

LE CINÉMA ITALIEN
DE 1945 À NOS JOURS

Laurence Schifano

LE CINÉMA ITALIEN DE 1945 À NOS JOURS

5^e édition

ARMAND COLIN

Du même auteur

Luchino Visconti. Les feux de la passion, Perrin, 1987. Grand Prix de la biographie de l'Académie française, 1988.

Le Guépard de Luchino Visconti, coll. Synopsis, Nathan, 1991.

Orphée de Jean Cocteau, Atlande, 2002.

Filmer le 18^e siècle, ouvrage collectif, éd. Desjonquères, coll. L'esprit des lettres, 2009.

L'Ecran des Lumières, ouvrage collectif, Voltaire Foundation, Oxford, 2009.

Visconti. Une vie exposée, coll. Folio n° 4891, 2009.

La vie filmique des marionnettes, ouvrage collectif, coll. L'œil du cinéma, 2008 ; coll. Libellus, 2018.

Rêve et cinéma, ouvrage collectif, coll. L'œil du cinéma, 2012.

Rohmer en perspectives, ouvrage collectif, coll. L'œil du cinéma, 2013.

Eisenstein. Leçons mexicaines, ouvrage collectif, coll. L'œil du cinéma, 2016.

Sous l'œil des oiseaux-moqueurs, récit, Gallimard, 2022.

© Armand Colin, 2022 pour la présente édition

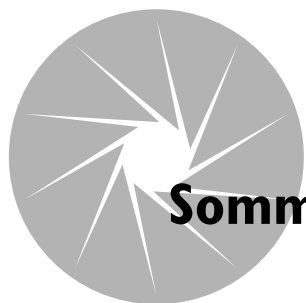
© Nathan, 1995 pour la 1^{re} édition

Armand Colin est une marque de
Dunod Éditeur, 11 rue Paul-Bert, 92240 Malakoff
www.armand-colin.com
ISBN 978-2-200-63002-7

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L. 122-5, 2° et 3° a), d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (art. L. 122-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

*À Enrico Medioli
et à Olivier Assayas*



Sommaire

Introduction. Retour vers le futur	11
1. De l'opéra au cinéma	11
2. Les deux viviers du réalisme : <i>Marc'Aurelio</i> et <i>Cinema</i>	12
3. Un cinéma national-populaire ?	17
4. Les censures	19
5. Ateliers et familles : un cadre de création à l'italienne ?	23
1. 1945-1948 : Paysage après la bataille	27
1. État des lieux	27
2. La planète Totò	29
2.1. Le cinéma populaire	30
2.2. Les comédies	31
2.3. Les producteurs – L'écurie Gualino	33
3. Le mythe néoréaliste	35
3.1. Un mot et des hommes	36
3.2. Cesare Zavattini	36
4. Trois hommes à la caméra ou les pouvoirs du ciné-œil	39
4.1. Roberto Rossellini	39
4.2. Luchino Visconti	41
4.3. Vittorio De Sica	42
5. L'épiphanie néoréaliste	44
2. 1948-1958 : Retour à Cinecittà	47
1. Les saisons « grises »	47
2. Le rêve américain : Hollywood sur Tibre	52
2.1. Dollars	52
2.2. Évasion	52

2.3. Création	55
3. Avatars du mélodrame	57
3.1. Larmes d'amour et crimes d'honneur	57
3.2. Des films en costumes au film historique	60
4. Pulcinella et Colombine ou le retour aux masques	62
4.1. Les acteurs	63
4.2. La vérité théâtrale	63
4.3. La <i>commedia dell'arte</i>	64
5. <i>Commedia dell'arte</i> et néoréalisme rose	65
6. La réalité au service du cinéma : Fellini et Antonioni	69
6.1. Federico Fellini	69
6.2. Michelangelo Antonioni	70
6.3. Deux trahisons	72
7. Dynamique du néoréalisme	75
3. 1958-1970 : Les grandes années du cinéma italien	77
1. L'Italie du « boom » et ses miroirs	77
2. Le miracle cinématographique	80
3. Vie et mort des filons*	83
3.1. Du péplum au western	84
3.2. Des modèles américains ?	89
3.3. Mythologie italienne du western	90
4. De <i>La Grande guerre</i> (1959) à <i>La Grande bouffe</i> (1973) : le temps de la comédie	94
4.1. Une <i>commedia dell'arte</i> contemporaine	95
4.2. Comédie de l'histoire	97
4.3. Comédies du miracle	99
5. Les pôles de la modernité : Visconti, Fellini et Antonioni ...	103
6. Une modernité primitive : Pasolini	107
7. Les enfants du néoréalisme : un cinéma critique et politique	109
8. Les fils rebelles : un cinéma de subversion	112
9. Les années 1960-1970 : un âge d'or ?	119
4. 1969-2011 : Une odyssée collective	121
1. Des années de plomb aux années Berlusconi : le contexte	122
1.1. <i>Cronaca nera</i>	122
1.2. Dictature médiatique	124

