Dickinson

http://www.gendersexualityitaly.com

g/s/i is an annual peer-reviewed journal which publishes research on gendered identities and the ways they intersect with and produce Italian politics, culture, and society by way of a variety of cultural productions, discourses, and practices spanning historical, social, and geopolitical boundaries.

Title: Film Review: *Miss Marx* by Susanna Nicchiarelli

Journal Issue: gender/sexuality/italy, 9 (2022)

Author: Stefania Carpiceci

Publication date: 12/31/2022

Publication info: gender/sexuality/italy, "Reviews"

Permalink: http://www.gendersexualityitaly.com/15-miss-marx

DOI: https://doi.org/10.15781/jqpb-9p14

Keywords: Film Review

Copyright information
g/s/i is published online and is an open-access journal. All content, including multimedia files, is freely available without charge to the user or his/her institution and is published according to the Creative Commons License, which does not allow commercial use of published work or its manipulation in derivative forms. Content can be downloaded and cited as specified by the author/s. **However, the Editorial Board recommends providing the link to the article (not sharing the PDF) so that the author/s can receive credit for each access to his/her work, which is only published online.**

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License

Miss Marx. Directed by Susanna Nicchiarelli. Vivo Film, RAI Cinema, Tarantula, VOO, BeTv. 2020. 107 minutes.

Tra le registe più interessanti del panorama cinematografico italiano contemporaneo, Susanna Nicchiarelli realizza nel 2020 *Miss Marx*, *biopic* su Eleanor Marx, la quarta di sei figli di Jane e Karl Marx, della quale racconta gli ultimi quindici anni di vita: dalla scomparsa del celebre padre, avvenuta il 14 marzo 1883, fino al 31 marzo 1898, quando a soli 48 anni si suicida, avvelenandosi con massicce dosi di acido prussico.[1]

Insegnante, militante socialista, attivista, sindacalista, intellettuale, traduttrice, oltreché esecutrice letteraria dei manoscritti e delle lettere lasciate alla rinfusa dal genitore che, riordina dopo la sua morte, compresi alcuni capitoli postumi de *Il capitale* insieme a Engels, Eleanor, che nel film ha il volto di Romola Garai, si muove dentro un tempo cinematografico spesso interrotto, per esempio dai *flashback*, oltreché in uno spazio domestico continuamente reinventato, rinegoziato alla ricerca di una simbolica stanza tutta per sé o di una casa non solo per bambole, parafrasando il saggio romanzato del 1929 di Virginia Woolf, oltreché la *pièce* teatrale del 1897 di Henrik Ibsen.[2] Uno spazio attraverso il quale riscattare la propria identità femminile che per lei vuol dire, in epoca vittoriana, emanciparsi da una ingombrante figura paterna, come anche dal proprio amante-convivente, trovando aderenze in Ibsen che traduce, mette in scena e realmente interpreta nell'estate del 1889; anticipando idealmente le parole del vocabolario, i temi cardine—patriarcato, angelo del focolare, studio tutto proprio—per i quali Virginia Woolf diviene la voce e l'anima di quel Novecento del quale Eleanor non arriva però a vedere l'alba.[3]

In senso circolare, ma non lineare, né logico-consequenziale classico, la pellicola di Nicchiarelli si apre e chiude con un doppio sguardo in macchina della protagonista che, prima adulta, poi bambina, interpella lo spettatore sul percorso intellettuale/esistenziale, privato/pubblico che la donna compie dall'infanzia alla maturità, fino alla sua morte, in veste di moglie-amante di Edward Aveling, interpretato da Patrick Kennedy, politico e drammaturgo con il quale la vera Eleanor vive una *liasion* a metà strada tra libertà e clandestinità, oltreché di figlia orfana di Karl, ruolo silenzioso e iconico ricoperto nella pellicola da Philip Groning.

In apertura un movimento di carrello in avanti stringe sul primo piano di un'Eleanor adulta che rivolge lo sguardo in macchina, poi rapidamente eluso dalla cinepresa che la inquadra frontalmente, in mezza figura mentre, rivolgendosi ai presenti—tra cui Friedrich Engels (John Gordon Sinclair)—, tiene una breve omelia funebre, rievocando dettagli del *menage* matrimoniale e familiare, oltreché gli ultimi istanti di vita di suo padre. Un *incipit* grazie al quale la regista, rifacendosi in modo pressoché fedele al testo dall'emblematico titolo di *Eleanor parla di suo padre*, ci offre una duplice traccia

