze che contempla solo i movimenti al suo interno, ossia forze che riguardano principalmente la narrazione e gli aspetti stilistici, e non i movimenti all'esterno, ossia le vicissitudini legate ad eventi personali, ai sodalizi artistici e alle collaborazioni, come pure alle tendenze caratterizzanti la politica dell'industria cinematografica di quegli anni³⁷. Sono proprio quest'ultime spinte che noi vorremmo invece misurare, come si vedrà nei capitoli successivi di questo volume, anche avvalendoci, e valorizzando, i materiali d'archivio (i soggetti, le scalette, il trattamento, le varie versioni della sceneggiatura, i carteggi conservati presso l'Archivio Cesare Zavattini della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia e il Fondo Luchino Visconti della Fondazione Istituto Gramsci di Roma), che tra le pagine dattiloscritte, gli appunti a mano e le numerosissime lettere sono in grado di aiutarci a studiare direzione, senso e intensità di tali forze.

NOTE

1. A. Ferrero, *La parabola di Visconti, in Visconti: il cinema*, a cura di A. Ferrero, Ufficio cinema del Comune di Modena, Modena 1977, p. 14.
2. L. Micciché, *Visconti e il neorealismo. Ossessione, La terra tema, Bellissima*, Marsilio, Venezia 1990, p. 198.
3. G. Grignaffini, *La scena madre. Scritti sul cinema*, Bononia University Press, Bologna 2002, p. 267.
4. F. Casetti, L. Malavasi, *La retorica del neorealismo*, in *Storia del cinema italiano*, a cura di C. Cosulich, vol. VII-1945-1948, Marsilio, Venezia 2003, p. 188.
5. G. Cintioli, *Visconti e altre regioni*, in «Rivista del cinema italiano», gennaio-febbraio 1953, nn. 1-2, p. 48.
6. *Ibidem*.
7. V. Zagario, *Bellissima. La recita del neorealismo*, in *Il cinema di Luchino Visconti*, a cura di V. Pravadelli, Marsilio, Venezia 2000, pp. 91-92.
8. G. Rondolino, *Luchino Visconti*, UTET, Torino 2003, p. 279.
9. P. Baldelli, *I film di Luchino Visconti*, Lacaia, Manduria 1965, p. 107.
10. *Ibidem*, pp. 105-106.
11. C. Alvaro, *Ritratto di donna*, in «Il Mondo», 12 gennaio 1952.
12. P. Baldelli, *I film di Luchino...*, cit., pp. 113-114.
13. G. Grignaffini, *La scena madre...*, cit., p. 268.
14. A. Bencivenni, *Luchino Visconti*, La Nuova Italia, Firenze 1982, p. 25.
15. S. Parigi, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2014, p. 138.
16. S. Liandrat-Guigues, *Le couchant et l'aurore. Sur le cinéma de Luchino Visconti*, Méridiens Klincksieck, Paris 1999 (tr. it., *Il tramonto e l'aurora: sul cinema di Luchino Visconti*, Schena, Fasano 2002, p. 158).
17. F. Casetti, L. Malavasi, *La retorica del...*, cit., p. 186.
18. S. Parigi, *Neorealismo...*, cit., p. 172.
19. M. Gardin, *Bellissima: storia di una crisi*, in «Cinema», 1951, n. 75, pp. 292-293, ora in *Visconti: il cinema*, a cura di A. Ferrero, Ufficio cinema del Comune di Modena, Modena 1977, pp. 42-46.
20. M. Gardin, *ibidem*, p. 43.
21. V. Zagario, *La recita del...*, cit., p. 90.
22. L. Micciché, *Visconti e...*, cit., p. 192.
23. T. Masoni, P. Vecchi, *Zavattini o Visconti? Bellissima col senno di poi*, in *Zavattini cinema*, a cura di T. Masoni, P. Vecchi, *Analisi* Bologna 1988, pp. 122-126.
24. S. Parigi, *I fantasmi del neorealismo*, in *Invenzioni dal vero. Discorsi sul neorealismo*, a cura di M. Guerra, Diabasis, Parma 2015, p. 82.
25. R. Renzi, *Visconti segreto*, Laterza, Bari 1994, p. 78.
26. A. Bencivenni, *Luchino Visconti...*, cit., p. 26.
27. S. Parigi, *Neorealismo...*, cit., p. 90.
28. Zavattini, C., *Ricordo di Visconti*, in L. Visconti, *Bellissima*, trascrizione del film a cura di E. Ungari, Cappelli, Rocca San Casciano 1978, p. 7.
29. T. Masoni, P. Vecchi, *Zavattini o...*, cit., p. 121.
30. A. Bencivenni, *Luchino...*, cit., p. 24.
31. V. Zagario, *La recita del...*, cit., p. 90.
32. Rimandiamo al contributo di Monica Campanini in questo volume.