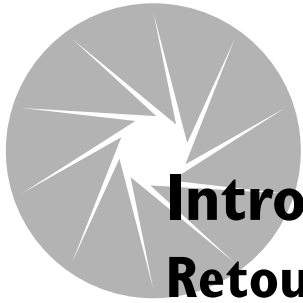
1.3. Télévision, vidéo et mutation génétique	124
2. L'Histoire en héritage, de Visconti aux frères Taviani	127
2.1. Un présent au passé	127
2.2. Fables du nazisme : Visconti, Pasolini, Bertolucci et les frères Taviani entre modes rétro et mythographies collectives	130
3. De <i>Cadavres exquis</i> (1976) à <i>Il Divo</i> (2008) : icônes et scènes du pouvoir	133
3.1. La face cachée et criminelle du pouvoir : Elio Petri, Francesco Rosi et Paolo Sorrentino	133
3.2. Huis clos et séquestrations : l'Italie schizophrène de Marco Bellocchio	136
3.3. Farces grinçantes à dimension fantastique de la folie ordinaire	138
3.4. Mythographies et radiographies familiales	140
4. Les années Moretti et le temps des reconfigurations	142
4.1. Adieu, Babylone ?	142
4.2. Farce, amour et comédies	144
4.3. Nanni Moretti – Journal en public	146
5. Années 2000 : Entre logiques de production et dynamiques de création	149
1. Un cinéma de crise, entre insularités et ouvertures	150
2. Enjeux documentaires et poétiques du paysage	153
3. Les pratiques scénaristiques, entre films et séries	155
4. Le succès du « noir » italien, entre démythification et épopée générique	159
5. Entre masque et visage : réflexion sur les acteurs	162
6. Traverser les hystéries contemporaines avec Paolo Sorrentino et Matteo Garrone	164
7. À travers les fables : raconter autrement	166
8. Voir et faire voir	168
Annexe – Italie, une grande famille : une image rétrospective	173
Glossaire	177
Bibliographie	193
Cadre culturel d'ensemble	193

Ouvrages généraux sur l'histoire du cinéma italien	193
Ouvrages consacrés à des périodes ou des aspects déterminés du cinéma italien	194
Anthologies, entretiens	195
Dictionnaires	195
Documentaire	196
Table des illustrations	197
Index des figures majeures du cinéma italien	199

PRÉCISIONS SUR LES DATES ET LES TITRES DES FILMS ÉVOQUÉS

Selon les cas, les dates indiquées pour chaque film se réfèrent soit à l'année de la réalisation, soit, de manière plus courante et privilégiée, à l'année de la sortie sur les écrans italiens. Des exceptions à ce choix concernent les cas dans lesquels le film considéré, pour des raisons diverses, n'a pas connu de distribution dans les salles de cinéma ou a d'abord circulé ailleurs qu'en Italie.

Les titres sont le plus souvent les titres français, sauf dans le cas où le film n'a pas été distribué en France. Pour certains films, il a paru éclairant de mentionner entre parenthèses le titre original.



