

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

It's not a doll's house. The place and time in Le sorelle Macaluso by Emma Dante and Miss Marx by Susanna Nicchiarelli

STEFANIA CARPICECI
Università per Stranieri di Siena
carpiceci@unistrasi.it

RIASSUNTO: Il saggio propone un'analisi approfondita delle pellicole *Le sorelle Macaluso* e *Miss Marx*, dirette nel 2020 da Emma Dante e Susanna Nicchiarelli, due registe ritenute tra le più interessanti del panorama cinematografico italiano contemporaneo. Tra linee divergenti e convergenti, il focus si concentra su stili e scelte testuali di entrambe le opere, ma anche sui loro diversi contesti di realizzazione, sulla funzione del tempo e dello spazio, reale e cinematografico, oltreché sulla presenza di donne protagoniste, sorelle e figlie, con richiami e/o rimandi al teatro, alla storia, alla letteratura.

Parole chiave: Cinema italiano; Registe; Cinema e donne; Emma Dante; Susanna Nicchiarelli

Abstract: This essay is an analysis of the films Le sorelle Macaluso and Miss Marx, directed in 2020 by Emma Dante and Susanna Nicchiarelli, two female authors very interesting of the contemporary Italian cinema. The focus is on styles and textual choices of both, but also on their different contexts of realization, on the use of time and space, real or cinematographic, as well as on the presence of women protagonists, sisters and daughters, with references to theater, history, literature.

Keywords: Italian Cinema; Female directors; Cinema and women; Emma Dante; Susanna Nicchiarelli.

È l'anno 2020 quando, in piena pandemia da Covid 19, vengono presentate, in un'insolita edizione – ben più dimessa dell'usuale – del festival di Venezia, *Le sorelle Macaluso* di Emma Dante e *Miss Marx* di Susanna Nicchiarelli. Due registe tra le più interessanti del panorama cinematografico italiano contemporaneo, per le quali proverò qui a tracciare alcune linee parallele, talvolta convergenti, rispetto a due opere dirette da artiste dal *touch* autoriale differente. Pellicole che poi, nel loro successivo cammino, hanno condiviso un comune destino distributivo – più su piattaforma digitale (Prime Video) che in sala, dove l'uscita è stata segnata da intermittenti chiusure e riaperture –, nonché un analogo percorso a tappe e a premi.

Nonostante la tempesta, i due film non sono passati inosservati e, accolti da un pressoché unanime consenso di pubblico e critica, meritano, a mio avviso, ulteriori riflessioni e analisi testuali, oltreché contestuali. A partire dallo spazio e dal tempo che innescano l'intreccio e sollecitano l'esegesi filmica.

Lo spazio è nelle due pellicole quello domestico, teatro di vicende familiari la cui ispirazione e il cui approdo ha a che fare con il palcoscenico e con *pièce* teatrali di riferimento o di rimando. Il tempo è quello di una narrazione che, se nel caso di *Miss Marx* sembra seguire un andamento lineare, sia pure inframezzato da *flashback* e non privo di contrasti e collisioni, nelle *Sorelle Macaluso* mostra un'oscillazione ellittica, ricca di contrazioni e rimozioni. Per storie (siano esse scritte con la s maiuscola o minuscola) racchiuse in anni cruciali e differenti generazioni di donne protagoniste, sorelle e figlie, la cui esistenza corre e si consuma tra inquietudini, *tourbillons* e giri di vite che toccano l'apice in un simbolico ultimo ballo liberatorio, mentre si assottiglia il confine tra la vita e la morte dentro lo stesso unico mistero.

