

ENDOXA/PROSPETTIVE SUL PRESENTE

11, 62, LUGLIO 2026

ENDOXA

Prospettive sul Presente



Università
degli Studi
della Campania
Luigi Vanvitelli
Dipartimento di Giurisprudenza



MIMESIS EDIZIONI

ISSN 2531-7202

www.endoxai.net

ISSN 2531-7202

Endoxa – Prospettive sul presente, 11, 62, LUGLIO 2026

I LOVE MARILYN

7	EUSEBIO CICCOTTI	<i>Marilyn: dietro le curve il pensiero - Editoriale</i>
11	CARLO VERDONE	<i>Marilyn: l'arte di nascondere l'arte</i>
18	EUSEBIO CICCOTTI	<i>Marilyn semiotica</i>
24	PIER MARRONE	<i>Fattoidi, autobiografia, identità personale</i>
31	FRANCESCO CARBONE	<i>Questa non è Marilyn</i>
39	GIANCARLO CARIGLIONE	<i>Marilyn Monroe: una fragile dea bionda in una favola crudele</i>
44	JEAN PIERRE CRETAZ	<i>L'immagine e il resto: guardare Marilyn attraverso</i>
49	GABRIELE DE FILIPPO	<i>Eros, libertà ed etica della physis: Marilyn Monroe e le tensioni del femminismo contemporaneo</i>
55	LORETA DE STASIO	<i>Alcune domande su Marilyn e Sophia</i>
60	LUCIA ESPOSITO	<i>La misteriosa scomparsa di Norma Jeane</i>
65	ROBERTO FESTA	<i>Marilyn era una spia comunista?</i>
74	GIUSEPPE FIORI	<i>A qualcuno piace Marilyn</i>
83	ANTON GIULIO MANCINO	<i>L'altra canarina assassinata</i>
88	MARIA LAURA MARINACCIO	<i>Marilyn Monroe: il corpo come testo, lo stereotipo come maschera</i>
94	MARCO VANELLI	<i>Marilyn e Clark verso le stelle</i>

100	SIMONE VILLANI	<i>“Ora sei tu la prima oltre le porte del mondo”. Pasolini-Monroe, il corpo sacrificale e l’Imitatio Christi</i>
105	ALESSANDRO ZACCURI	<i>Marilyn sul Naviglio</i>
108	PAOLO DI PAOLO	<i>La ragazza con la valigia</i>
111		<i>Informazioni sulla rivista</i>

I LOVE MARILYN

EDITORIALE - MARILYN: DIETRO LE CURVE IL PENSIERO



EUSEBIO CICCOTTI

Il destino, per una misteriosa legge della compensazione, se ti toglie le felicità dell'infanzia (una famiglia inesistente, orfanotrofi, povertà, emarginazione) poi, in alcuni casi, da adulto, ti chiede per-*don*o e abbonda, appunto, in *don*i: successo, popolarità, apprezzamenti, perfino ricchezza. Nella finanza, nella politica e nell'arte. In quest'ultimo settore della vita sociale bastano alcuni nomi: Maxim Gorky, Albert Camus, Ella Fitzgerald, Viola Davis, Tom Cruise, Charlize Theron.

Anche Norma Jeane Mortenson, poi **Marilyn Monroe**, ha goduto in parte di questo destino prima duro, poi benevolo, sino al giorno in cui "ha deciso" di andarsene, a 36 anni. Senza un padre, abbandonata dalla madre, passa l'infanzia e l'adolescenza tra orfanotrofi e case-famiglia, subendo discriminazioni, violenze fisiche e abusi sessuali. Ma con una gran voglia dentro: «sin da bambina volevo fare l'attrice» (**M. Monroe, *Fragments*, Feltrinelli, 2010, prefazione di Antonio Tabucchi, p. 75).**

Poi all'età di 18 anni, nel 1944, finisce su una rivista mentre piega un paracadute: sta lavorando come commessa per il rifornimento delle truppe oltre oceano. La sua fotogenia le permette d'esser scelta successivamente come modella. Subito colpisce il suo saper

guardare in macchina sorridendo con gli occhi («bucare lo schermo», dice **Carlo Verdone** nel suo intervento). La sua soffice bellezza fatta di sorriso solare, grandi occhi espressivi dal colore variabile - dal grigio perla all'azzurro scuro -, e i capelli biondo-californiano, saranno il passaporto per uscire dalla povertà.

Sin dall'esordio sul set come protagonista in *Ladies of the Chorus* lo spettatore non può non essere catturato dal suo sguardo innocente, dalle sue labbra educatamente sensuali. Il ruolo di giovane donna sessualmente desiderabile, per le sue delicate forme, in un abito nero aderente, in una breve scena, si deve a *Giungla d'asfalto* (*Asphalt Jungle* 1950), dell'esperto John Houston, regista enciclopedico per un quarantennio (dal noir, al religioso, al western, al gangster movie).

Questo piccola parte e quella poi da protagonista in *Niagara* (id. 1953, H. Hathaway), sono gli unici ruoli drammatici. Con *Gentlemen Prefer Blondes* (*Gli uomini preferiscono le bionde*, Howard Hawks, 1953) gli sceneggiatori capiscono che il genere in cui quella disinvolta ragazza sulla pellicola - che sovente, però, dimentica le battute sul set - eccelle, è la commedia: qui ella è irresistibile, anche grazie al suo bel corpo. Ossia alle "curve".

Gentlemen Prefer Blondes, è per Marilyn, accanto a Jane Russel, la consacrazione di una stella che sa recitare, danzare e cantare. Nel western *River of No Return* (*La magnifica preda*, 1954, Otto Priminger), l'anno dopo, non solo sa cantare, incantando con le sue delicate mosse i grezzi cercatori d'oro, ma poi eccola anche drammaticamente tesa e brava nei momenti del pericolo.

La svolta verso la **commedia assoluta** arriva con *The Seven Years Itch* (*Quando la moglie è in vacanza*, 1954). Hollywood ha creato una "femmina" fisicamente desiderabile, timida, educata, ma proveniente dalla vita quotidiana; la ragazza della porta accanto: in altre parole, una antidiva. Per soddisfare un pubblico desideroso di tornare a sognare cose concrete dopo la guerra: Marilyn è, sullo schermo, la ragazza innocentemente sexy e poco intellettuale, che, in alcuni casi, non si vergogna di dichiarare la propria ignoranza, o non nasconde la difficoltà nel memorizzare semplici frasi (in *The Misfits*, **Arthur Miller**, suo marito, un po' impietosamente, usa questo suo limite nel personaggio di Roslyn).

In *Quando la moglie è in vacanza* è una ragazza non cosciente della forza del proprio erotismo. Ella ignora come i suoi occhi curiosi e romantici ad un tempo, il suo sorriso fatto di bianchi denti circondati dal rossetto fuoco di carnose labbra, i capelli color grano alla Van Gogh, il suo muovere, quasi al *rallenti*, i fianchi su per una scala interna, o il non meravigliarsi del vestito bianco pronto a gonfiarsi come un paracadute al passaggio di una metonimica metropolitana, ignora, dicevano, come tutte queste naturali qualità possano turbare chi la osservi (molto si deve alla regia di Billy Wilder).

Ma Marilyn dà vita a personaggi **fatti solo di curve**, di sola *forma* senza *contenuto*? Grazie a sceneggiatori come **George Axelrod** e **Billy Wilder**, il personaggio "leggero" di *The Seven Years Itch*, gode di alcune battute di una inattesa e spiazzante profondità filosofica.: «Dove porta la scala?» (chiede la ingenua ragazza ospite). «Da nessuna parte», replica l'uomo (è **Tom Ewell**). «Una scala verso il nulla! (Ride) Sono estasiata!».

C'è una foto di Marilyn Monroe colta mentre legge *Ulysses* di **James Joyce**. Tiene il segno, verso le ultime pagine del consistente volume. Difficile dire se sia una foto “reale” o “recitata” (soprattutto per il “segno” della pagina). Testimoni affermano che ha sicuramente letto parte dell'opera di Joyce. Dunque, quella ragazza, cui la macchina hollywoodiana tendeva ad affidarle ruoli leggeri, *naïve*, da ragazzina seducente, tutta curve e sorrisi, ma sciocchina, era tutt'altro nella vita privata. E che, accanto alla commedia, desiderava anche ruoli più profondi, di riflessione, come quello di Roslyn in *The Misfits* (*Gli sbandati*).

Marilyn aveva un gran fame di cultura. Agli inizi della sua carriera, 1951-52, risulta iscritta a due corsi di letteratura presso la UCLA. Legge autori inglesi e americani, da Walt Withman, Mark Twain, Ernest Hemingway, John Steinbeck, Jack Kerouac, sino a Samuel Beckett; ma è altresì attratta dai francesi, da Balzac a Camus, e dai russi: Tolstoj, Dostoevskij e Čechov.

Tra i suoi appunti leggiamo che amava ascoltare «Händel, Vivaldi, Goodman, Ravel, i quartetti di Bartok» (*Fragments*, cit., 49).

Marilyn sente il bisogno di mettere per iscritto, pensieri e riflessioni sulla vita, sul suo passato, *sull'essere gettati nel mondo*, ricorrendo a diversi generi: poesia, spezzoni di diario, aforismi indiretti, osservazioni. Una sorta di “zibaldone”, con delle correzioni, ma mai rivisto definitivamente. «**Marilyn**, ora lo sappiamo, era una persona di buona cultura, non ha scritto solo poesie, **ha letto anche molta poesia**» (**Antonio Tabucchi**, *Fragments*, cit., p. 15).

«Pietre sulla passeggiata/ di tutti i colori che esistono/ abbasso lo sguardo su di voi/ come su un orizzonte -/lo spazio/ l'aria tra noi chiama/ e io sono molti piani più in su/i miei piedi spaventati/ mentre mi muovo ad afferrarvi». [Poesia senza data, p. 43]

«Lascia andare/gli occhi/Così rilassata/Lascia solo/che il pensiero/Li attraversi/Senza/Farli niente» [poesia senza data, p. 51].

«Ho visto un sacco di giovani marinai soli che sembrano troppo giovani per essere così tristi. Mi ricordano giovani alberi snelli e tristi che stanno ancora crescendo» (p. 69). «Nel mio lavoro – non voglio più obbedire e posso fare solo il mio lavoro con la pienezza/ che voglio dato che sin da quando ero /bambina/ il primo intatto desiderio è stato fare l'attrice [...]» (p. 75).

«Oh, be', gli uomini vanno sulla luna ma quanto pare il loro cuore umano non gli interessa» (p. 239).

«Ho un forte senso di autocritica ma a questo riguardo sono convinta che sto diventando più ragionevole e tollerante, realistica» (p. 253).