33. T. Masoni, P. Vecchi, *Zavattini o...*, cit., p. 131.
34. P. Baldelli, *I film di...*, cit., pp. 116-117.
35. Pensiamo agli studi già citati di Noto e Pirasso (2010), a quello di Parigi (2014) e ai recenti convegni di Parma, *Parma 1953-2013: sessant'anni di neorealismo* e di Torino, *Intorno al neorealismo: voci, contesti, linguaggi e culture dell'Italia del dopoguerra*.
36. Imprevisti testimoniati ad esempio da una lettera inviata dal produttore del film, Salvo D'Angelo, all'amico Zavattini datata 3 luglio 1951 (documento *Corr. D. 65* dell'Archivio Cesare Zavattini) in cui si parla del malaugurato guasto di alcune macchine da presa: «Carissimo Cesare, la lavorazione del film *Bellissima*, come sai, ha subito un arresto di 12 giorni dovuto a cinque incidenti successivi capitati a cinque macchine da presa».
37. Ad esempio, la nuova legge sul cinema del 1950, perseguendo un'ideale saldatura tra politica e cinema, segna l'ingerenza della Presidenza del Consiglio sull'industria cinematografica italiana (la Presidenza concede i nulla osta di censura, dispensa consigli prima e durante la realizzazione del film, opera tagli alla pellicola presentata, impedisce la proiezione di opere straniere, blocca in censura per parecchi mesi i lavori incriminati, ritira dalle sale film cui era già stato concesso il nulla osta) come anche la dispositiva influenza dei noleggiatori (che, lungi dal rimanere intermediari nel rapporto tra case di produzione e sale cinematografiche, intervengono direttamente nel farsi del film, indicando attori, registi e soggetti). Vedi P. Baldelli, *Cinema dell'ambiguità*, Rossetlini, De Sica e Zavattini, Feltrinelli, Samonà e Savelli, Roma 1977.

BIBLIOGRAFIA

- Alvaro C., *Ritratto di donna*, in «Il Mondo», 12 gennaio 1952.
- Baldelli P., *I film di Luchino Visconti*, Lacaia, Manduria 1965.
- Baldelli P., *Cinema dell'ambiguità*. *Rossellini, De Sica e Zavattini, Fellini, Samonà e Savelli*, Roma 1977.
- Bencivenni A., *Luchino Visconti*, La Nuova Italia, Firenze 1982.
- Casetti F., Malavasi L., *La retorica del neorealismo*, in *Storia del cinema italiano*, a cura di C. Cosulich, VII.1945-1948, Marsilio, Venezia 2003.
- Cintioli G., *Visconti e altre ragioni*, in «Rivista del cinema italiano», nn. 1-2, gennaio-febbraio 1953.
- Ferrero A., (a cura di), *Visconti: il cinema*, Ufficio cinema del Comune di Modena, Modena 1977.
- Gandin M., *Bellissima: storia di una crisi*, in «Cinema», n. 75, 1951.
- Grignaffini G., *La scena madre. Scritti sul cinema*, Bononia University Press, Bologna 2002.
- Guerra M. (a cura di), *Invenzioni dal vero. Discorsi sul neorealismo*, Diabasis, Parma 2015.
- Liandrat-Guigues S., *Il tramonto e l'aurora. Sul cinema di Luchino Visconti*, Schena, Fasano 2002.
- Masoni T., Vecchi P., *Zavattini o Visconti? Bellissima col senno di poi*, in *Zavattini cinema*, a cura di T. Masoni, P. Vecchi, Analisi, Bologna 1988.
- Micche L., *Visconti e il neorealismo. Ossessione. La terra trema. Bellissima*, Marsilio, Venezia 1990.
- Noto P., *Piassio F., Il cinema neorealista*, Archèipolibri, Bologna 2010.
- Noto P., *Dal bozzetto ai generi. Il cinema italiano dei primi anni Cinquanta*, Kaplan, Torino 2011.
- Parigi S., *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2014.
- Renzi R., *Visconti segreto*, Laterza, Bari 1994.
- Rondolino G., *Luchino Visconti*, UTET, Torino 2003.
- Sainati A., *La scrittura in transito. Lessico familiare da Natalia Ginzburg a Tullio Pinelli*, in «Quaderni di didattica della scrittura», n. 1, 2015.
- Zagarro V., *Bellissima. La recita del neorealismo*, in *Il cinema di Luchino Visconti*, a cura di V. Pravadelli, Marsilio, Venezia 2000.
- Zavattini, C., *Ricordo di Visconti*, in L. Visconti, *Bellissima*, trascrizione del film a cura di E. Ungari, Cappelli, Rocca San Casciano 1978.

VARIANTI DEL SOGGETTO, TRATTAMENTO,
SCALETTA, SENECCIATURA