LE SORELLE MACALUSO. Quarto capitolo che si aggiunge alla trilogia della famiglia siciliana, *Carnezzeria*, di cui fanno parte anche *mPalermu* e *Vita mia* (Dante, 2007), *Le sorelle Macaluso* (Dante, 2021) è anzitutto, ancor prima che un film, un atto unico messo in scena dalla compagnia Sud Costa Occidentale, che Emma Dante ha fondato nel 1999, il cui debutto ha avuto luogo nel 2014 al Teatro Mercadante di Napoli. Premiato come spettacolo dell'anno, oltreché per la migliore regia, *Le sorelle Macaluso* viene poi pubblicato nel 2016 (con ristampa nel 2021) nella collana "Fuoriscena" di Glifo Edizioni, con il sottotitolo e il sovratitolo, riportati sul frontespizio, di *Liturgia familiare* e di *Balletto della vita e della morte*. Due chiare indicazioni di lettura per quella che è una "famiglia composta da vivi e morti", letteralmente partorita dal buio (Dante, 2021, p. 37), come recita l'*incipit*. La "scena" è "vuota" e "abitata da ombre", così come la immagina Emma Dante fin dalle sue *Note di regia*, e pertanto il palco prima "espelle una donna" dall'oscurità (una delle sette sorelle Macaluso, numericamente ridotte a cinque nel film, diversamente dal testo teatrale), poi lascia apparire "dal fondo [...] facce di vivi e morti mescolati insieme" (Dante, 2021, p. 29). "Tutti sono a lutto" e soprattutto a sovrapporsi è il "confine tra qua e là, tra ora e mai più, tra è e fu" (ibidem). Il mondo terreno e quello sovranaturale della diegesi, insomma, si fondono e confondono, così come nello spazio scenico a decadere è la delimitazione tra proscenio e platea, quando gli interpreti dalla ribalta si rivolgono direttamente al pubblico, coinvolgendolo oltre un'inconsistente quarta parete. Dopodiché è da un "groviglio dei corpi" sul palco che emerge dapprima un crocifisso, poi delle "spade" che, sguainate, inducono gli attori a simulare una "battaglia" simile a quella di "un improbabile teatrino dei pupi". Una simbolica lotta per la vita che termina con l'armatura riposta a terra: "spade e scudi" che

finiscono col somigliare a loro volta a delle “lapidi con croci”. Nel frattempo accade anche che, dismessi gli abiti funesti, le sorelle Macaluso avanzino verso il “proscenio” e, “allineate in schiera”, indossino degli “abiti coloratissimi”, che le fanno apparire “visibilmente ringiovanite” (ivi, pp. 37-39). Il procedimento, ricorrente e amato dalla Dante, di “analessi” (Barsotti, 2017, p. 22), comporta un salto temporale all’indietro, a quegli anni Settanta, di cui gli “abitini vivacemente colorati” e i “chiassosi costumi da bagno” costituiscono l’“impronta” e una “foggia [...] un po’ *retro*” (Palazzi, 2021, p. 13).

In questo modo la narrazione ci catapulta nel *flashback* di quel trauma che irrompe sulla felicità ed eccitazione giovanile delle protagoniste, tranciandola di netto. Il punto di rottura e di cesura, dettato dal lutto, che trasformerà profondamente la loro esistenza e il loro *status* di sorellanza: pre-condizione, ancor prima che familiare, sulla quale poi il film focalizza l’attenzione rimuovendo, rispetto alla *pièce* originaria, non solo due delle sorelle Macaluso (Gina e Cetty, presenti nel testo teatrale, ma assenti nella pellicola), ma anche entrambi i loro genitori e un loro nipote, fan di Diego Armando Maradona. Tutti defunti che se sul palco ancora danzano e palleggiano accanto ai vivi, dallo schermo invece scompaiono, lasciandoci appena intravedere padre e madre ormai morti, immortalati nella fissità eterna, quanto distante dalla vita, di una fotografia in bianco e nero incorniciata nel portaritratti.

Con il buio e la luce si apre anche la trasposizione cinematografica delle *Sorelle Macaluso*, secondo lungometraggio diretto da Emma Dante, dopo il clamoroso e acclamato debutto di *Via Castellana Bandiera* del 2013. Dalla *pièce*, fin qui volutamente e sinteticamente da me tracciata in alcune delle sue premesse essenziali, che ritengo utili nell’orientamento e confronto cinetetrare, ci ritroviamo di fronte a uno schermo che, per alcuni secondi, rimane nero, mentre in fuori campo si odono suoni e rumori acustici. Dei quali solo successivamente vediamo la fonte di provenienza: un martello e uno scalpello utilizzati per scalfire un muro e creare un’apertura, dalla quale filtra un primo raggio di sole. Un simbolico buco della serratura: se nel prologo, prima dello scorrimento dei titoli di testa, esso offre una visione sul mondo esterno alle sorelle Macaluso, è soltanto nell’epilogo che, dopo un indizio disseminato in un precedente intermezzo, il foro accompagna noi spettatori al disvelamento narrativo. Il che avviene mediante false soggettive e *flashback* ripetuti che solo in conclusione ci chiariscono il mistero della morte della piccola Antonella (Viola Pusateri), fino allora rimasta in sospeso, avvolta nella *suspense*, racchiusa nelle ellissi di un fuori campo visivo e acustico dal quale, oltre al ricorrente rumore della risacca del mare, evocativo di tutto quel che di spensierato e drammatico è avvenuto d’estate, proviene sempre la stessa frase: “Guarda Lia, ce l’ho fatta”. Ossia, sono riuscita – nel film – a salire la scaletta dell’inaccessibile stabilimento balneare Charleston di Mondello, o a vincere – nella rappresentazione teatrale – una gara di apnea.