Siamo nel giugno-luglio 1962. Sta girando *Something's Got to Give* (incompleto, **George Cukor**). Da mesi è ricaduta in depressione, anche a causa della freddezza di John Kennedy, che sognava di sposare (egli le aveva promesso che avrebbe divorziato), e che da alcune settimane l'ha freddamente allontanata, su dura minaccia della moglie Jackie. **Ora frequenta Bob Kennedy**, il fratello minore. Si presenta sul set irregolarmente - persino

Cukor non può contattarla se non passa per il tramite di **Paula Strasberg**, la docente-amica, che la “protegge” da tutti -. Infine, è licenziata dalla produzione.

Il 5 agosto viene trovata morta nella sua casa. Nuda, riversa sul letto, con un tubetto di barbiturici vuoto sul comodino (ma nell'autopsia non si trovò nulla nello stomaco), la cornetta del telefono in mano. Il “suicidio” rimane un mistero.

Se dopo aver letto i suoi testi letterari, i suoi pensieri, le note scritte di getto ma d'una densità inattesa, la lunga stratificata lettera (marzo 1961) al dr. **Ralph Greenson**, psicanalista, inviata dall'ospedale psichiatrico dove è stata sbadatamente ricoverata, rivedessimo i suoi personaggi capiremmo qualcosa di più del mondo che si portava dentro e che cercava, a fatica, di far emergere tra gli interstizi di ruoli confezionati dalla macchina dello spettacolo: ingenuità, voglia di vivere, accettazione della sofferenza.

Marilyn, nessuno lo ha notato, muore il giorno del compleanno di **John Houston**, colui a cui ella doveva il rilancio in *Giungla d'asfalto*, e poi regista del suo ultimo film, appunto *The Misfits*, uno dei più profondi della sua carriera di attrice. Houston era l'esempio vivente di un uomo di successo durato tutta una vita. Lei, in quei giorni, si sentiva una fallita. Se fosse suicidio, potrebbe esser stata una *scelta per contrasto*, quella di andarsene il 5 agosto.

MARILYN: L'ARTE DI NASCONDERE L'ARTE



CARLO VERDONE
(CONVERSAZIONE CON EUSEBIO CICCOTTI)

Eusebio Ciccotti. Grazie Carlo per la tua disponibilità ad aprire il numero 62 di endoxai.net dal titolo *I love Marilyn*. Possiamo darci del tu?

Carlo Verdone. Certo, ci conosciamo da tempo, hai frequentato casa mia per circa trent'anni!

E.C. Grazie al prof Mario Verdone. Lì ti feci la prima intervista nel 1983, per *Acqua e sapone*. Tuo padre, negli anni Settanta, portava il cinema alla Sapienza di Roma, e ho avuto la fortuna di essere tra i suoi primi allievi. Poi mi accolse, prima tra i suoi laureandi e poi come "assistente invitato" alla sua cattedra... E, a quel tempo, con timore, gli chiesi, se mi

poteva fissare una intervista con te, e nella sua umiltà mi accontentò. E gliene sono ancora grato.

C.V. Me lo ricordo.

E.C. Casa vostra era una pinacoteca! Ogni volta che venivo da voi, a Ponte Sisto, rimanevo a bocca aperta. Entravo nel Novecento! Sulle pareti tele e disegni di Annenkov, Scialoja, Conti, le cravatte futuriste regalate a Mario da Luce Marinetti, e poi, sicuramente, altri autori che ora mi sfuggono.

C. V. Dimentichi il suo compagno di università Piero Sadun, pittore ebreo, osteggiato dal regime, e poi, visto che sei un esperto di cinema slavo, dovresti ricordarti di un raro disegno originale di Jiří Trnka...

E.C. Vero! (Pausa). Ci incontriamo nella tua altrettanto bella casa, qui a Monteverde, per parlare di Marilyn Monroe, per il centenario della sua nascita. Cosa avrebbe detto Mario Verdone delle qualità della grande Marilyn Monroe?

C.V. Avrebbe detto che Marilyn Monroe era il segno dei tempi in cui una nuova America, uscita da una guerra, in cui aveva perso molti soldati per difendere la democrazia nel mondo (insieme ad altri Paesi: basta visitare il cimitero militare di Montecassino); ebbene, quell' America aveva bisogno di nuovi miti. Direi di miti portatori di gioia di vivere. Lui che seguiva la musica e amava Elvis Presley, un giovane che dal *gospel* era arrivato al *rock & roll*, trovava naturale come Marilyn fosse divenuta, in poco tempo, una icona di gioia, innocenza, bellezza ed erotismo. Tutto insieme, al servizio del cinema del dopoguerra.

E.C. Veniamo a noi. Ti faccio alcuni nomi. Greta Garbo, Audrey Hepburn, Anna Magnani, Sofia Loren. Quali sono le differenze tra di loro, o se vi sono, delle somiglianze nello stile della recitazione: sguardo, risata, movimento del corpo, camminata?

C.V. No. Sono assolutamente imparagonabili. Tutte grandi attrici ma diverse. Credo che il suo successo di Marilyn Monroe fosse dovuto alla necessità dello schermo di avere bisogno di una interprete originale. Era una attrice assolutamente rivoluzionaria sia nell'estetica che nella visione etica della vita intesa come "leggerezza" nel senso nobile del termine. Attrici di altissimo livello come Ava Gardner, Kathrine Hepburn, Lauren Bacall, come Marleene Dietrich e Greta Garbo, erano belle, certamente, ma austere. Emanavano una elegante austerità. Marilyn ha rappresentato la giovinezza con i blu jeans, con i capelli color platino, a volte con la messa in piega perfetta, altre volte scapigliata, e qui era molto sexy. Era una ventata di novità nel cinema del periodo. È diventata una icona. Talmente icona che Andy Warhol ne ha dato diverse versioni nei suoi dipinti. Ma viene fotografata pure dai più grandi fotografi dell'epoca. Pensiamo al lenzuolo che la avvolge negli scatti di Douglas Kirkland, o le foto di Milton H. Greene e Richard Avedon. Aveva una personalità talmente dirompente, suadente, che attirava gli uomini, come il grande campione Joe Di Maggio.

Poi affascinò anche grandi intellettuali, come Arthur Miller, ed è normale questo. Con Miller accadde un po' come quando Jean-Luc Godard si innamorò perdutamente di Brigitte Bardot, tanto da mandarle mazzi di rose da asfissiarla. I grandi intellettuali rimangono

irretiti da donne che apparentemente sono meno “acculturate”, dico apparentemente. Ma al contempo sfoderano una bellezza erotica fuori dal normale, una esplosività nella personalità che incanta, cattura, con sicuramente qualche momento di caduta rispetto a donne “intelligenti”. Ed è proprio questa miscela di perfezione e imperfezione la magia che attira gli intellettuali. Sono donne di un notevole fascino estetico, di un forte magnetismo sul piano della personalità. Nella loro semplicità, nel loro atteggiamento ancora adolescenziale ed insicuro incantano il tipo “intellettuale”, “logico”, da fargli perdere la testa. E ciò, è successo molte volte nel mondo del teatro, del cinema, dell'arte in generale; ma direi nel cinema soprattutto.

E.C. Gli inizi della sua carriera furono un po' sofferti.

C.V. Marilyn ha rappresentato una nuova epoca, gli anni Cinquanta. Ha avuto un decennio fantastico. Sì, inizialmente incontrò la freddezza dei produttori poiché in lei non riscontravano delle doti drammatiche, notavano la leggerezza e la svagatezza ma non riuscivano a vederci un ruolo da sviluppare. Poi arriverà un regista geniale come Billy Wilder, e saprà farle dare il massimo.

E.C. Va ricordato che Marilyn, sin dagli esordi, ha sempre inteso perfezionarsi nella recitazione, anche perché soffriva di insicurezza sul set. Andava a scuola di recitazione prima da Natasha Lytess e successivamente all'Actors Studio di Lee Strasberg e della sua consorte Paula Strasberg, studiando il noto “metodo Stanislavskij”.

C.V. Sì. Anche se poi Paula Strasberg, come risaputo, le tarpava le ali. Era sempre sul set e Marilyn, a causa della sua insicurezza, guardava lei, e non il regista. La Strasberg dava l'ok sul set, non il regista! Era entrata troppo nella vita professionale di Marilyn. Era riuscita a catturarle il cervello. In effetti, la Monroe aveva bisogno di una persona autorevole. Ma non in maniera dittatoriale, come si rivelò appunto il rapporto con la Strasberg. È stata sempre una ragazza presa per mano e portata di qua di là, fai questo, fai quello. Poi, però, il suo senso innato per la recitazione è esplosivo. Soprattutto con registi quali, Fritz Lang, John Houston, Henry Hathaway, Billy Wilder. (Pausa), Guarda, Billy Wilder lo considero il più grande regista di sempre. Prendi *Quando la moglie è in vacanza* e *A qualcuno piace caldo*. Grazie a certe sceneggiature che sono meccanismi drammaturgici perfetti nei tempi e nelle battute, Marilyn, spiccherà il volo.

E.C. Quindi c'è una svolta nella sua vita professionale, dopo, diciamo l'incontro con Billy Wilder e il successo planetario di alcune commedie...

E.C. Certo! Ad un certo punto, guadagnata una sua sicurezza, tira fuori il carattere e mostra la capacità di scegliersi un copione. Si oppone ai produttori che volevano costringerla nella parte della perenne svampita, della bella, sexy e stupidina, come in *Monkey Business* (1952) accanto a Cary Grant. Qualcuno come l'esperto Henry Hathaway, già prima di Wilder, convince i produttori nell'affidarle un ruolo drammatico e sexy, da *femme fatale*. E lei dimostra di essere all'altezza: arriva *Niagara*.

Poi, dopo *Gli uomini preferiscono le bionde*, diretto da Hawks, convince i riluttanti produttori che può fare della commedia intelligente. Da lì il successo con i film di Billy

Wilder. Che continuerà con un capolavoro, scritto dal marito Miller, *The Misfits* (*Gli spietati*), accanto a Clark Gable e Montgomery Clift.

E.C. È lì torna ad essere diretta, sul finale della sua breve carriera, dopo le commedie di Billy Wilder, da un altro grande regista, John Houston.

C.V. Esatto. È la conferma che lei era in grado di dare vita a personaggi con una certa profondità di pensiero. Siamo a metà degli anni Cinquanta. In quel momento in cui sta decollando veramente, arriva l'improvvisa morte. Il rammarico è che per anni produttori e registi hanno soppresso questa forza della natura, nata per recitare.

(Pausa). Purtroppo, secondo me, in un modo o nell'altro, tutti gli uomini volevano sfruttarla. I produttori in ruoli limitanti; sul piano sentimentale, i suoi "innamorati" pensavano solo a sé stessi, tranne forse DiMaggio che la amava veramente me era di un geloso paranoico. Gli altri, mariti o partner, pensavano solo a farsi vedere con lei, o avendoci dei rapporti, o, magari innamorandosi come bambini per poi lasciarla quando non riuscivano a gestirla. Purtroppo Marilyn ha un record di matrimoni e divorzi elevato. Per non parlare, appunto, di storie sentimentali. Da Frank Sinatra, passando per Yves Montand, ed altri. Ripeto: ma, poi, tutti scappano. Non reggono la sua forte personalità dietro l'aspetto a tratti innocente e adolescenziale. Era talmente una figura ingombrante, per la bellezza, per la bravura, per la sua profondità d'animo, che era difficile prenderle le misure.