Introduction

Retour vers le futur

1. De l'opéra au cinéma

Au XIX^e siècle, c'est l'opéra, *il melodramma*, qui est l'art italien par excellence ; c'est en lui que se manifestent au plan culturel les forces démocratiques qui, dans le reste de l'Europe, s'expriment sous la plume de V. Hugo, de Byron, Mickiewicz, Pouchkine. Dans un pays morcelé où l'Autriche au Nord, les Bourbons au Sud exercent censure et répression, la nation italienne et ses rêves d'unité* territoriale et politique commencent de prendre forme sur les champs de bataille et sur les scènes lyriques de la Scala à Milan, de la Fenice à Venise, du San Carlo à Naples. Quoique les livrets de Verdi soient pour bon nombre empruntés à Shakespeare et que leurs actions se situent dans la Jérusalem et la Babylone du VI^e siècle av. J.-C. (*Nabucco*), dans l'Espagne du XVI^e siècle (*Ernani, Don Carlos*), dans la Gascogne et l'Aragon du XVI^e siècle (*Le Trouvère*), le caractère national-populaire de ses mélodrames ne laisse aucun doute, ni la puissance subversive et les ferments de révolte contre le pouvoir des usurpateurs, des envahisseurs et des mauvais pères que communique aux foules confondues une telle musique. L'ouverture fameuse de *Senso* (Visconti, 1954) met en jeu les larges ondes de résonance qu'imprime dans la mémoire collective toute œuvre de Verdi. Car, historiquement, Risorgimento* et Résistance entretiennent des correspondances immédiatement sensibles à tout spectateur italien.

Au xx^e siècle, le cinéma se fait l'héritier de cette vocation culturelle du mélodrame à exprimer, émouvoir et unifier la conscience civile et nationale. D'où l'enjeu de récit national dont sont porteuses des œuvres engagées et d'empreinte gramscienne¹ comme celles de L. Visconti, de B. Bertolucci, des frères Taviani, de M. Martone, de M. Bellocchio (jusque dans son dernier film, *Le Traître*, 2019), où la référence à l'opéra est fondamentale. Une référence qui, dans le cinéma critique de l'après-guerre, indique une ligne de partage des eaux, de rencontre et de démarcation entre les temps de l'idéalisme romantique et des rhétoriques épiques et ceux d'une décadence ou d'une crise d'identité dont des films comme *Senso* et *Le Guépard* de Visconti, *La Stratégie de l'araignée* de Bertolucci, *Allonsanfàn* des Taviani et, plus récemment le *Bella e perduta* de Pietro Marcello² se font les miroirs les plus achevés.

2. Les deux viviers du réalisme : *Marc'Aurelio et Cinema*

La renaissance du cinéma italien s'est accomplie sous le signe du réalisme dont on peut aisément repérer deux courants majeurs à travers les deux tendances – journalistique et théâtrale/littéraire et cinématographique – qui caractérisent les années de formation des principaux protagonistes de l'après-guerre. Une génération dont la caractéristique commune est d'avoir parcouru tous les échelons de l'apprentissage (la *gavetta*), en ayant été scénaristes, acteurs, assistants, puis réalisateurs eux-mêmes. Il en sera ainsi pour ceux qui ont fait leurs premières armes dans l'« atelier » des journaux satiriques à partir des années 1930 (le *Bertoldo* mais surtout le *Marc'Aurelio*) et ceux, d'une culture moins populaire et politiquement plus engagée dans la lutte active contre le fascisme, qui se lient d'amitié et commencent de collaborer à des scénarios

1. Antonio Gramsci (1891-1937), théoricien du marxisme qui fonda le Parti communiste italien avec, entre autres, Palmiro Togliatti.

2. Ce titre est emprunté au fameux chœur des esclaves, dans le *Nabucco* de Verdi. Les Hébreux y évoquent la patrie « belle et perdue », loin de laquelle le roi de Babylone les a exilés.

tout en rédigeant des articles pour la revue *Cinema*, créée en juillet 1936 (six ans après le *Marc'Aurelio*) et dirigée à partir de 1938 par le propre fils de Mussolini.