In entrambi i casi la felicità del traguardo raggiunto, ovvero del primato ottenuto, esclude la percezione del pericolo dell’annegamento per ansia o caduta che ne consegue. Del resto nella fase di pre-morte, detta in ambito medico di “tempesta neurovegetativa”, talvolta accade che i vivi, prossimi al trapasso, siano perlopiù inconsapevolmente “euforici, frenetici, scatenati, incontenibili” (Vasta, 2021, p. 94). Che vivano un ultimo istante psichicamente e fisicamente esplosivo, “di sconvolgimento delle funzioni vitali”, un cosiddetto “colpo di coda” (ivi, p. 95), prima della fine.

Prima della fine per la piccola Antonella, come anche prima della vita per le altre quattro sorelle, Pinuccia (Anita Pomaro), Lia (Susanna Piraino), Katia (Alessa Maria Orlando) e Maria (Eleonora De Luca), che le sopravvivranno, dopo quella giornata al mare così bella,

allegra, eccitante, quanto disperante e tragica. E che nel proseguimento del film vedremo con altri volti, e quindi altre attrici interpreti – Donatella Finocchiaro/Ileana Rigano per Pinuccia, Serena Barone/Maria Rosaria Alati per Lia, Laura Giordani/Rosalba Bologna per Katia e Simona Malato per Maria –, entrare nelle fasi successive della loro esistenza, giovinezza e vecchiaia. Attraversare le tre età di klimtiana memoria, infanzia, maturità e senilità, per le quali a essere definiti sono i tratti caratteristici differenti di ognuna di loro. Tanto che Pinuccia è la rossa, perché amaranto è sempre l'abito che indossa e il rossetto con cui si imbelletta le labbra; Lia è la vorace lettrice di romanzi, ma anche la pazza; Katia è la fumatrice bulimica e Maria la ballerina lesbica, poi malata di cancro.

Ma non solo, come preannunciato, Emma Dante lavora e interviene in una scansione spazio-temporale per cui lo scorrere del tempo è dentro una struttura filmica che, al pari di quella teatrale originaria, è suddivisa in tre atti, oltre ad avvilupparsi in un unico spazio esterno e interno: quello dell'appartamento delle sorelle Macaluso alla periferia di Palermo. Il primo, che è ripreso come fosse un sipario calato sulla scena e ci appare simile a un fondale teatrale, a una ricostruzione scenografica, altro non è che la facciata esterna della casa, autentica e non allestita sul set di un teatro di posa. Mentre il secondo, quale sorta di sesta sorella protagonista del film, è uno spazio non più vuoto e scarno, come nell'originaria messinscena teatrale. Appare invece, in quanto appartamento abitato dalle bambine orfane prima, dalle giovani e dalle anziane donne poi, come decadente e saturo di oggetti (piatti in ceramica, libri, scatole, dispense, letti, madie, sedie, armadi a specchi, clown carillon, uova di struzzo, un Pinocchio di pezza, un Pupo siciliano a marionetta appeso al muro ecc.) dal *décor* anni Settanta. È un interno domestico, perlopiù ripreso dall'alto, animato e disanimato, che man mano si svuota di tutti questi oggetti, come della presenza di persone/personaggi, che escono da casa, varcano la soglia, rientrano (spesso girando con difficoltà la chiave nella toppa della porta d'ingresso), litigano, mangiano, scopano e muoiono. E lo fanno non tanto nell'arco di ventiquattr'ore quotidiane, bensì di anni e decenni, contratti, resi attraverso ellissi, nonché rimozioni narrative, dallo spettatore concettualmente e attivamente ricostruiti negli interstizi non visibili della pellicola in scorrimento.

