

# Andrea Malaguti. Straniere a se stesse. Identità femminili e stilistica visuale nel cinema di Michelangelo Antonioni degli anni cinquanta

Daniela Cunico Dal Pra

Volume 41, numéro 2, 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1087441ar>

DOI : <https://doi.org/10.33137/q.i.v41i2.36785>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Iter Press

ISSN

0226-8043 (imprimé)

2293-7382 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Dal Pra, D. (2020). Compte rendu de [Andrea Malaguti. Straniere a se stesse. Identità femminili e stilistica visuale nel cinema di Michelangelo Antonioni degli anni cinquanta]. *Quaderni d'Italianistica*, 41(2), 227–229.  
<https://doi.org/10.33137/q.i.v41i2.36785>

bites that will appeal to a wide range of palates, or rather savor slowly, respecting the magnanimity of its prescribed order, as at a lavish multi-course banquet.

ARIA ZAN CABOT

*Southern Methodist University*

**Andrea Malaguti. *Straniere a se stesse. Identità femminili e stilistica visuale nel cinema di Michelangelo Antonioni degli anni cinquanta*. Giulianova (Teramo): Galaad Edizioni, 2018. Pp. 291. ISBN 9788898722648.**

*Straniere a se stesse* di Andrea Malaguti propone uno studio sistematico dei primi tre lungometraggi di Michelangelo Antonioni, *Cronaca di un amore* (1950), *La signora senza camelie* (1953) e *Le amiche* (1955). Il saggio consiste un'innovativa analisi di questi film, con riferimenti a opere letterarie di Cesare Pavese e di Alba de Céspedes, a opere teatrali di Luigi Pirandello e di Henrik Ibsen; passa poi da un confronto con la tradizione cinematografica (in particolare di Luchino Visconti, e di Giuseppe De Sanctis), a un'interpretazione delle figure delle protagoniste in chiave psicoanalitica lacaniana e sociologica. L'investigazione prosegue con una meticolosa rilettura di questi primi lavori del regista ferrarese da un punto di vista dell'analisi stilistica e cinematografica. In questo modo Malaguti dimostra con chiarezza come, sin dall'inizio della sua carriera, Antonioni abbia voluto ritrarre la sua visione della società italiana dei primi Anni Cinquanta attraverso la ricostruzione dell'immagine femminile. Ma si tratta di *donne straniere a se stesse*: il primo film, *Cronaca di un amore*, rappresenta una donna condannata a essere prigioniera del suo passato; il secondo, *La signora senza camelie* mostra la figura della donna costretta ad accettare di vestire pirandellianamente la maschera che le è stata cucita addosso dall'antiquata società patriarcale; la sintesi si trova nel terzo film, *Le amiche*, in cui la protagonista, per realizzare la sua emancipazione con il lavoro rinuncia alla sua città, alle sue amicizie e all'amore. Malaguti prosegue il suo studio analizzando il rapporto conflittuale tra il regista, i generi e le convenzioni del cinema dell'immediato dopoguerra.

Il saggio si svolge in tre parti: la prima, "Non è la solita storia: *Cronaca di un amore*, 1950," evidenzia "i nessi drammaturgici e gli accorgimenti visuali che fanno del primo film a soggetto di Antonioni una sottile parodia del melodramma e della *detective story*," mettendo a confronto l'eroina borghese Paola

Molon – interpretata da Lucia Bosé – con Clara Calamai, la *femme fatale* del film *Ossessione* (1943) di Luchino Visconti, e con Louise Brooks, che impersona Lulu nel *Vaso di Pandora* (1929) di Georg Wilhelm Pabst, avvicinando infine Paola soprattutto a *Hedda Gabler* (1890) di Henrik Ibsen.

La seconda parte, “Una donna allo schermo: *La signora senza camelie*, 1953” approfondisce “il tema del cinema-nel-cinema e le sue implicazioni nella resa del personaggio principale;” la protagonista Clara Manni, ancora interpretata da Lucia Bosé, rappresenta la diva che è l’oggetto dei desideri degli uomini e costituisce la proiezione di un’immagine femminile di una società ancora retrograda, per cui non le resta che accettare pirandellianamente il suo ruolo; per lei il cinema diventa una prigione mistificante, e “in ciò il film di Antonioni si rivela addirittura più polemico di *Sunset Boulevard* (1950) di Billy Wilder, a cui di frequente è stato paragonato.”