Come donna più importante dello spettacolo in quegli anni, nel genere della commedia cinematografica, era al contempo una persona che viveva una solitudine estrema. Sono convinto che fosse una ragazza che poteva avere tutto, ma poi non ha avuto niente. Ha incontrato solo persone che la usavano e poi la lasciavano o si facevano lasciare.

E.C. La lasciavano perché, appunto, non reggevano la luce che emanava, la sua onestà intellettuale, la sua innocenza adolescenziale, la sua purezza.

C.V. Esatto. Lei è rimasta pura. Si innamorava di begli uomini, affascinanti, ma son convinto che necessitasse di una figura autorevole, perché lei non ha mai avuto un padre. Sua madre, per problemi psichiatrici, dovette darla in affidamento ad una famiglia che, insomma, era così così. Non solo le è mancata la figura paterna, ma non ha avuto da una madre quell'affetto che un bambino o un preadolescente necessita. Capisci? Ecco che poi emergono nella sua vita persone come Arthur Miller. Ma poi la relazione si sfascia.

E.C. Una relazione che pareva funzionasse perfettamente. Perché secondo te arriva la rottura?

C.V. Per quello cui ho accennato prima. Perché Arthur Miller, grande autore di teatro, fine intellettuale, di fronte alla Monroe non era nessuno. Marilyn, ripeto, aveva una carica particolare fuori e dentro il set. Lei non si rendeva conto della forza creativa che, nonostante le sue incertezze tecniche che assillano del resto ogni attore, si portava dentro. Quando pensava a un personaggio e poi, dopo, quando ci entrava dentro, era un uragano. Nella vita quotidiana appariva "svampita", ma era al contempo profonda. Questo destabilizzava gli uomini che vogliono sempre una donna prevedibile per farle le misure, controllarla, ingabbiarla, e, in un certo senso, dominarla. Sicuramente Miller la voleva moglie tranquilla

in casa. Sai, ora che ci rifletto, penso che Marilyn fosse la prima “femminista” nella “città deli sogni”, ad Hollywood.

E.C. Nei suoi scritti ad un certo punto leggiamo: «Sono sola, so che rimarrò sempre sola».

C.V. Vedi, lei dimostra di saper riflettere su sé stessa, sul senso della vita, sul mondo, in un certo senso, “filosoficamente”. In quel libro che hai citato lei dichiara, lo ricordo bene, “ho paura della bomba H”. Nata nel 1926, durante la guerra era adolescente, e conserverà sempre un forte senso di realtà, pur nella sua svampitezza. Inoltre, crescendo come attrice, Marilyn legge molto, e nel periodo accanto a Miller accetta la “sfida”, non vuole apparire culturalmente sprovvista. Secondo me assorbiva velocemente tutto ciò che le passava davanti.

E.C. Scusami, torniamo un momento al suo modo di recitare. È corretto dire che nella sua recitazione Marilyn ha trasmesso un marcato erotismo adolescenziale di cui il personaggio non è cosciente?

C.V. Esattamente così. Soprattutto nei film diretti da Billy Wilder, *Quando la moglie è in vacanza* e *A qualcuno piace caldo*. Lì ha dato il massimo. Wilder era il più creativo come sceneggiatore e regista degli Studios del periodo. C'è poco da dire. Come altri grandi registi del cinema hollywoodiano del tempo erano tutti provenienti dalla Mitteleuropa. Certo, anni dopo avremo anche i registi americani, ma in quel periodo, chi portò il grande cinema ad Hollywood furono i registi dell'Europa centrale andati in USA, prima per scelta, poi per sfuggire ai regimi totalitari. Murnau, Lubitsch, Von Stroheim, Lang, ecc.

E.C. Ancora sulla recitazione. Perché i suoi sguardi, il suo sorridere, l'irrompere gentile della sua risata, la sua camminata sono particolari?

C.V. Sono particolari perché lei aveva l'arte di nascondere l'arte. Quello che tu vedi come “naturale” in realtà lo era in parte; poi, allo stesso tempo, Marilyn, con grande intuito recitativo, sotto la direzione di maestri come Negulesco, Hawks, Houston, Wilder, nonostante la Strasberg incombesse, ri-elaborava il tutto. E ne usciva ciò che potremmo definire il suo “specifico”, ossia, per l'appunto, quello “di nascondere l'arte con l'arte”. Una ragazza che era in un certo senso “nessuno”, dal punto di vista della recitazione cinematografica, a parte Strasberg, non appena entrava nel personaggio dimenticava la macchina da presa davanti a sé. Era un uragano recitativo, travolgeva tutto, incluse le “regole” imparate nei corsi.

E.C. Aveva uno sguardo che, senza volere, ti catturava.

C.V. Il suo sguardo “bucava”, catturava. In quegli anni, anche prima di Monroe, le attrici dovevano avere lo sguardo che “bucava”. Per esempio prendi Anna Magnani. Diversa dalla Monroe, bravissima sul versante drammatico, ironica quando serviva, ma per “bucare” doveva esser drammatica, magari trasmettendo compassione. Marilyn invece “bucava” sia nella commedia che nel dramma, e poi aveva un viso che “parlava” anche quando stava zitta.

E.C. Diciamo che su questa naturale predisposizione si innestano gli insegnamenti dei grandi registi ...

C.V. Naturalmente. Film dopo film, è abile a far tesoro di suggerimenti di autentici maestri. La Strasberg, da quanto mi risulta, la teneva come una psicologa, perché Marilyn tendeva a memorizzare poco le lunghe battute. Per esempio, all'inizio le sue labbra si muovevano poco, poi imparò ad aprirle meglio ed ecco il biancore dei denti e il fuoco del rossetto davano una forza iconica pazzesca al volto. Pensa, per quanto secondario, al ruolo in *La confessione della signora Doyle*, diretta da Frits Lang: è bravissima. Dopo il successo travolgente di *Quando la moglie è in vacanza*, denti, rossetto e bocca appena dischiusa, sono diventati simbolo di una generazione, di sogni, e capisci perché Andy Warhol ci si mise di impegno. Dopo quel film è ormai padrona di sé sul set e non la ferma più nessuno. Diventa leggera in maniera intelligente. È la ragazza del *rock & roll* degli anni Cinquanta!

E.C. Potremmo definirla la ragazza della porta accanto, sempre citando *Quando la moglie è in vacanza*, insomma la ragazza che i giovani e gli uomini degli anni Cinquanta, usciti dalla guerra, sognavano di incontrare sull'autobus, alla fermata della metropolitana?

C.V. Assolutamente sì. Ma, attento: era anche la donna irraggiungibile.

E.C. Perché quando la conoscevi, la sua freschezza adolescenziale bruciava ogni posizione logica, diciamo, ogni gabbia comportamentale che, sia l'uomo intellettuale, pensiamo a Miller, che quello geloso, un DiMaggio, tentava di imporle?

C.V. Esattamente. Ripeto, gli uomini non reggevano il confronto. Scappavano. La lasciavamo.

E.C. Veniamo al tuo cinema Carlo. Siamo nel mondo delle ipotesi. Se tu incontrassi un'attrice europea o americana, che ti ricordasse Marilyn Monroe, saresti interessato a scrivere per lei una parte?

C.V. La mia risposta, che è obbligata, è "no". Per un motivo molto semplice. Il sistema dello spettacolo contemporaneo non potrebbe offrirti una donna come Marilyn Monroe. Semplicemente: mancano attrici che colpiscano follemente lo spettatore. Oggi abbiamo le cantanti che ci riescono. Pensa alle copertine che ha avuto la cantante Dua Lipa, bellissima, in questi giorni che è stata in Italia. Oppure, tornando indietro di alcuni decenni, pensa a Madonna. Quando ha esordito non tutti ci scommettevano, la voce era carina ma non un granché. Con un po' di furbizia commerciale, rubando nel look qualcosa a Marilyn, pensa a *Like a Virgin*, si è imposta. Nel suo caso ha preso Marilyn a modello.

Ripeto: una attrice sul modello Marilyn non potrebbe esistere. Oggi un personaggio come Marilyn non lo trovi, perché la società è cambiata. La bellezza del terzo millennio è diversa. Non hai più la freschezza erotica e innocente della ragazza della porta accanto. In quegli anni c'era leggerezza. Poi, oggi, sul piano estetico è tutto cambiato. Di ragazze splendide ce ne sono, eccome. Ma sicuramente quella bella attrice ha qualche tatuaggio. O sulla gamba, o sulla schiena, o su un braccio. La bellezza degli anni Cinquanta, poco curata, con meno trucco, non esiste più. Ma, seguendo la tua ipotesi, anche se avessimo una ragazza ingenua e sexy alla Marilyn non potresti scrivere niente per lei: sai perché? Perché il gusto del pubblico è cambiato.

E. C. Ci avviciniamo alla conclusione. Torniamo ai suoi capolavori. Quale è il film o i film che rivedi con piacere di Marilyn? E ti dici - come sceneggiatore, attore e regista-, “qui c'è qualcosa da imparare!”

C.V. *Quando la moglie è in vacanza*. Un meccanismo drammaturgico perfetto in ogni azione, in ogni minimo dettaglio. Sul personaggio: ogni movimento degli occhi, del capo, del corpo, ogni risata o sorriso, appaiono “naturalisti” al cento per cento. E poi, le battute di Billy Wilder: sono letteratura. Infine, per noi italiani, i toni e la voce incredibilmente modulata di Rosetta Calavetta aggiungono un di più.

(Ed Feingersh/Michael Ochs Archives/Getty Images)

MARILYN SEMIOTICA



EUSEBIO CICCOTTI

1. Il viso di Marilyn Monroe

«La Garbo offriva una specie di idea ideal platonica della creatura, e ciò appunto spiega come il suo viso sia quasi asessuato, senza per questo essere equivoca. [...] la Garbo non si impegna in nessun esercizio di travestimento; è sempre sé stessa, sotto la corona o sotto i grandi feltri abbassati, porta senza finzione lo stesso viso di neve e solitudine. [...].

Il viso della Garbo rappresenta quel momento fragile in cui il cinema sta per estrarre una bellezza esistenziale da una bellezza essenziale, l'archetipo [della 'bellezza assoluta', asessuata, n.d.r.] sta per inflettersi verso il fascino di visi corruttibili, la chiarezza delle essenze carnali sta per far posto a una lirica della donna.

[...] Oggi, è noto, siamo all'altro polo di questa evoluzione: il viso di Audrey Hepburn, per esempio [...] - donna-bambina, donna-gatta -, [...] non ha più nulla di essenziale, ma è costituita da una complessità infinita delle funzioni morfologiche.