A ricorrere di frequente è invece la visione e la presenza dei colombi allevati dalle sorelle Macaluso e poi dati a noleggio, dietro compenso, per cerimonie varie, soprattutto matrimoniali. Piccioni bianchi che affollano la colombaia sovrastante l'appartamento e che spesso all'interno di quest'ultimo si aggirano indisturbati, quale uniche forme animate di vita e suoni: battiti di ali, calpestii, versi del loro tubare. “Piccole persone mute, un immenso popolo muto, e generalmente mite” (Ortese, 2016, p. 113), secondo Anna Maria Ortese e il suo omonimo testo *Le Piccole Persone* citato all'interno del film, finanche con la lettura del brano sottostante che, verso la fine, Maria fa a Lia, nell'intento di placarne un'ennesima crisi di nervi.

Ritengo gli Animali Piccole Persone, fratelli “diversi” dell'uomo, creature con una *faccia*, occhi belli e buoni che esprimono un pensiero, e una sensibilità *chiusa*, ma dello stesso valore della sensibilità e il pensiero umano [...]. Le Piccole Persone sono pure e buone. Non sono avide. Non conoscono né l'accumulo né lo sperpero. Hanno cura dei loro piccoli [...] e prestano frattanto mille [...] servigi preziosi all'uomo. In altri tempi lo hanno nutrito, allevato, coperto, proprio come madri. Gli hanno fatto compagnia [...]. Gli Uccelli – altra famiglia di origine angelica – nel fitto delle foreste hanno cantato per lui, ricordandogli che il cielo non lo aveva dimenticato (e nel cielo, egli sapeva istintivamente, era la sua origine) (Ortese, 2016, pp. 114-115).

Ritorna poi spesso nel film anche l'immagine degli uccelli che volano in cielo, luogo di

origine e di ritorno pure per l'uomo e quindi per le sorelle che nel film muoiono. Per la precisione, per tre delle cinque, dal momento che, dopo Antonella, scompaiono anche Maria e Lia negli altri due atti, nonché nelle successive differenti loro età. Indossando rispettivamente un tutù e un abito da sposa perché, ci ricorda ancora Emma Dante nella *pièce*, “tutti i morti indossano il vestito dell'ultimo istante della loro vita che corrisponde al loro desiderio, al loro sogno” (Dante, 2021, p. 83).

Quello della danza che, già centrale nello spettacolo teatrale, lo è anche nella trasposizione cinematografica. Siamo sulla scia del “Tanztheater” di Pina Bausch: spesso sul palco si intravede l'allineamento e il cosiddetto “*training* ‘a schiera’”, oltre alla ripetitività di gesti frutto di un lavoro “assiduo e complesso sulla fisicità” degli attori, al fine di “enfattizzarne il senso e rafforzare la comunicazione col pubblico” (Giambrone, 2021, p. 20). Nella pellicola ci appare chiaro allora come Maria, oltre a ripetere la tecnica di Bausch, manifesti spesso con bramosia il desiderio di essere e di diventare una vera danzatrice, sia a parole, sia nei gesti.

Ad esempio quando, nella prima parte, l'attrice De Luca ne fa trepidante confessione alla sua amante, seduta accanto nella platea di un'arena cinematografica all'aperto, dopo che l'abbiamo già vista dapprima piroettare in un prato, poi saltellare in riva al mare, trascinandosi dietro tutte le altre, sulle note rispettivamente di *Inverno* di Fabrizio De André, eseguita da Franco Battiato, e di *Sognare, sognare*, cantata da Gerardina Trovato.

Viceversa, è la melodia della *Sposa carillon/piano* di Erik Satie, eseguita da Serena Ganci, ad accompagnare la terza e ultima esibizione della Malato su un lungofiume, nella seconda parte in cui è lei a indossare i panni di Maria. Una sorta di canto del cigno per quel suo corpo ormai visibilmente divorato dal cancro, che le toglie il fiato, anche se, ancora per una volta, scrive Emma Dante, “Maria si lascia andare a una danza liberatoria” (Dante, 2021, p. 87).