Du *Marc'Aurelio* viennent la plupart des grands scénaristes des dernières années du fascisme, ceux aussi qui feront le cinéma de l'après-guerre : Vittorio Metz (qui collabore d'abord à des spectacles de revue, avec Marcello Marchesi – voir encadré suivant), Ruggero Maccari (qui écrit avec Fellini des gags pour l'acteur comique Aldo Fabrizi et dont le nom est également associé à la carrière de Totò, avant de l'être dans les années 1950 à son « poulain » Ettore Scola), Tullio Pinelli et Piero Tellini qui mettront bientôt leur talent narratif au service de leur ancien collègue Fellini, et enfin les personnalités portantes du cinéma « moyen » de l'après-guerre et en particulier de la comédie : Stefano Vanzina (dit Steno) dont le nom s'associera à celui de Mario Monicelli pour certains des meilleurs Totò et qui réalisera un grand nombre de comédies corrosives et légères ; Agenore Incrocci (dit Age) et Furio Scarpelli, qui forment équipe à partir de *Totò cherche un appartement* (1949) de Steno et Monicelli et dont on retrouve le nom aux génériques des comédies les plus audacieuses et satiriques des années 1960 dès *La Grande guerre* de Monicelli (*La Grande pagaille* de Luigi Comencini, *La Marche sur Rome*, *Le Fanfaron* de Dino Risi, etc.).

D'une part l'origine commune et les affinités entre scénaristes, acteurs, réalisateurs vont déterminer la naissance et l'affirmation d'un style lié à des modes de narration et à des types de personnages : narrations réalistes nées d'une observation minutieuse du quotidien, mais aussi structures éclatées, prédilection pour les constructions à sketches qui deviendront dans les années 1960 un véritable filon³ commercial. Parmi les traits stylistiques fondamentaux, la rapidité (qui est aussi bien journalistique), le goût de la caricature, du burlesque, et celui des grands acteurs de la revue ou du théâtre comique. D'autre part une évolution commune se fera sentir au cours des années 1950, se concrétisant par le passage

3. Le terme italien de « filon » sera employé ici pour différencier les ensembles génériques – les filons – à durée limitée des genres stables comme la comédie.

de la farce à la comédie de mœurs sous l'influence d'un scénariste marqué par les exigences nouvelles du néoréalisme, Sergio Amidei, le scénariste de *Rome, ville ouverte*, de *Paisà* et de *Sciuscià*. Non seulement il introduit un souffle plus dramatique – et mélodramatique – dans la comédie légère, mais il fait école en inventant pour Luciano Emmer la structure chorale des « histoires parallèles » combinant la représentation collective et celle des aventures individuelles. *Dimanche d'août* (1950) en sera le modèle, amplement repris par la suite.

LA REVUE ET L'AVANT-SPECTACLE

La revue est une forme de spectacle née en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Elle y connaît son apogée à la Belle Époque. Introduite en Italie sous le nom de « Café chantant », elle triomphe dans les années 1920 grâce au talent de comiques comme Ettore Petrolini, fameux pour ses dons d'improvisateur et pour ses interprétations de rôles de crétin, Isa Bluette, Erminio Macario qui s'imposera également au cinéma à partir des années 1930, en particulier dans *Accusé, levez-vous !* (1939) de Mario Mattoli sur un sujet et des gags concoctés par l'équipe du *Marc'Aurelio*. Plus tard, Aldo Fabrizi, Carlo Dapporto et surtout Anna Magnani et Totò poursuivent la tradition. Après la guerre, ce type de spectacle tend à la comédie musicale ou se transforme en représentation de sketches satiriques dénués de toute recherche décorative. Entièrement fondée sur la présence des acteurs, la revue est une succession de numéros de chant et de danse alternant avec des intermèdes comiques. Le spectacle suit un fil directeur ténu, généralement inspiré de l'actualité et des chansons à la mode. Il s'ordonne autour de deux personnages pivots, le *capocomico* ou chef de troupe, doté d'une verve plébéienne et d'une agressivité réaliste, et la « soubrette » qui apporte un élément de charme et de rêve. Fellini et Lattuada ont construit *Les Feux du musicall* (*Luci del varietà*, 1950) autour de ces deux personnages, interprétés par Peppino De Filippo et par Carla Del Poggio⁴. On trouve une évocation de la revue dans plusieurs films, de *Café chantant* (1954) de Camillo Mastrocinque à *Poussière d'étoiles* (1973) d'Alberto Sordi, mais la structure épisodique de ce spectacle a souvent été transposée telle quelle dans les films comiques (avec Totò notamment) ou dans des

4. C. Viviani a étudié l'influence de la revue sur Fellini dans « Les sunlights de Fellini et les feux du musicall » (*Études cinématographiques*, n° 127-130, 1981).

films spectaculaires comme le fameux *Carosello napoletano* (*Le Carrousel fantastique*, 1953 – fig. 1) d'Ettore Giannini.