Come **linguaggio**, la singolarità della **Garbo** era di ordine **concettuale**, quella di **Audrey Hepburn** è di ordine **sostanziale**. Il viso della Garbo è **Idea**, quello della Hepburn è **Evento**.» (R. Barthes, *Miti d'oggi*, Einaudi, 1974, trad. Lidia Lonzi, pp. 63-64).

Adottando questa intrigante lettura estetico-semiotica proposta da Barthes al volto di **Marilyn Monroe** in quale categoria ascriveremmo il suo solare viso?

Gli occhi grigio chiari, la fronte spaziosa, spesso semi-coperta dei riccioli biondi, il piccolo neo sotto lo zigomo sinistro, i capelli giallo come il grano. Il sorriso e la risata - incorniciati da candidi denti e labbra rosso fuoco- sono prodotti da un moto improvviso, naturale. Sorriso e riso legati, a loro volta, tramite un guizzo, a dei grandi occhi, pupille senza malizia eppure attente a notare **ogni dettaglio**, per dote naturale.

I personaggi di Marilyn spargono intorno a sé freschezza, sia che si muova in esterni (*River of No Return*, *Bus Stop*, *The Misfits*) sia in interni da commedia (*Gentlemen Prefer Blondes*, *The Seven Years Itch*): innocenza ed erotismo naturale sono inscindibili. Anche quando ancheggia, camminando o salendo delle scale, magari “barocca” per esigenza di copione, mai è volgare o artificiosa. Molti la imiteranno, nella vita e sul set, senza riuscirci.

Senz'altro, tornando a Barthes, il personaggio femminile cui Marilyn Monroe presta la sua bellezza sul set, è **di una bellezza carnale, “sostanziale”, ossia “evento”**. Ma, aggiungeremmo, *evento quotidiano*. Siamo di fronte alla ragazza della casa/appartamento accanto. Marilyn è l'antidiva, lontano dalla *femme fatale* di una Greta Garbo, dalla aggressività erotica di una Jane Harlow, dalla ieracità *noir* di una Lauren Bacall, dalle pose da diva dell'amore romantico di una Rita Hayworth: ella anticipa l'amore quotidiano degli anni Sessanta.

Marilyn-evento è insieme adolescente e donna, semplice e profonda, non del tutto cosciente del proprio fluido erotico (*Ladies of the Chorus*, *Clash by Night*, *Monkey Business*, *River of No Return*, *Men Prefer Blondes*, *The Seven Years Itch*, *Some Like It Hot*). È quella bella miss/signorina che i giovani uomini del dopoguerra, ancora bloccati nelle ristrettezze economiche, sia in USA che in Europa, sognano. Solare, dai movimenti delicati, sempre pronta a sorridere, nonostante il suo personaggio, in alcuni racconti, si porti dietro una **serie** di amori sfortunati (*River of No Return*, *The Seven Years Itch*, *The Misfits*).

2. I capelli

Un elemento costante, poi semioticamente caratterizzante del nascente mito iconografico di Marilyn Monroe, sono i capelli ricci e biondi (il cosiddetto “biondo californiano”). In *Ladies of the Chorus* (*Orchidea bionda*, 1948, **Phil Carlson**), è Peggy, giovane cantante di Varietà, tra le colleghe ballerine vi è anche sua madre. La ricca capigliatura, con piega, è motivata anche dal personaggio che interpreta: **simboleggia le difficoltà della vita** che vanno affrontare (è cresciuta con la sola madre: al padre naturale, un borghese, gli fu impedito di sposare al tempo una “ballerina”). Anche Peggy si innamorerà di un borghese...

In *The Asphalt Jungle* (*Giungla d'asfalto*, 1950, **John Huston**), film in cui ha una piccola ma densa parte (è la giovane Angela, amante del corrotto avvocato Emmerich), i capelli biondi sono senza ricci. Nello sconvolgente *primo piano* di Houston, in un cui, impaurita, deve dire la verità al commissario, «c'è la prigione per falsa testimonianza!», alla presenza del suo amante, scoppia a piangere e confessa il falso alibi dell'uomo: i suoi capelli scendono leggermente ondulati, ai lati dell'ovale, a dirci della **sua inesperienza adolescenziale**.

Nel 1952 è Peggy (stesso nome di *Ladies of the Chorus*), una ragazza romantica ma di carattere, operaia nella fabbrica di pesce, nel porto di Monterey: *Clash by Night* (*La confessione della signora Doyle*, 1952, **Fritz Lang**). La chioma risulta ingabbiata in una permanente con i boccoli ingessati, anni Cinquanta, stile giovane casalinga: così la preferisce Fritz Lang, in un *noir* a lieto fine.

L'anno dopo, con *Niagara* (id. 1953, **Henry Hathaway**), si impone al pubblico in un film in cui è protagonista. L'unica opera drammatica nella sua carriera. Qui, i capelli sono al naturale, forse leggermente abboccolati: un piccolo ricciolo le guarnisce l'angolo destro del volto, da insincera casalinga fedele.

È poi la volta del biondo semi-platino, con voluminosi ricci di *Gentlemen Prefer Blondes* (*Gli uomini preferiscono le bionde*, 1953, **Howard Hawks**), in cui viene posta in opposizione con la bruna **Jean Russel**: qui una ciocca ad onda campeggia nel bel mezzo della fronte, una sorta di diadema naturale a suggellare l'amore da fiaba con il ricco rampollo.

In *River of No Return* (*La magnifica preda*, 1954, **Otto Preminger**) è Kay, una cantante da saloon nell'Ottocento, per grezzi cercatori d'oro, fidanzata con un irresponsabile giocatore di carte, il belloccio e volgare, nonché baro, Weston (**Rory Calhoun**), che non la ama ma la usa. È l'unico film in cui per il personaggio vi è il ricorso alla parrucca straripante di ricci. Naturalmente bionda. Quando conosciamo la cantante, i capelli sono tenuti all'indietro per mostrare la fronte alta, di donna sofferta e sicura, mentre si esibisce. La chioma cambierà diverse acconciature, nella parte drammatica del racconto, durante la pericolosa navigazione in zattera sul fiume, con il vedovo Matthew (**Robert Mitchum**, personaggio positivo), e Mark (figlio di Matthew). In una pausa del percorso, Kay dopo la doccia al fiume, che non vediamo, spunta tra gli alberi verso di noi, con i soffici e lunghi capelli biondi fluttuanti sulla schiena, umidi, coperta solo dalla camicetta-intimo: una chiara allusione alla biblica Eva. Successivamente (stanno sfuggendo agli indiani), i suoi capelli ora fradici, appaiono raccolti in una sorta di chignon basso, e sobbalzano sulla schiena, sbattendo contro la camicetta scollata e merlettata: **dramma ed erotismo a ritmo di action**. Ebbene, qui Preminger con i suoi *piani ravvicinati*, *campi medi* e C.L, mostra la sua figura in piedi, alla sbarra-timone, mentre dura fatica contro il vento e le rapide, governando la zattera con difficoltà. La figura di Kay - in jeans e stivali -, in lotta contro le rapide del fiume, le gigantesche ondate d'acqua, assume uno statuto iconografico marcato. A metà tra una sirena bionda e una combattiva amazzone dal volto buono: ella deve salvare

sì la sua vita, ma soprattutto quella del piccolo Mark, accanto a lei terrorizzato, aggrappato a un palo della zattera.

Per *The Seven Years Itch*, (*Quando la moglie è in vacanza*, 1955, **Billy Wilder**), gli *hairstylist* convincono Marilyn ad andare definitivamente sul biondo platino. I boccoli “biondo bambino” di *Niagara* (da mogliettina infedele e *dark*) non sono più di moda. Inoltre i riccioli hanno lasciato lo spazio alle “onde”. Una nuova coinquilina (Monroe), ragazza spumeggiante d’innocenza, va a vivere gratuitamente, per alcune settimane, al secondo piano di una villetta al cui primo piano vi è Richard (**Tom Ewel**), dirigente editoriale, la cui famiglia è partita per le vacanze. La chioma bionda del personaggio straripante di ondulate ciocche sono un inequivocabile *segno* prolettico che *indica*, direbbe **C. S. Pierce** (**U. Eco**, *Segno*, Isedi, 1976), altre “curve”, a loro volta *indicanti* i bordi di un sinuoso, ingenuo, flessibile corpo.

In *The Misfits* (*Gli spostati*, 1961; ultimo film completato prima della morte), i capelli indeboliti dai trattamenti chimici, sono meno folti e l’*hairstylist* della produzione decide di farle una curva sulla fronte, e poi lasciarli cadere lisci ai lati, con alcuni accennati boccoli ad appoggiarsi delicatamente sulle spalle: siamo ormai dentro gli anni Sessanta. Qui sembra che Marilyn imiti **Brigitte Bardot** (in una scena, tra l’altro, ella balla togliendosi le scarpe come aveva fatto la francese in *Et Dieu...créa la femme*, 1956), che a lei si era ispirata e che ora è la sua “rivale” europea, gareggiando in sorriso, camminata, look.

3. Lo sguardo

In *Giungla d’asfalto* riesce a far credere al corrotto avvocato che gli vuole bene, chiamandolo “zietto” e guardandolo con occhi da cerbiatto non troppo coscienti di essersi data a un vecchio. Occhi pronti a illuminarsi come quelli di una adolescente di fronte al *depliant* della progettata vacanza sulle spiagge di Cuba, dopo il colpo. Stessi occhi che, nel giro di pochi secondi, piangono confessando al commissario la verità e portando all’arresto dell’uomo.

Lo sguardo torna innocente e al contempo deciso sul volto dell’operaia Peggy di *Clash by Night*. Lang però, nella scena al caffè del porto, dove si balla, appena ella scorge il bellimbusto Earl (**Robert Ryan**), le chiede di lanciare una rapida e intensa occhiata interessata (ma senza uno sviluppo di intreccio: giusto per sviare lo spettatore). I grandi occhi di Marilyn osservano, pronti alla seduzione, quasi presaghi di quelli di *Niagara*, ma poi lo sguardo cambia direzione (ella è fidanzata). Qui Lang sembra dare ragione a Barthes quando ci ricorda come all’interno della «simbologia erotica che abbonda nella storia del cinema» (**R. Barthes**, *I segni e gli affetti nel film*, Vallecchi, 1995, 17-19), il segno *indica* anche quando si «sgancia» (Barthes) improvvisamente dall’oggetto indicato, «senza superare i limiti dell’intelligibile».

Certo, in *Niagara* ormai lo sguardo è pericolosamente seduttivo (quando balla davanti ai giovani fasciata del vestito fucsia), da *femme fatale*, dalle conseguenze penali, sfoderando inattese occhiate sensuali (lo richiede il suo doppio personaggio), lontane da

quelle finto-ubbidienti da ingenua mogliettina di pochi attimi prima (nel bungalow con il marito).