MISS MARX. Una danza che libera dalla vita e accompagna alla morte, nel pre-finale, anche Eleanor Marx (Romola Garai) protagonista di *Miss Marx*, quarto lungometraggio diretto da Susanna Nicchiarelli, dopo *Cosmonauta* (2009), *La scoperta dell'alba* (2013) e *Nico, 1988* (2017). Un ballo scomposto, denso e caotico, prima del quale la protagonista, che finora si è sempre rifiutata, fuma l'oppio, provando a superare doppiamente e una volta per tutte l'infelicità sentimentale che da tempo la lega a Edward Aveling (Patrick Kennedy), politico e drammaturgo, già sposato con un'altra donna, ma non separato, con il quale la vera Eleanor convisse alla luce del sole, non in nome del “libero amore”, ma neppure come in “una *liaison clandestina*” (Kapp, 1980, p. 5). In qualche modo, quindi, come già in Emma Dante, simile è la frenesia, la tempesta neurovegetativa che, all'apice di una vita e di una corporeità fortemente scombuscolata, conduce la donna, a soli 48 anni, il 31 marzo 1898, alla morte per suicidio da “avvelenamento da acido prussico” (ivi, p. 590).

Il tutto è preceduto da un ennesimo e intenso sguardo in macchina, modalità disseminata all'interno di questa pellicola e ricorrente fin dal principio, con la quale solitamente lo spettatore cinematografico, che non può essere guardato direttamente negli occhi come il pubblico di una platea teatrale dall'attore sul palco, viene idealmente interpellato dal personaggio che dallo schermo si rivolge, “accompagnato o meno” anche “dalla propria voce”, alla cinepresa (Ambrosini, Cardone & Cuccu, 2019, p. 111). In questa occasione, diversamente dalle precedenti, su alcune delle quali mi soffermo più avanti, lei tace, mentre l'assenza di verbo e *logos* viene sovrastata da una musica che cresce di intensità di volume. Del resto, trattasi del 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 e sollecitare a ritroso questa mia disamina stilistico-formale, e insieme narrativa, di quel che, solo apparentemente, si presenta come un classico *biopic* in costume.

Una pellicola che poggia su fondamenta storiche, autentiche e veritiere – libri, biografie, documenti di archivio, lettere, diari, fotografie ecc. – rilette, reinterpretate e rimodellate dalla regista dentro uno spazio-tempo immaginario che, come accade nella sequenza citata, apre per esempio l'Ottocento di Eleanor alla contemporaneità musicale. Ribaltando la consuetudine di una colonna sonora (perlopiù affidata 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) che non funge solo da commento musicale del visivo, ma con esso entra in rotta di collisione, generando un conflitto e un voluto disorientamento nello spettatore. Chiamato anche in questo caso a una parte interpretativa attiva, agli antipodi della *trasparenza* classica o post-classica, con conseguente sbilanciamento talvolta del rapporto tra profilmico e filmico. Per cui il primo, pur nell'estrema accuratezza dell'allestimento del set e della messinscena (dalla ricostruzione d'epoca ai costumi, dagli interni domestici agli interpreti), segue e si assoggetta al secondo, espressione di una modalità d'uso del dispositivo cinematografico dirompente e di rottura, libera e audace, in linea con lo stile mostrato da Susanna Nicchiarelli nelle sue opere, qualunque storia, privata e pubblica, lei abbia scelto di raccontare.

Sia essa quella dell'adolescente di *Cosmonauta* attratta dalla conquista dello spazio sovietico, rievocata da immagini di repertorio, o quella delle sorelle della *Scoperta dell'alba* che, tratta dall'omonimo libro di Walter Veltroni, rimanda agli anni di piombo italiani (Carpiceci, 2015). Oppure la storia di Christa Paffgen, in arte Nico, già cantante dei Velvet Underground, protagonista di *Nico, 1988*, i cui ultimi anni di una giovane esistenza (terminata anch'essa, come quella di Eleanor Marx, a soli 49 anni, ma per un banale investimento in bicicletta), vissuti tra droga e disintossicazione, gothic rock e maternità riscattata, appaiono lontani dalla New York degli anni Sessanta di Lou Reed e Andy Warhol, qua e là rievocati da video d'epoca. Fino ad arrivare appunto a Eleanor Marx, la “quarta femmina dei sei figli” (Kapp, 1977, p. 5) di Jane e Karl Marx, protagonista di *Miss Marx*.