L'avant-spectacle a pris naissance dans les années 1930. Il s'agissait à l'origine d'accompagner d'intermèdes comiques et de numéros de variétés la projection de films, dans des salles de second ou de troisième ordre. Le genre connut une période faste entre 1930 et 1940 puis, les goûts du public évoluant et l'inspiration se tarissant, l'avant-spectacle disparut. Il a constitué un lieu de formation fondamental pour les acteurs de revue ensuite passés au cinéma comme Aldo Fabrizi, Totò, Anna Magnani, mais aussi un lieu inépuisable d'inspiration pour Fellini qui, dans *Fellini Roma* en 1971, consacra une de ses plus belles séquences au théâtre Baraonda, pendant la guerre.



1 Sophia Loren en « nouvelle reine du Café chantant » dans *Carosello napoletano* (*Le Carrousel fantastique*, Ettore Giannini, 1953).

Le second courant réaliste a des origines à la fois plus idéologiques, plus politiques et plus littéraires. Une partie des rédacteurs de *Cinema* va faire de cette revue très officiellement protégée par le régime un repaire d'antifascistes et de partisans* engagés dans la lutte clandestine. Plusieurs seront arrêtés en 1943 et certains, comme Mario Alicata et Pietro Ingrao, exerceront un rôle politique important après la guerre. L'apparente neutralité de M. Antonioni sera une exception, alors que les sympathies ou les adhésions communistes de Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani, Gianni Puccini, Antonio Pietrangeli, Guido Aristarco et Visconti ne cessent de

s'affirmer, en même temps que leur conscience de préparer, au sein du travail cinématographique, le changement de la société. Bien des articles qui paraissent à la fin des années 1930 ont la vigueur polémique et la fougue didactique de manifestes, contre le cinéma d'hier et des « téléphones blancs* » (« Cadavres » est signé par Visconti en 1941) et pour le réalisme de demain (« Pour un paysage italien » de De Santis, « Vérité et poésie, Verga et le cinéma italien » de De Santis et Alicata en 1941, « Le cinéma anthropomorphique » de Visconti en 1943, « Réalité humaine et sociale dans le cinéma » de C. Lizzani en 1943, etc.).

C'est de ce bouillonnement critique que naîtra en 1943 le film phare du néoréalisme, *Ossessione* dont le générique réunit, sous la direction de Visconti, G. De Santis et A. Pietrangeli, outre le monteur Mario Serandrei auquel on a coutume d'attribuer l'invention (ou l'utilisation) du terme « néoréaliste » pour qualifier le style révolutionnaire de Visconti. Naît avec ce film une recherche de la vérité qui marque un retour au roman réaliste : admirateur du réalisme français, disciple de Jean Renoir, Visconti emprunte aussi à la tradition violente du polar américain (*Ossessione* est l'adaptation du *Facteur sonne toujours deux fois* de James Cain). À défaut d'avoir obtenu de la censure fasciste l'autorisation de porter à l'écran un récit du romancier sicilien Giovanni Verga, il lui faudra attendre 1948 pour adapter dans *La terre tremble* le chef-d'œuvre du vérisme* italien, *Les Malavoglia* du même Verga. L'importance accordée à Verga et à la littérature nationale par les rédacteurs de *Cinema* se traduira plus tard dans le goût des adaptations – Pavese et Pratolini aussi bien que Lampedusa ou Vittorini –, et dans l'attachement aux formes classiques du roman européen. La scénariste Suso Cecchi D'Amico, dont le nom règne trois décennies durant sur le cinéma italien et s'associe indissolublement à celui de Visconti, sera la plus scrupuleuse et la plus fervente médiatrice de cette tradition littéraire. Le texte de Visconti « Tradition et invention » (*Cinema*, 1941) qui affirme « la richesse et la validité d'une inspiration littéraire » pour le cinéma, prendra force de principe auprès d'artistes que rassemble par ailleurs la conscience des « seules exigences historiquement valables : celles d'un art