In *Rivers of No Return* Kay supera sé stessa in un impegnativo caleidoscopio d'espressioni. Sguardo duro nei riguardi di Matthew che si oppone al suo volgare fidanzato. Ecco, inattesi, a seguire, gli occhi scioccamente innamorati per il baro; poi gli occhi preoccupati da "mamma" quando parla al piccolo Mark (è sincera: siamo oltre la fiction: è **il figlio che le è sempre mancato**). Infine, trova lo sguardo timoroso, quasi umido di lacrime, di **chi ha incontrato l'amore vero** (Matthew), definitivo. Quell'amore (ancora una volta *personaggio e persona* si identificano) cercato invano da Marilyn per tutta la sua giovane vita («**Sola!!!! Sono sola – sono sempre sola, comunque sia**», Marilyn Monroe, *Fragments*, prefazione di Antonio Tabucchi, Feltrinelli, 2010, p. 57).

Lo sguardo di *Quando la moglie è in vacanza* è: ingenuo, felice, meravigliato e, al contempo, attento, sia in casa, sia quando il vento della metropolitana le alza il vestito scoprendo le belle gambe.

Ancora è capace dello sguardo da sogno da adolescente, con gli occhi che traboccano di luci riflesse, a ogni incontro con il finto miliardario dai romantici occhiali (**Tonny Curtis**), sulla spiaggia della Florida (*A qualcuno piace caldo*).

In *The Misfits* lo sguardo, limpidamente drammatico, quando si oppone alla uccisione della cavalla, da commuovere il duro cowboy Clark Gable, è superlativo. Stesso sguardo capace di farsi romantico, senza sdolcinare, mentre poggia il capo sulla spalla dell'uomo alla guida del furgone, prima del "The End".

Gli occhi straripanti di gioia, il recitare passando dal sorriso all'espressione concentrata, in pochi attimi, subito dopo il "motore" del regista, li possiamo vedere, infine, **nei giornalieri di *Something's Got to Give*** (incompleto, **George Cukor**, 1962), prima dell'improvviso "suicidio". Nonostante siano settimane in cui Marilyn abbia mal di testa, sia ricaduta in depressione, e spesso non si alza dal letto, **quando è sul set risorge**: eccola che nuota nuda nella piscina, ride, dice le sue battute, ascolta Cukor, dimentica i suoi problemi: da grande professionista (*Marilyn Monroe: The Final Days*, 2001).

4. La camminata

La prima camminata da imparare, quella della ragazza stretta tra un fondo di ingenuità negli occhi e la non piena coscienza del peccato, gliela insegna l'esperto **John Houston** in *The Asphalt Jungle*. Nella brevissima scena in cui si alza dal divano, in casa del corrotto avvocato, e va verso la cucina, si muove in un abito nero scollato, accennando a un semplice naturale ancheggiamento. **È una giovane peccatrice, per necessità, alle prime armi**: noi spettatori mai penseremmo di lapidarla.

In *Clash by Night* Monroe deve inventarsi, diretta da un esperto regista, l'andatura della ragazza operaia, *naïve* ma decisa. Quando esce dalla fabbrica eccola che avanza verso la camera in un dinoccolato procedere calmo, dentro un jeans, inventando una andatura dai tratti maschili. Procedo accanto al suo ragazzo: mangia un croccante, e risponde al giovane per le rime, da "maschiaccio": una volta sposati non accetterà che lui la maltratti.

Solo un anno dopo nuova andatura: la camminata provocatoria con l'intento di esserlo: *Niagara* (1953). Eccola uscita dal bungalow in pietra, uno di quelli accanto alle cascate del Niagara. Si dirige verso il piccolo slargo dove coppie di giovani ballano al ritmo della musica *ye-ye* di un giradischi. **Avvolta in un seducente vestito fucsia**, con uno scialle di seta bianco, portato come guarnizione sulle spalle nude, ha la falcata decisa di una donna che sa vivere, flessuosa ma senza ancheggiamento. Una camminata simile a quella di **Barbara Stanwyck** anni Quaranta (si pensi a *Double indemnity* - *La fiamma del peccato*, 1944), ma in un contesto di musica e fragorosi colori di dieci anni dopo, di un altro mondo.

Torna alla camminata della ragazza ingenua, ma fasciata innocentemente da abiti attillati, complici nell'esaltarne le forme in *The Seven Years Itch* (*Quando la moglie è in vacanza*, 1955, **Billy Wilder**) e *Some Like It Hot* (*A qualcuno piace caldo*, 1959, **Billy Wilder**). In *Quando la moglie*, nel momento in cui sale la scala interna, ancheggia baroccamente, permettendosi (sotto la direzione di Wilder) una sorta di fermo-fotogramma" dal vivo. E ce lo ricordiamo: qui la camera (è una "soggettiva" di Richard) segue il *back* della ragazza mentre affronta i gradini quasi al *rallenty*, basculando, alla ricerca di un equilibrio: ha le sue mani ingombre di oggetti, incluso un piccolo ventilatore (che dovrebbe sconfiggere il caldo afoso di New York).

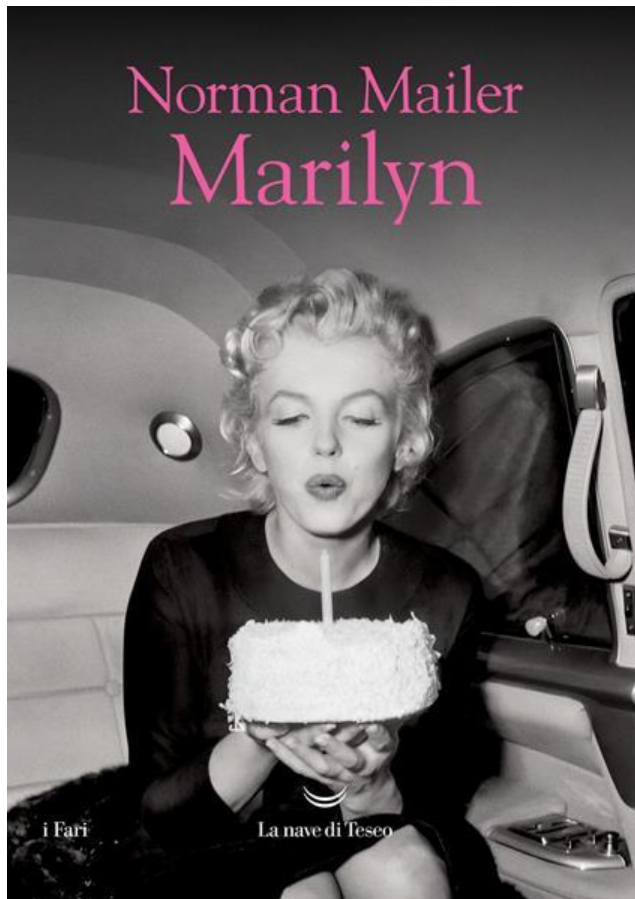
Ancora una camminata da donna "vissuta", di colei che, purtroppo, ha dovuto sopportare diverse delusioni d'amore nella vita, sia nell'Ottocento che al tempo d'oggi: *River of No Return* (la falcata netta ad esaltare, senza volgarità, i glutei mentre sale su una cassa, nel saloon, per cantare ai cercatori d'oro) e *Fermata d'autobus* (1956). Infine, la camminata involontariamente erotica della svampita, ma profonda, trentenne, Roslyn, di *The Misfits* (*Gli spostati*, 1961, **John Huston**).

5. Conclusioni. Marilyn è viva

Marilyn Monroe è la prima giovane e bella antidiva che irrompe nel cinema a colori degli anni Cinquanta. La sua folta e accesa capigliatura bionda, quasi un omaggio alla pittura *fauves* (di cui si ricorderà **Andy Warhol**), accende desideri estivi. Insomma, è quella bella ragazza che, appena usciti dal cinema, cerchiamo con gli occhi sui marciapiedi, nei bar, nei grandi shop. Ognuno desidera una amica/compagna così: che emani elettricità; che cammini al tuo fianco come sa fare solo lei (*Seven Years Itch*); che guardi senza dare l'impressione di fissare (*Gentlemen Prefer Blondes*); che rida musicalmente «facendo sorgere il sole» (*The Misfits*, la battuta è nella sceneggiatura scritta dal marito **Arthur Miller**). Sono i *segni* dei suoi personaggi (sin da *Clash by night*, per quanto sia in bianco e nero e lei abbia una piccola parte). *Segni* che partono come frecce dalla sua figura, *ostensivi*, «indexicali»; ti dicono come il suo "personaggio vero" sia lì: quella ragazza candida, ingenuamente erotica, puoi incrociarla nella tua palazzina, in una corriera, in un treno. Marilyn è ancora viva ogni volta che la incontri sullo schermo, perché immediatamente **esce da quel magico rettangolo** come una rosa, direbbe **Woody Allen**.

Foto: (AP Photo/Matty Zimmerman)

FATTOIDI, AUTOBIOGRAFIA, IDENTITÀ PERSONALE



PIER MARRONE

“De te fabula narratur”, “Qui si sta parlando di te”: questo il monito che **Orazio** rivolge al lettore rivolge al lettore (“Quid rides? Mutato nomine, de te fabula narratur” “Di che cosa ridi? Basta cambiare il nome, si sta parlando di te” nella citazione completa) Questo espediente retorico aveva l’intenzione di indurre una identificazione del lettore con quanto si narrava nella satira di Orazio, permettendo quella sospensione condizionata della realtà che è alla base delle arti narrative e anche di quelle arti, che hanno l’intenzionalità implicita di proporre un’idea, ossia ancora una volta, un racconto. Se l’opera riesce a produrre un’emozione che sia persistente nel tempo, che magari ci faccia ritornare con la fantasia alla nostra esperienza dell’opera, allora si potrà dire che si è venuti a contatto con un’opera in qualche modo autentica.

Naturalmente, qui stiamo navigando in un oceano di vaghezza, poiché in teoria qualsiasi cosa può essere un'opera, anche un orinatoio rovesciato, come sappiamo, ma altri strumenti che caratterizzino in una maniera persuasiva la nostra esperienza estetica nei suoi termini generali e, tuttavia, non generici, io non ne intravedo. È quanto **Benedetto Croce** chiamava intuizione lirica e che con il dilatarsi incredibile dell'esperienza estetica, che ritroviamo oramai in tutti gli oggetti della nostra vita quotidiana, dagli orinatoi non rovesciati alle forchette, dai cellulari alle sedie a qualsiasi cosa che deve essere potenzialmente investita dall'afflato dell'esperienza estetica.

Senonché questa esperienza è appunto nostra e non di qualcun altro. È nostra in un senso personale, forse intimo, ma non al punto tale da non essere trasmissibile agli altri che stanno attorno a noi. Forse non a tutti, perché ci sono culture iconoclaste, e ci sono culture che eliminano la bellezza, almeno in certe circostanze, perché la ritengono l'incunabolo della tentazione e dell'allontanamento dal divino. È difficile immaginare che un talebano si emozioni per gli abiti di Renato Balestra immersi nella sua indimenticabile tinta blu. Al massimo potrà immaginare di utilizzare una pezza di quel tessuto per coprire totalmente il corpo di qualche povera donna. Ma anche i talebani avranno le loro esperienze estetiche, limitate alle arti ritenute in accordo con la loro idea di legge islamica, come la calligrafia, la tessitura dei tappeti e altre ancora: è inevitabile sia così.