Soprannominata Tussy, in una famiglia che si divertiva ad attribuire nomignoli come il suo, coniato in rima sia con *pussy/micina* che con *fussy/noiosa* (ivi, p. 6), Eleanor Marx fu un'insegnante, una militante socialista, un'attivista, una sindacalista, un'intellettuale, una traduttrice e molto altro. Una donna da sempre descritta, da chi l'ha conosciuta, come “testarda”, “caparbia”, “vivace” e molto intelligente, tanto “politicizzata” quanto amante di teatro e letteratura (ivi, p. 187 e p. 195). Colei che, alla morte del padre, divenne, insieme a Engels, l'“esecutrice letteraria” di un'enorme quantità di manoscritti e di lettere lasciate “alla rinfusa” dal genitore e che lei si premurò di selezionare, classificare, esaminare e riordinare, ivi comprese le pagine del secondo e terzo volume postumi de *Il capitale* (ivi, pp. 264-266). A lei Nicchiarelli dedica il film, con riferimento ai quindici anni che seguirono dalla morte di Karl Marx avvenuta il 14 marzo 1883, a 65 anni e dopo la scomparsa rispettivamente della moglie e della primogenita.

Un carrello in avanti stringe, in apertura del film, sul primo piano di Eleanor e sul suo

sguardo in macchina, poi eluso dalla cinepresa che continua a inquadrarla frontalmente e in mezza figura, mentre lei, rivolgendosi ai presenti – tra cui Friedrich Engels (John Gordon Sinclair) –, tiene una breve omelia funebre, nella quale rievoca dettagli della vita matrimoniale e familiare, oltreché gli ultimi istanti, del padre. Un *incipit* che, nel riproporre in modo semi-fedele quanto riportato in *Eleanor parla di suo padre* (Kapp, 1980, pp. 630-631), ci offre già indizi sufficienti per tracciare una linea di lettura e di analisi della pellicola, enunciando al contempo la dimensione intima e privata di colei che, orfana di padre, erede del suo verbo, poi pubblicamente lo professò, facendosi paladina di lotte che, come riporta scritto la didascalia finale di *Miss Marx*, intraprese “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 avrebbe certamente potuto “diventare una delle figure più imminenti degli annali del socialismo britannico”, se solo fosse stata affetta dal bisogno di rivalsa e di “ribalta”, in cerca di “riconoscimenti” e “ricompense” (Kapp, 1980, p. 350). Invece così non fu: Eleanor Marx “non fu donna che cercò di attirare l’attenzione pubblica” su di sé, ma semmai lo fece esclusivamente per trasmettere il proprio messaggio e raggiungere l’intento di “porre fine allo sfruttamento dell’uomo sull’uomo”, contribuendo così, più spesso nell’ombra e nell’anonimato, “a fare la storia” (ibidem).

Una storia che si tende a raccontare e a tramandare forse troppo spesso ed erroneamente con la *s* minuscola, mentre appartiene a quella con la *S* maiuscola, alla quale Eleanor contribuì, senza per altro in alcun modo soffrire mai del “timor panico” della “tribuna”, essendo anzi particolarmente dotata nell’arte della comunicazione, sapendo “parlare bene”, mostrando grandi capacità di persuasione, tali da “infiammare” chi l’ascoltava con “la sua eloquenza” (ibidem). Tanto che Nicchiarelli spesso nella finzione la riprende in luoghi esterni e all’aperto, in consessi rivolti a folle di uditori e uditrici, in mezzo agli operai in lotta, durante i suoi comizi. Così come la immortalò nello spazio privato e interno della sua abitazione, tra le mura domestiche di una casa piena anch’essa di arredi e di oggetti (tappeti, tavolini, librerie, poltrone, caminetti, candele, lampade a olio ecc.) della *belle époque*.