[1] In merito sia a Susanna Nicchiarelli, sia a *Miss Marx*, mi permetto di rinviare anche ad altri miei due contributi: Stefania Carpiceci, "Susanna Nicchiarelli," *Quaderni del CSCI - Storie in divenire: le donne nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Cristina Jandelli, Chiara Tognolotti, no. 11 (2015): 305-306; Stefania Carpiceci, "Non è una casa per bambole. Lo spazio e il tempo in *Le sorelle Macaluso* di Emma Dante e in *Miss Marx* di Susanna Nicchiarelli," *Zibaldone. Estudios Italianos* X, no. 16 (2022): 77-85. Riguardo invece alle annotazioni biografiche sulla vita familiare e gli anni di vita di Eleanor Marx rinvio qui al secondo dei volumi di Yvonne Kapp, *Eleanor Marx. II. Gli anni dell'impegno (1884-1898)* (Torino: Einaudi, 1980).

[2] Riguardo a Eleanor Marx, esecutrice letteraria dei molti scritti di suo padre Karl, rinvio al cfr. di Kapp, *Eleanor Marx*. Mentre i testi a cui mi riferisco alla fine del periodo sono ovviamente: Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé* (Milano: BUR, 2021 [1929]); Henrik Ibsen, *Casa di bambola* (Roma: Newton Compton, 1993 [1897]).

[3] Mentre in merito alla riconquista dello spazio femminile rinvio al bel recente saggio edito in Italia di Daniela Brogi, *Lo spazio delle donne* (Torino: Einaudi, 2022), è noto che Eleanor Marx ha in vita tradotto, messo in scena e interpretato *Casa di bambola* di Ibsen, così come dal cfr. sia di Yvonne Kapp. *Eleanor Marx*. Cit., 1980, sia Michela Marroni, *Eleanor Marx. Traduttrice vittoriana e militante ribelle* (Pisa: ETS, 2021). Rinvio, infine, anche a Virginia Woolf, *Professioni per le donne* in Id., *Voltando pagina. Saggi 1904-1941*, a cura di Liliana Rampello (Milano: Il Saggiatore, 2011 [1942]), 352-356.

di lettura e analisi del film, mediante la doppia dimensione privata/pubblica, filiale/intellettuale di colei che, ormai orfana, eredita dal padre il suo verbo, facendosi paladina di lotte che, riporta scritto la didascalia finale del film, intraprende "per una migliore condizione dei lavoratori, per l'abolizione del lavoro minorile, per il diritto all'istruzione delle donne [e] per il suffragio universale." Battaglie per le quali, senza cercare visibilità, resta nell'anonimato o nell'ombra dalla quale Nicchiarelli contribuisce a farla uscire, combattendo con caparbietà, intelligenza, vivacità, ma senza riuscire del tutto ad affrancarsi dal patriarcato culturale e familiare, fermandosi poco prima di diventare una figura imminente del socialismo britannico, se solo rivalsa, ribalta, riconoscimenti, ricompense l'avessero pubblicamente scossa, non solo privatamente animata.[4]

In particolare, ci sono due momenti, due sequenze nel film che ritraggono Romola Garai nel fervore della passione intellettuale, della militanza ideologica, mista a una profonda inquietudine, vulnerabilità, preludio del suo estremo gesto finale. La prima è quella in cui, dopo un susseguirsi di veloci, ritmiche inquadrature che la riprendono nel suo studio di woolfiana memoria, immersa, concentrata in lettura e scrittura, sommersa da pile di libri, rivolge lo sguardo alla cinepresa, leggendo dal suo scrittoio, un passo de *Il capitale* su profitto, accumulazione capitalistica, disparità, impoverimento dei lavoratori e lotta di classe. L'altra è quando, inquadrata di profilo, davanti a delle linde bianche tendine di una finestra, non rivolge lo sguardo, bensì la parola al pubblico, mediante un monologo interiore ad alta voce, nel quale paragona le donne vittime di oppressione ai lavoratori espropriati dei loro diritti dagli stessi uomini-padroni. Una consapevolezza che la riguarda intimamente anche nel privato, senza però salvarla, perché le idee, come la ragione, difficilmente salvano dal cuore, dai sentimenti.