L'esperienza estetica è connessa all'immaginazione personale e quindi alla fine quanto diceva Orazio, si ripropone con continuità nelle nostre vite. Non si tratta solo del fatto che vediamo tutto con i nostri occhi. Fosse solo questo, saremmo solo degli apparati di registrazione. Ma la registrazione non ci basta. Vogliamo anche utilizzarla. E qui entra in gioco l'immaginazione. Esiste però una maniera particolare di accedere al nostro racconto personale e si tratta del genere biografico. Leggiamo le biografie dei personaggi che ci interessano per un qualche motivo, perché li amiamo (che cosa amiamo esattamente di loro, che di solito non abbiamo mai conosciuto?), li detestiamo, vogliamo comprendere il loro contesto storico, per quanto è possibile ricostruirlo.

Il caso limite della biografia è la scrittura autobiografica, un genere inaugurato da **Agostino**, nelle sue ***Confessioni***. L'autobiografia ci porta direttamente a contatto con la verità dell'autore, ma non nel senso che prendiamo per oro colato quanto ci dice. Sarà stato vero che Monica, la madre di Agostino, era continuamente afflitta dalle preoccupazioni per l'anima di suo figlio, al punto che Agostino ce la rappresenta quasi costantemente in lacrime? E poi l'autobiografia si scrive quando si pensa che le cose più importanti siano state compiute. "Dammi la castità e la continenza, ma non subito" scrive Agostino nel libro VIII delle *Confessioni*, dedicato alla fase delicata della conversione. Agostino non si sente ancora pronto e cerca ispirazione in altre conversioni famose, ossia in altri racconti biografici. E nei gorghi del conflitto interiore ci viene narrato il celebre episodio della voce infantile che ripete in una cantilena, possiamo immaginare quasi ipnotica, "**tolle, lege; tolle, lege**" ("prendi e leggi; prendi e leggi"). Agostino prende allora le lettere di san Paolo e le apre a caso e trova il passo che lo esorta a rinunciare ai piaceri carnali per rivestirsi di Cristo. Per sua fortuna doveva

avere a disposizione un codice di pergamena che ricorda il formato moderno dei libri e non un papiro a rotolo. La sua conversione sarebbe stata più macchinosa. Come avrebbe fatto a scegliere a caso il passo ispiratore?

Non sfugge a nessuno, anche senza essere seguaci di una qualche scuola del sospetto, che ogni ricostruzione autobiografica è ammantata da una irrimediabile ambiguità. Dobbiamo credere a tutto quanto è scritto nelle migliaia di pagine della biografia di **Giacomo Casanova**, *Storia della mia vita*? Possibile che non abbia abbellito o occultato episodi troppo sgradevoli per meritare l'umiliazione dell'esibizione pubblica? E che pensare di **Phil Knight**, il fondatore dell'azienda **Nike**, che scrive una biografia intitolata *L'arte della vittoria*, che riesce a evocare la Nike di Samotracia, almeno per chi sa che lo *swoosh* grafico rievoca l'ala della celebre scultura conservata al Louvre? Che la vittoria sia un'arte che si apprende dalla propria esperienza è possibile (in fin dei conti, gli ucraini hanno inventato la guerra con i droni), ma questo titolo non è anche una evocazione autoreferenziale sin troppo banale per essere credibile? Anche Donald Trump ha scritto (o chi per lui: mi è difficile vederlo affaticarsi sulla tastiera) dei volumi autobiografici, tra i quali uno che si intitola *Think Like a Billionaire*. A vedere quanto non è stato in grado di combinare tra dazi, promesse di *Make America Great Again*, vincere guerre, concludere paci, ottenere premi Nobel verrebbe da pensare che il titolo adatto sarebbe stato *Think Like a Bullonaire*.

L'autobiografia, insomma, è una pratica di manipolazione. Rimane da capire esercitata nei confronti di chi. Di sé stessi, degli altri, addirittura nei confronti di Dio, come accade nella lunghissima confessione che Agostino dirige a un Dio, che per noi è sempre silente? Questo per quanto riguarda gli equivoci dell'autobiografia, che sono poi largamente sovrapponibili agli equivoci del dialogo con sé stessi o della voce della coscienza, o del **demone di Socrate**, tutte forme di interazione che partono con l'idea di chiarificare, come se mai potessimo essere adeguati al demone della completezza, e finiscono poi per dirci al massimo quanto sapevamo già da soli. Siamo soli con noi stessi, ma anche lì riusciamo nell'impresa di profittare dei nostri inganni.

Raccontare di sé stessi è difficile, se non trascendentalmente impossibile, ma raccontare degli altri? Si potrebbe dire che qui le cose dovrebbero essere più semplici, perché raccontando la vita di qualcun altro che non siamo noi e che magari non abbiamo mai conosciuto, saremo capaci di mantenere quella distanza che per ovvie ragioni di prossimità non ci è possibile esercitare su noi stessi. È la distanza che crea l'oggettività e l'oggettività che crea l'imparzialità? Sono due quesiti che meritano di essere indagati, almeno per cercare di comprendere quanto prossimi o estranei possiamo essere a noi stessi e quale vicinanza mai possiamo pretendere con gli altri. E soprattutto c'è il problema di cercare di comprendere quanta distanza occorra tenere per cercare di afferrare la verità della vita di un'altra persona. C'è qualcosa di titanico o di supremamente ingenuo forse in una considerazione di questo genere, ma questo varrebbe soprattutto per le nostre vite, che hanno uno scarso interesse, anche se appena appresi a scrivere a sei anni progettavo di

scrivere una mia biografia, ma forse perché mi ero innamorato della penna stilografica, della carta e del gesto stesso dello scrivere, ossia del fatto di aver appreso a padroneggiare una tecnologia. Vale molto di meno per quelle vite che sono pubbliche e che vale ancora meno per quelle che vite che si sono affermate come esemplari e capaci di riempire l'immaginario collettivo, vite, come talvolta si dice, che sono diventate iconiche, ossia che sono divenute portatrici di verità e più vere di un enunciato analitico, nel quale il predicato è contenuto nel soggetto.

Hegel nel 1806 a Jena, una piccola cittadina universitaria di poche migliaia di abitanti distribuiti in qualche centinaio di case, si affretta per consegnare il manoscritto della sua *Fenomenologia dello spirito* all'ultima diligenza in partenza dalla città per spedirlo al suo editore **Joseph Anton Goebhardt**. La città è occupata dai francesi che si preparano allo scontro con le truppe prussiane, che sbaraglieranno il 14 ottobre 1806. E nella confusione dei preparativi della battaglia, Hegel ha la sua epifania, perché vede Napoleone impegnato negli ultimi preparativi. "Ho visto l'Imperatore – quest'anima del mondo – attraversare a cavallo la città in perlustrazione", così si esprime Hegel in una lettera divenuta celeberrima, ossia iconica, al filosofo **Friederich Immanuel Niethammer**, aggiungendo che "è davvero una sensazione meravigliosa vedere un siffatto individuo, che, concentrato qui, in un singolo posto, seduto a cavallo, abbraccia tutto il mondo e lo domina". Goethe nutriva anche lui ammirazione per Napoleone, ma mentre Hegel vi vedeva il dramma del divenire nella storia, Goethe lo considerava una individualità analoga a quella di un artista, che si esprime nell'azione, anziché nell'opera. Beata ingenuità, verrebbe da dire, quella di Goethe. E quanta consapevolezza ci doveva essere della macelleria della storia quando Hegel attribuiva a Napoleone l'incarnazione della ragione in quel preciso momento storico, concettualizzandolo come individuo storico-universale, che incarna il destino dell'umanità.

Ma potrebbe essere che la ragione non c'entri molto per diventare iconici, altrimenti, sarebbe difficile comprendere la parabola di Greta Thunberg, o le esternazioni politiche di vallette e presentatori televisivi, ma forse occorre avere solo fiuto per intercettare lo spirito del tempo, ammesso che sia lo stesso da noi e in Iran, in Corea del Nord e a Rio de Janeiro. Forse lo spirito del tempo è solo un grappolo di emozioni alimentate più che da fatti, da quelli che potremmo chiamare fattoidi. E ai fattoidi si richiama spesso la biografia di **Norman Mailer**, *Marilyn*, da poco ripubblicata in italiano. Uscita nel 1973 e subito tradotta l'anno dopo in italiano, era stata pubblicata undici anni dopo la morte dell'attrice. Mailer non pensava a una biografia nel senso usuale, quelle già non mancavano: Fred Lawrence Guiles (*Norma Jean*), Sidney Skolsky (*Marilyn*), e altri ne avevano già dettagliato la vita privata e le vicende pubbliche. È necessaria la conoscenza della vita di una persona per scriverne una biografia, ma è anche sufficiente conoscerla e descriverla per annunciare al mondo quale persona quella persona è stata? Le cose non possono stare

in maniera così semplice, innanzitutto per una questione di conoscenza del contesto nel quale quella persona ha vissuto.

Il contesto è stato per lei come il mare per il pesce. Naturalmente il pesce sa molto del contesto nel quale vive, di solito, per quello che riusciamo a capire della mente dei pesci, ossia quanto gli è necessario alla sua sopravvivenza e alla sua riproduzione. Forse alcune specie acquatiche ne sanno molto di più, ma il loro contesto non può essere paragonabile al nostro. Del nostro contesto fa parte la dimensione temporale, che certamente non possiamo assumere sia assente nei delfini, negli squali e nelle tartarughe marine, ma non fa parte l'accumulo delle conoscenze che questa dimensione ha assunto per noi, che si possono sedimentare oramai in mille modi: contratti, messaggi su WhatsApp, post sui social, e quando non c'erano tutte queste cose, nel periodo breve della vita di Marilyn, nei quotidiani, nelle riviste dedicate a quello che era divenuto il suo mondo, Hollywood, come "Variety" e "The Hollywood Reporter" e anche il sottobosco del gossip, rappresentato dal *National Inquirer*, descritto magistralmente da **Elmore Leonard** nei suoi romanzi (specialmente in *Get Shorty* e *Be Cool*). Se il tuo mare diviene quello, allora il *National Inquirer* diverrà il tuo nutrimento.