In particolare, ci sono due momenti, due sequenze che la ritraggono nel fervore di una passione intellettuale, nonché di una militanza ideologica mista a una profonda inquietudine e vulnerabilità, preludio del suo gesto finale. La prima è quella in cui, dopo un susseguirsi di veloci e ritmiche inquadrature che la riprendono immersa nello studio, nella lettura e nella scrittura, oltreché sommersa da pile di libri, rivolgendo lo sguardo all’obiettivo della cinepresa – e quindi nuovamente a noi spettatori – ci legge, seduta nel suo scrittoio, un passo de *Il capitale* su profitto e accumulazione capitalistica, quale causa di impoverimento, di disparità tra i lavoratori e motore propulsore della lotta di classe. L’altra è quando invece, inquadrata di profilo, davanti a delle linde bianche tendine di una finestra, non si rivolge direttamente a noi spettatori, ma ci rende comunque partecipi di un suo monologo interiore ad alta voce, nel quale paragona la condizione delle donne vittime di uno stato di oppressione e degradazione a quella dei lavoratori, anch’essi espropriati, dice testualmente, “dei loro diritti di esseri umani” e “di produttori” dagli uomini-padroni. Una consapevolezza che la riguarda anche nel privato, ma che purtroppo non la salva da se stessa, perché le idee e la ragione difficilmente salvano dai sentimenti.

Nonostante i proclami, Eleanor non sembra riuscire ad affrancarsi del tutto da un certo patriarcato, rappresentato tanto da un defunto padre tanto ingombrante, quanto dall’amante che perlopiù la tradisce. L’amore filiale la lega profondamente al genitore (interpretato da Philip Groning), con il quale in un primo *flashback* la vediamo bambina (Clelia Rossi

Marcelli) scambiare un tenero e amorevole sguardo in campo e controcampo, mentre è seduta al suo scrittoio e il padre dalla sua poltrona si volta verso di lei. Mentre nel secondo e ultimo *flashback*, dapprima la vediamo con lui e con altri familiari condividere serena e allegra un gioco di società, per poi terminare con un ultimo definitivo sguardo in macchina che, oltre a chiudere circolarmente il film, esattamente come è iniziato, lascia aperta l'inquietante lettura di un'infelicità – ora che tutto è accaduto e del suicidio di Eleanor abbiamo già contezza – e di un nodo familiare e paterno-filiale irrisolto.

Cosciente che suo padre “voleva tutto” per lei tranne la sua “libertà” – come lei stessa confessa, durante un dialogo in cucina, poco dopo la morte del genitore, a Helene Demuth (Felicity Montagu), la governante di casa Marx (nonché madre di un altro figlio di Karl Marx, la cui vera paternità, a lungo attribuita a Engels, è da quest'ultimo rivelata in punto di morte) –, certa che, dopo aver dedicato “tutta la [...] vita” a occuparsi della sua famiglia, sia giunta finalmente l'ora di “vivere” per sé, in verità Eleanor sembra fallire nell'intento e nella meta.

In questo senso appare proprio come la Nora di *Casa di bambola* (1879) di Henrik Ibsen, di cui indossa i panni, recitandone la *pièce* insieme a Edward Aveling nel ruolo di Torvald Helmer. È lei che nel finale della messinscena, intendo quella teatrale di Ibsen che per un istante pensiamo essere in verità quella cinematografica del film di Nicchiarelli, grazie a una raffinata operazione metalinguistica, sente il peso di chi ha introiettato del proprio genitore e marito opinioni e gusti, per non contraddirli né contrariarli mai.

NORA - Eccoci al punto! Non mi hai mai capito... Siete stati molto ingiusti con me, Torvald; papà prima, tu dopo [...]. Non mi avete mai voluto veramente bene. Vi divertiva rimanere in adorazione davanti a me, ecco tutto [...]. Quando stavo con mio padre, egli mi esponeva le sue idee, e io le condividevo. Se pensavo diversamente, non me ne facevo accorgere. La cosa lo avrebbe contrariato [...] Poi, sono entrata in casa tua... [...]. Voglio dire che dalle mani di mio padre, sono passate nelle tue. Tu hai sistemato tutto secondo i tuoi gusti, e io li condividevo, o almeno facevo finta di accettarli. Non lo so. Forse un po' una cosa, e un po' l'altra. (Ibsen, 1993, pp. 86-87).