Dotata di grandi capacità di eloquenza, comunicazione e persuasione, tali da infiammare le platee di chi l'ascolta, Eleanor è da Nicchiarelli ripresa spesso in luoghi esterni, all'aperto, durante consessi rivolti a folle di uditori/uditrici, tra operai in lotta, nel corso dei suoi comizi, alternativamente a inquadrature che invece la immortalano nello spazio interno della sua abitazione, tra le mura domestiche di una casa arredata in stile vittoriano, traboccante di tappeti, tavolini, librerie, poltrone, caminetti, candele, lampade a olio ecc. Dove se del suo scrittoio, del suo studio si è già riappropriata, come abbiamo detto, da adulta - rispetto a quando da bambina (Clelia Rossi Marcelli) la vediamo in *flashback* sedersi composta, ben vestita e ordinata, scambiare un tenero, amorevole sguardo in campo-controcampo con il padre che dalla sua poltrona verso di lei si volta - poi è dei suoi abiti che si libera, così come della sua vita a cui pone fine poco dopo la danza frenetica del prefinale del film. Un ballo scomposto, denso e caotico, prima del quale Eleanor, che finora si è sempre rifiutata, fuma l'oppio provando a superare doppiamente, una volta per tutte, l'infelicità sentimentale che la lega a Edward. In questa circostanza il verbo, il *logos*, a cui Eleanor ricorre quando scrive o incita la folla, è sostituito e acusticamente sovrastato da una musica che cresce di intensità di volume. Il punk rock di *I'm Enough (I Want More*) dei Downtown Boys, al cui frenetico ritmo Eleanor-Garai si lascia andare, sciogliendo i capelli solitamente raccolti (o al più tenuti fermi da un impiastro d'*henné*, distesi su un cuscino bianco), dimenando le braccia lasciate scoperte da una canottiera bianca finemente ricamata, ancheggiando con una gonna dalla lunghezza sempre un po' castigata, ma dall'ampia possibilità di giravolta. Una sequenza a prima vista azzardata, eppure determinante, tanto da ispirare il manifesto del film, aprendo l'Ottocento di Eleanor alla contemporaneità musicale, ribaltando la consuetudine di una colonna sonora che non funge solo da commento musicale del visivo, ma con esso entra in rotta di collisione, generando un conflitto, un voluto disorientamento dello spettatore chiamato ancora una volta a un

[4] Per quanto fin qui detto cfr. ancora: Kapp. *Eleanor parla di suo padre*, 630-633.

ruolo attivo.[5] Sul set allestito con rigore e una perfetta ricostruzione d'epoca, sul profilmico di un classico del genere storico in costume irrompe la modernità di un filmico, la cui scrittura liberamente scardina le regole e le convenzioni della grammatica linguistico-cinematografica tradizionale. Sovrapponendo il sonoro al visivo, così come poco prima il teatro al cinema.

Nella sequenza in cui Eleanor, si diceva, interpreta Nora di *Casa di bambola* di Ibsen, recitando la *pièce* assieme a Edward nel ruolo di Torvald Helmer, in una raffinata operazione metalinguistica che all'inizio lascia credere allo spettatore che i due attori indossino ancora i panni dei personaggi di Nicchiarelli e non di Ibsen. Una risoluzione formale che ribadisce come la Eleanor di Nicchiarelli, che il ruolo di Ibsen interpreta su un palcoscenico improvvisato dentro al set cinematografico, si identifichi totalmente in Nora, dando voce al proprio malessere, durante la confessione-separazione da Helmer, come da Edward e da Karl. Marito, compagno o padre per i quali non vuole più esistere a loro immagine e somiglianza, come la loro bambola o bambolina che vive solo per compiacerli, senza mai contraddirli né contrariarli, facendo per loro piroette, giravolte. Almeno fino alla danza che, come detto, preannuncia la sua morte che, proprio in questa circostanza, al termine della rappresentazione, Edward beffardamente insinua, suggerendo a Nora di Ibsen, nella versione di *A Doll's House* rivista e reinterpretata da Eleanor, di suicidarsi come Emma di *Madame Bovary* (altro testo da Eleanor tradotto). Istigandola, in veste di amante e carnefice, a trasformare il suo *pamphlet* politico in un'ennesima manipolazione letteraria, intellettuale, tanto romantica quanto maschilista.

Eleanor, ormai adulta, senza più desiderio, passione, voglia di vivere, amare o combattere, di fatto si uccide, mentre un ultimo *flashback* ce la restituisce nel finale di nuovo bambina, dapprima intenta a uno spensierato gioco di società con il padre Karl e altri familiari, poi rivolta alla macchina da presa con quel conclusivo sguardo in macchina che, nel chiudere circolarmente come si diceva il film, lascia aperta la lettura, la ferita e il trauma di un'infelicità femminile, il cui nodo familiare, paterno-filiale, ma soprattutto patriarcale, è ancora irrisolto.

STEFANIA CARPICECI
Università per Stranieri di Siena

[5] Affidata anche in questo caso ai Gatto Ciliegia contro il Grande Freddo, da sempre collaboratori di Nicchiarelli, che qui riadattano brani eterogenei: dalle melodie romantiche di Liszt e Chopin alle *cover* dell'*Internationale* o di *Dancing in the Dark* di Bruce Springsteen.