E quello che c'era prima? Un prima c'era anche per la tartaruga marina e per la mia gatta persiana, ma io scommetterei che né l'una né l'altra sono in grado di concettualizzarlo nel modo in cui noi utilizziamo il nostro passato, quando pensiamo sia importante, anche se è totalmente irrilevante per gli altri, per dire qualcosa di noi stessi. Solo che anche in questo ultimo dire potrà sempre celarsi l'ipocrisia, la distorsione, la menzogna che tutte le autobiografie ci riservano e non possono fare a meno di riservarci. Manipoliamo le nostre stesse narrazioni e figuriamoci se non possano esserci manipolazioni o anche semplici errori nella narrazione delle vite di altri, specie se queste hanno un significato anche per noi. Non mancano biografie su **Mussolini**, **Stalin** che li difendono a partire dal fatto che "hanno fatto cose buone". Magari ci sarà anche qualcuno che ha scritto che **Pol Pot** in fondo amava i gattini. Tutto questo per altro può essere pure vero, ma il giudizio su un personaggio politico non può essere il dettaglio di un ospedale inaugurato, della partecipazione al taglio del grano, della nuotata nel Fiume Giallo. E per i personaggi che politici non sono, ma per i quali il mare è la notorietà e la continua esposizione pubblica? A pochi sarebbe importato leggere in tempo reale le oltre 1200 lettere che **François Mitterrand** scrisse a **Anne Pingeot** nel corso di una relazione clandestina durata oltre 30 anni. Ma il messaggio che Marilyn Monroe scrisse a **Joe Di Maggio** sul retro di una ricevuta di una lavanderia sarebbe stato uno scoop clamoroso per qualsiasi rivista, se fosse riuscita a pubblicarlo nelle prossimità delle scuse e delle rassicurazioni sul futuro del loro amore.

A Norman Mailer si deve il conio del termine **fattoide**. Il fattoide nelle sue intenzioni era una notizia falsa che ripetuta continuamente assumeva lo statuto di verità. È un termine

che Norman Mailer usa talvolta nella sua *novel biography* su Marilyn. Ad esempio, quando Marilyn è ancora soltanto **Norma Jean**, aveva acquisito una buona notorietà come fotomodella apparendo sulle pagine di riviste di immagini prestigiose all'epoca dove Instagram era ancora inimmaginabile. Troppo poco per iniziare una carriera nel mondo del cinema. Come fare per farla emergere dal dignitoso anonimato delle immagini su carta? Nulla di meglio che associare la sua immagine a un nome famoso, quello del magnate Howard Hughes, al tempo convalescente da uno dei suoi numerosi incidenti aerei. Ecco allora che vien pubblicato un trafiletto che recita "Howard Hughes dev'essere sulla via della guarigione. Si è rivoltato nel suo polmone d'acciaio e ha voluto saperne di più circa Jean Norman, la ragazza di copertina di questo mese della rivista "Laff". E poco dopo si produce una delle più intense metamorfosi, almeno sul piano dell'immagine di Marilyn e dell'immaginario nostro, poiché i capelli da "biondi sporchi", come vennero definiti divengono biondi, abbaglianti, adatti a modulare la luce durante le sessioni fotografiche e, più tardi, durante i ciack cinematografici. Era falso che Howard Hughes avesse visto la copertina di "Laff", ma che importa? Avrebbe potuto vederla. Più tardi quando Marilyn sarebbe divenuta un fenomeno globale occidentale, nessuno avrebbe dovuto dubitarne.

Il fattoide è l'imposizione di un paradigma, che deve poter sembrare sensato, perché va incontro allo spirito dei tempi. Un po' come dire che "la difesa è sempre legittima" e poi voler far passare per difesa una vendetta, dove la difesa diviene un fattoide che nasconde il fatto vero del cedere da parte della vittima ai propri impulsi vendicativi. A tutto c'è un limite, ovviamente, e Marilyn quando adottò il nome del nonno non pretese a quanto sappiamo di adottarne anche il racconto che lui faceva sulle proprie origini, fatte risalire al presidente americano James Monroe. Il nonno, del resto, concluse la sua vita in manicomio e la malattia mentale e/o il disagio psicologico è in effetti una cifra della storia familiare di Marilyn e anche della sua vicenda personale. Un fattoide può essere smascherato? Sì, certamente, ma riflettete su quanto sia difficile farlo in un'epoca, la nostra, che produce continuamente teorie complottistiche. Ma tutto era già difficile negli anni sessanta del secolo scorso, quando Marilyn è morta. Marilyn è stata avvelenata? Era una spia comunista? Ha scoperto dei segreti compromettenti sugli ufo? È stata assassinata dall'Fbi per proteggere i fratelli Kennedy? Oppure è stata la mafia per poter ricattare i fratelli Kennedy?

Come scrive Norman Mailer: "la menzogna, quando è bene incarnata, sembra avere una maggior presa sull'esistenza che la verità. Il fattoide ha radici più profonde del fatto.". La diffusione epidemica dei fattoidi è ricondotta da Mailer alla possibilità della promiscuità sessuale, ma per esercitare la promiscuità sessuale, che non abbiamo certo inventato noi, non c'è stato mai bisogno né dei divi di Hollywood per imporsi né di *Tinder* e delle app di dating. Ci sono ricerche che documentano come fosse diffusa nelle civiltà contadine, dove non c'erano grandi occasioni, a parte l'alcol, il cibo e le feste patronali, di spassarsela. Ma

il sesso è spesso un fattoide che ci fa credere esistano cose che non ci sono, la prima delle quali, di cui faremmo bene a sbarazzarci il prima possibile, è di poter essere al centro delle attenzioni di una persona, riempiendone il suo immaginario.

Eppure gli attori si candidano a questo ruolo, quando fanno anche della loro vita una sospensione condizionata della realtà, che è poi una delle caratteristiche delle opere riuscite, come si diceva. Norman Mailer suggerisce che Marilyn avesse un'identità personale debole, come accade per tutti gli attori, che devono essere pronti a interpretare qualsiasi ruolo, Amleto come Spider Man, Toro Scatenato come San Francesco, Anna Karenina e Wonder Woman. Per questo anche Marilyn poteva essere di chiunque, o per lo meno di chiunque fosse americano. Del resto, il presidente Monroe aveva elaborato la celebre dottrina dell'“America agli americani” e quando Marilyn si era esibita per le truppe americane in Corea del Sud (un po' troppo lontano dal “cortile di casa” a dire il vero), interrompendo la sua luna di miele con Joe DiMaggio, non lo aveva forse affermato? Ma Mailer cosa ne sa della fragilità dell'identità personale di Marilyn, quando non hai mai conosciuto Marilyn Monroe? Ma anche l'avesse conosciuta avrebbe potuto dirlo sulla base di questo presupposto: che gli attori hanno un'identità personale debole e proprio questa è la loro forza? E quando noi parliamo di noi stessi agli altri, non usiamo dei fattoidi per dire qualcosa di noi sulla base di menzogne, mezze verità, mezze falsità, omissioni circostanziate: tutte forme di manipolazione dell'interlocutore. Spesso finisce che crediamo a qualcuna delle nostre stesse menzogne, soprattutto quando ci elevano o, ancora meglio, quando ci elevano affondando qualcun altro. E poi, ancora: cosa sarebbe un'identità personale forte e non debole? Quella che si propaga attraverso gli anni? Ma chi di noi può davvero crederlo, quando di alcune azioni del passato non riusciamo più a comprendere come abbiamo potuto farle?

Forse la biografia di Norman Mailer, una biografia romanzata, è l'unica accessibile a noi, dal momento che le biografie dettagliate, secondo i canoni della ricerca storiografica e documentaria, non colgono, sembrerebbe credere Mailer, quella fragilità necessaria dell'identità personale, almeno degli attori, ma se non vogliamo cadere nell'errore di identificare la finzione con la ricerca della verità e con l'accertamento storico dei fatti, allora penso che dobbiamo semplicemente dire che quanto Mailer crede è vero a patto di sovrapporre, forse non in tutto certamente, la narrazione con il modo al quale noi guardiamo a noi stessi e dialoghiamo con noi, con l'equivoco di quella voce che talvolta chiamiamo voce della coscienza, e che forse sarebbe meglio concettualizzare come una voce utilizzata per dare spazio alle nostre giustificazioni, a giustificare una coerenza nella nostra esistenza e un filo narrativo che in effetti è dubbio ci sia. *De te fabula narratur*, appunto.

QUESTA NON È MARILYN



FRANCESCO CARBONE

1. Questo dittico esiste solo qui; è un copia/incolla che ho fatto io. È un gesto dalla parte di Marilyn Monroe e contro Andy Warhol. Il che potrebbe anche voler dire: un gesto contro il presente, un donchisciottismo senile. Ancora non lo so: non sono sempre capace di distinguere in me le opinioni che non condivido (Altan) dalle altre, posto che ne sappia avere altre.

Intanto: a sinistra c'è *Shot Sage Blue Marilyn*, 1964, di Andy Warhol. Marilyn Monroe era morta due anni prima, nella notte tra il 4 e 5 agosto del 1962. A destra, c'è una delle foto che Allan Grant realizzò il 7 luglio 1962 per LIFE. È l'ultimo servizio fotografico di Marilyn Monroe: le restano da vivere quattro settimane. Nelle foto di Grant la Monroe è palesemente mortale. Nella serigrafia di Warhol no: se non è mortale, cos'è? Immortale?

Mortale/Immortale: questione ardua, antica. A Palazzo Doria Pamphilj a Roma, su due pareti della stessa stanza, ci sono due ritratti di papa Innocenzo X: il busto senza tempo di Gian Lorenzo Bernini e il ritratto di Velázquez. «Troppo vero!» disse il papa del Velázquez.

Cos'è vero? Cos'è «troppo vero»? - Il Velázquez è il quadro che ossessionò Francis Bacon (che non lo volle mai vedere dal vivo): «troppo vero» persino per Bacon?

2. Manhattan, 9 maggio 2022. *Shot Sage Blue Marilyn* fu venduto da Christie's a 195 milioni di dollari: record mondiale per un'opera del XX secolo. Gli esperti (parola problematica), i professionisti del mercato, giubarono. Su *La Stampa*, Achille Bonito Oliva dichiarò che *Shot Sage Blue Marilyn* era stato pagato «troppo poco»: quando poteva ricapitare di comperare «due icone immortali al prezzo di una»? La logica da Wanna Marchi, come vedremo, si addice a Warhol. A me colpiscono tre parole: *icone*, *immortali* e *prezzo*.

Cosa vuol dire icona? *Icona* è in *pole position* al concorso mondiale di parola più tradita del secolo. Jean Baudrillard: questa non è un'icona, è «un *simulacro*, che è il contrario di un'icona: è un'apparenza che non nasconde niente» (*Simulacri e impostura*, 2008). Troppo giusto. Ma ormai non usiamo così òa parola *icona*. Oggi icona è ciò che ha raggiunto il massimo di riconoscibilità nei media: è la Coca Cola, Trump, Taylor Swift, Warhol... Come *cortigiana*, *icona* ha finito col significare il contrario di quanto intendeva. Del resto, a proposito di cortigiane, mai dimenticare W. H. Auden: «le parole, queste puttane».

3. Sulle icone vere, si deve leggere *Le porte regali* di Pavel Florenskij (titolo originale *Ikonostàs*). Scrivo *si deve* col cuore. *Le porte regali* è – anche - la storia del divorzio dell'arte occidentale dal sacro per amore dell'*apparenza* dei fenomeni. L'amore per l'apparenza ci ha dato grandi cose: la prospettiva, il Rinascimento, il realismo... Per un milione di motivi, viva l'apparenza! Però, il prezzo: la progressiva cecità di fronte al sacro...