La Nora di Ibsen, esattamente come la Eleanor di Nicchiarelli, che quel ruolo nel film interpreta su un palcoscenico improvvisato, allestito, come detto, dentro il set cinematografico (così come la vera Eleanor la interpretò in data 7 giugno 1889: Kapp, 1980, p. 258), sente di essere esistita solo a immagine e somiglianza del genitore e del consorte, come fosse una bambola o bambolina. Nella confessione-separazione dal marito, Nora dice infatti ad Helmer: “mio padre [...] mi chiamava la sua piccola bambola, e giocava con me, come io giocavo con le mie bambole” (Ibsen, 1993, p. 87). Aggiungendo di non aver fatto altro per “vivere” e compiacerli che delle “piroette” (ibidem). Mentre Eleanor, invece di esibirsi ancora in giravolte per loro, ora danza la propria morte, ponendo fine ai suoi giorni.

La stessa che, al termine della rappresentazione suddetta, all'interno della sequenza in cui il palco teatrale occupa lo spazio cinematografico, le suggerisce con sorriso beffardo e provocatorio proprio Edward. Nora, afferma, più che lasciare Torvald, come previsto nel finale di Ibsen e nell'adattamento-traduzione di *Casa di bambola* della stessa Eleanor (per il quale non entro nel merito di alcune sue presunte riparazioni, nonché sarcastici e ironici rovesciamenti: Marroni, 2021, pp. 103-106), dovrebbe suicidarsi come la Emma di *Madame Bovary* (altro testo da Eleanor tradotto: Kapp, 1980, p. 75, per il quale non mi soffermo su espropriazioni editoriali: Marroni, 2021, pp. 76-79).

Istigandola a trasformare, in veste di suo amante e carnefice, quel suo *pamphlet* politico –

come lui stesso lo definisce – in qualcosa che, perdendo forza e intensità, altro non è che un’ennesima manipolazione letteraria e intellettuale, tanto romantica quanto maschilista. Rispetto a un gesto scelto, che ci piaccia o no, da una donna dal “temperamento forte” che a un tratto probabilmente sentì tragicamente affievolire in sé il desiderio e la passione di vivere, amare e combattere (ivi, p. 597 e pp. 599-600).

Riferimenti bibliografici:

- Ambrosini, M., Cardone, L., & Cuccu, L. (2019). *Introduzione al linguaggio del film*. Roma: Carocci (1^a ed. 2003).
- Barsotti, A. (2017). Le sorelle Macaluso tra la vita e la morte nella tetralogia della famiglia siciliana. *Arabeschi*, 10, 21-32.
- Carpiceci, S. (2015). Susanna Nicchiarelli. In L. Cardone, C. Jandelli & C. Tognolotti (curr.), *Storie in divenire: le donne nel cinema italiano, Quaderni del CSCI*, 11, 305-306.
- Dante, E. (2007). *Carnezzeria. Trilogia della famiglia siciliana*. Roma: Fazi.
- (2021). *Le sorelle Macaluso. Liturgia familiare. Balletto della vita e della morte*. Palermo: Glifo (1^a ed. 2016).
- Giambrone, R. (2021). Danzare l’impossibile. Appunti sul corpo e sul gesto nel teatro di Emma Dante. In E. Dante (2021), *Le sorelle Macaluso. Liturgia familiare. Balletto della vita e della morte* (pp. 19-26). Palermo: Glifo.
- Ibsen, H. (1993). *Casa di bambola*. Roma: Newton Compton.
- Kapp, I. (1977). *Eleanor Marx. I. Vita familiare (1855-1883)*. Torino: Einaudi.
- (1980). *Eleanor Marx. II. Gli anni dell’impegno (1884-1898)*. Torino: Einaudi.
- Marroni, M. (2021). *Eleanor Marx. Traduttrice vittoriana e militante ribelle*. Pisa: ETS.
- Ortese, A.M. (2016). *Le Piccole Persone: in difesa degli animali e altri scritti*. Milano: Adelphi.
- Palazzi, R. (2021). Il lancinante rito funebre delle memorie famigliari. In E. Dante (2021), *Le sorelle Macaluso. Liturgia familiare. Balletto della vita e della morte* (pp. 11-17). Palermo: Glifo.
- Rondolino, G., & Tomasi, D. (2018). *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*. Torino: UTET.
- Vasta, G. (2021). Dieci note sui vivi e sui morti nell’immaginazione di Emma Dante. In E. Dante (2021), *Le sorelle Macaluso. Liturgia familiare. Balletto della vita e della morte* (pp. 91-107). Palermo: Glifo.