L’ultima parte, “Cose di questo mondo: *Le amiche*, 1955,” rivaluta questo film in passato trascurato dalla critica, e ne analizza il rapporto con il romanzo di Cesare Pavese *Tra donne sole* non più nei termini di mero adattamento, ma di intervento correttivo. Antonioni evidenzia la trama di ipocrisie borghesi, in cui le donne sono consapevoli del desiderio altrui, ma sono costrette a vivere divise tra ciò che sentono e ciò che rappresentano.

Le protagoniste del primo Antonioni presentano drammaticamente i comportamenti di chi ha perso ogni luogo di appartenenza, “lo straniero a se stesso,” secondo la definizione di Julia Kristeva. Così la Paola Molon della *Cronaca di un amore*, anche dopo l’accidentale ma desiderata morte del marito, rimane prigioniera delle convenzioni borghesi che l’avevano portata a un ricco matrimonio; la Clara Manni della *Signora senza camelie*, benché trovi la forza di svincolarsi da un matrimonio forzato e accetti la disillusione causata da un amante che l’ha solo usata, è incapace di emanciparsi dal ruolo di attricetta che l’ha resa famosa, ma anche di tornare alle condizioni di vita in cui poteva essere se stessa; infine, la Clelia delle *Amiche*, posta di fronte alla scelta tra il vero rappresentato dall’amore per Carlo, e il falso che corrisponde al mondo della moda, sceglie il secondo, perché è l’ambiente in cui ha vissuto e sacrificato tutta la sua vita, in nome della sua emancipazione. Antonioni rappresenta a tutto tondo queste figure magistralmente, con un continuo gioco di re-inquadrature all’interno del piano-sequenza dando la sensazione di un balletto, teso impietosamente a inchiodare i gesti, le voci, gli atteggiamenti di questi personaggi.

Antonioni risponde al cinema italiano contemporaneo del secondo dopoguerra mettendo in scena con consapevolezza le incongruenze e le ipocrisie della

società borghese. L'incapacità e insieme l'impossibilità delle protagoniste di questi film di rivendicare un ruolo attivo nella società in cui vivono è significativamente in contrasto con la volontà di certo cinema italiano degli Anni Cinquanta che vorrebbe invece confermare l'auspicata identità nazionale della ricostruzione e dell'emancipazione delle donne. Antonioni, invece, rappresenta la crisi di identità femminili straniere a se stesse.

DANIELA CUNICO DAL PRA  
*University of North Carolina Charlotte*

**Ernesto Livorni. *Onora il padre e la madre. Poesie 1977–2010*. Passignano: Aguplano, 2015. Pp. 277. ISBN 9788897738626.**

With *Avanguardia e tradizione: Ezra Pound e Giuseppe Ungaretti* (1998) and, most recently, *T.S. Eliot, Eugenio Montale e la modernità dantesca* (2020), Ernesto Livorni has established himself as an authority on modernism in English and Italian poetry. Livorni, however, is himself an immensely talented poet, whose unique voice has gained in strength over the course of his long experience in the United States. *Onora il padre e la madre* gathers, in chronological order, his first three books: *Prospettiche illusioni* (1987), *Nel libro che ti diedi: sonetti* (1998), and *L'America dei padri* (2005). These are followed by a fourth group, *Onora il padre e la madre*, which gives the whole collection its title, and a final group called *Alibi del cuore*.

Echoes of the Italian poets who have most deeply influenced Livorni — Leopardi, Pascoli, D'Annunzio, Campana, Ungaretti, Pavese — can be heard throughout his work, but Livorni's voice is always his own. One early six-line poem, for example, opens on an ominous morning — “Nei baratri appenninici piomba / l'urlo dei corvi” — and concludes with “sfacelo / sovrasta le gialle ginestre” (25). In Leopardi's “La ginestra,” which comes naturally to mind, nature, embodied in the yellow broom plant, is a bright survivor on the barren Vesuvian landscape. Livorni, however, even in these youthful poems, inhabits a more damaged world in which nature itself is under threat. In another early poem he evokes a broken landscape — “Distese che si sgretolano / montagne frantumate” — which gives shape to the poet's own brokenness, his “vita sdoppiata” and “senno bilingue.” And it is out of this wreckage that the poet's voice is born, his language “scrostata”