Per vie sue, credo che Florenskij ci abbia dato lo stesso racconto di ciò che Heidegger e Severino hanno chiamato *destino* dell'Occidente.

Il record di Warhol era un evento annunciato: tutto il mondo del commercio artistico aspettava il momento messianico in cui sarebbe stato battuto il record di *Les Femmes d'Alger (Version O)* di Picasso: 160 milioni di dollari del 2015. I record sono fatti per essere battuti. Cosa batterà Warhol?

Come su molte altre cose, Warhol aveva capito tutto e prima di tutti: «ho letto che Picasso aveva fatto quattromila capolavori nella sua vita e ho pensato: “Gesù, potrei farli in un giorno!”».

4. La fabbrica di Warhol: la *Factory*, la più «ingente macchina» per il mercato della «grande arte contemporanea» (A. Del Lago e S. Giordano, *Mercanti d'aura*, 2006)! Warhol era un taylorista: alla Factory lavoravano operai che producevano in serie. La Factory è il modello di *un modo di produzione* (Marx!): Maurizio Cattelan, Damien Hirst e Jeff Koons... tutti sul solco della «tirannia di un vampiro guardone, spinto da un arrivismo e un'avidità divoranti» (M. Fumaroli, *Parigi-New York e ritorno*, 2011).

Warhol era il più intelligente: intelligente nel senso machiavelliano di un matrimonio perfetto tra i suoi talenti e la capacità di sfruttarli nell’America dei suoi anni. A sentirlo, fa illudere persino che essere intelligente come lui sia facile. E non è demistificabile, perché ha già detto di sé tutto da solo: «Comprare è molto più americano di pensare e io sono molto americano»; «Essere bravi negli affari è la forma d’arte più affascinante»; «Contare i soldi è il genere di lavoro che mi piace. È semplice e ripetitivo» (Andy Warhol, *La cosa più bella di Firenze è McDonald’s*, 1994). Un’auto esegesi che neppure Dante, o Trump.

5. Terrei fermo un presupposto meno semplice di quanto possa sembrare: prendere Warhol alla lettera. E restare per un po’ in questa *epoké*, senza andare a *sbisigare* cosa c’è dietro. Chi prende alla lettera qualcuno cos’è? Un pazzo, un carabiniere, un bambino ancora senza lobi frontali, lo scemo del villaggio?

Replico a me stesso con questo poco che ho imparato da Dante (e lui da Aristotele): il significato letterale di un discorso è sempre il più importante, che parli un profeta, un criminale o un baro. Quando ci diciamo che chi parla sta giocando con le metafore, perché il significato vero è sotto ed è un altro, è perché abbiamo paura.

6. E ricomincio: *Shot Sage Blue Marilyn* è del 1964. Marilyn Monroe era morta nel 1962. Warhol ricavò cinque serigrafie da una foto del suo volto a cadavere ancora caldo - oppure no? Il valore del tempo passato dipende da cosa? - Joe DiMaggio, l’ex marito che sempre l’amò, fece portare tre rose rosse sulla tomba di Marilyn tre volte alla settimana per vent’anni. Il dottor Freud uno così lo avrebbe curato? O avrebbe curato Warhol? Nelle poche pagine di *Lutto e melanconia* (1915), che trovo sempre bellissime, uno come DiMaggio sarebbe stato un tantino da curare, nel suo essere scivolato dal lutto lancinante all’incurabile malinconia. E l’anaffettiva «macchina» (sua autodefinizione) Warhol?

Per quanti la morte della Monroe era diventata già *history*? - Per di più, in mezzo, il 22 novembre 1963, a spaccare il tempo c’era stato l’assassinio di John Kennedy, con il quale la Monroe andava a letto e al quale aveva augurato *Happy Birthday, Mister President!* tre mesi prima di morire. - Nel 1968, dunque cinque anni dopo Dallas, Warhol dalle foto dell’omicidio Kennedy ricavò undici serigrafie (*Flash-November 22*), stampate in 200 esemplari. Le ho trovate in vendita tra i 5 e i 7.000 dollari l’una. Kennedy morto vale così poco rispetto alla Marilyn eterna? In effetti, chi si attacca un cadavere in soggiorno? «Troppo vero» perfino appiattito e polarizzato da Warhol?

7. Cerco di essere almeno platonicamente esatto: quello che ha fatto Warhol non è un ritratto di Marilyn Monroe, è il coloramento serigrafico di una foto pubblicitaria del film *Niagara* (1953). In Parole semplici: *Shot Sage Blue Marilyn* è il ricalco colorato di una foto in bianco e nero: una cosa che abbiamo fatto più o meno tutti, in certi momenti di vuoto, ripassando con le matite o coi pennarelli le foto del giornale che avevamo per le mani. Scrivo questo non per dare un giudizio di valore: solo comunicare un fatto tecnico e quindi linguistico. Ci sono capolavori fatti persino più semplicemente.

Già un Platone da liceo direbbe: *Shot Sage Blue Marilyn* è la copia d'una copia d'una copia... - Se poi pensiamo al processo spietatamente industriale a cui Norma Jeane si era sottoposta, per *diventare* Marilyn Monroe, la sequenza di "copie di copie" che arriva all'empireo azzurro salvia di Warhol diventa infinita. Ergo, giù in fondo non c'è un fondo: l'originale, Norma/Marilyn/Norma, non esiste?

La Monroe, nella fabbrica di cinema della Twenty Century Fox ci mise sei anni per non essere più l'anatroccolo stuprato di Norma Jeane. Metamorfosi riuscitissima per tutti, tranne che per lei, per chi le volle bene e per la pletora di psicanalisti e di psichiatri a cui chiese aiuto. Tutti questi, per cercare di non farla impazzire, sempre al buco nero Norma dovevano tornare: anche cinque Norma/Marilyn ha avuto anche cinque strizzacervelli nello stesso tempo. Periodi in cui andava in analisi anche più di una volta a giorno: c'era chi l'ascoltava e chi le prescriveva psicofarmaci. Su come sia stata fatta e da chi Marilyn Monroe, gli storici partono ancora da *La costruzione delle immagini popolari. Grace Kelly e Marilyn Monroe* (breve saggio di Thomas Harrid del 1957).

8. Così era *la factory* di Hollywood – gli *Studios* - per tutti i divi, tutti copie strenuamente clonate da archetipi appena un po' meno irraggiungibili di quelli dell'Iperuranio: «Anch'io ogni tanto vorrei essere Cary Grant», diceva Cary Grant a un ammiratore. Quante volte Rita Hayworth si lamentò che gli uomini «vengono a letto con Gilda e si svegliano con Rita»? - Claudia Cardinale a Hollywood, trovò ad accoglierla uno staff di truccatori, chirurghi plastici, parrucchieri, sarti ecc., ognuno obbediente a un suo dipartimento, indipendente dagli altri, tutti già espertissimi del suo corpo. Quei super-professionisti (niente di simile al mondo) avevano già lavorato su un manichino della Cardinale che la riproduceva perfettamente: *per cambiarla*. Lei chiese: «Perché mi avete chiamata, se di me non va bene niente?».

Su tutto questo, a suo modo, e cioè facendone film di successo, anche la Hollywood dello star system e del codice Hays è sempre stata perfino sincera, a suo modo: vedi tutte le versioni di *È nata una stella*, *Ballando sotto la pioggia*, *Il brutto e la bella...* soprattutto *Il brutto e la bella* (Vincent Minnelli, 1952): il film «più onesto su Hollywood», dice ancora Martin Scorsese.

9. Vedi poi il caso: tra le infinite foto della Monroe, Warhol ne scelse una scattata per la pubblicità di *Niagara*. *Niagara* è l'unico film dove Marilyn fa la cattiva, la dark lady: ha un vestito rosso, è un'assassina, scopa e fa vedere che le piace, che le piace perversamente per il potere che le dà sugli uomini. *Niagara* è il suo primo successo, dopo sei anni in cui ha subito e provato di tutto. Allo stesso tempo, *Niagara* è l'ultimo dei vicoli ciechi della sua carriera: anno magico per lei il 1953, che la fa arrivare alla prima incarnazione del suo archetipo: «essere contemporaneamente la tentazione e il perdono» (Michael Wood, *L'America e il cinema*, Garzanti 1979). Qui fa la bionda finta scema che, a differenza della sua amica bruna sensuale e romantica, pensa solo ai soldi (*Diamonds are a Girl's Best Friend*): una anticipazione di Warhol.

10. Per quanto a spizzico magnifico, sto provando a raccontare una storia. E faccio una domanda che so che è incongrua, illecita, stupida: che ne è di *Marilyn* in *Shot Blue Sage Marylin*? E quanto conta *Marilyn* oggi per chi guarda il ritratto, e persino per lo straricco che l'ha comprato?

Azzardo: qui il mezzo è il messaggio. Il mezzo è la colorazione *pubblicitaria* di una foto banalissima della Fox. Con cinque varianti di *palettes* di colori: sempre acidi, piatti, saturi, *POP*.

Nessun virtuosismo, ma *pulp fiction*: lo sfumarsi dell'attaccatura dei capelli dalla fronte è coperto da una spalmata di giallo uniforme che non va per il sottile, come una densa striscia di senape allegra; anche il rosso rubino saturo e sgargiante sulle labbra sborda oltre i contorni naturali. Ogni campitura è applicata come un timbro volutamente inesatto: si può anche dire che è il suo bello.

Allo stesso tempo, tutti i colori lasciano vedere in trasparenza la foto in bianco e nero. Se l'avessero coperta del tutto, avremmo una sagoma *fauve*, come un Matisse, persino più piatto: Marilyn affiora da sotto il colore, non guarda nulla di preciso, sorride. Lo sfondo dietro è tutto preso da un azzurro salvia (il *Sage Blue*) piatto come la fantasia di un soldato mentre sgancia una bomba su Hiroshima. La terza dimensione è abolita. Marilyn ora è in *Flatlandia*, o nel capolavoro di Marcuse: Marilyn a una dimensione... Ma la profondità cos'è? E cosa accade abolendola? Quando siamo a «sotto il vestito niente»? - C'entra con la cancellazione del Tempo, della Storia, della Tragedia?

E cosa prende il posto del tempo? In che consiste, questa «vittoria senza storia, questa prodezza senza conseguenze» (Jean Baudrillard, *Il sogno della merce*, 2011)? Iosif Brodskij aveva scritto, molto prima dei cellulari, che già le foto dei turisti erano «una forma dell'oblio» (*Fondamenta degli Incurabili*, 1989). Warhol è stato una fabbrica di oblii? E cioè?

11. Successo planetario: essere ritratti tale e quale alla *Marilyn* dalla Factory, «con la concretezza sgargiante di una locandina cinematografica» (Alan Jones, *Leo Castelli*, Castelveccchi 2007), fu uno status symbol del XX secolo. I ritratti di Warhol sono una *Walk of Fame* fatta di serigrafie: Gianni Agnelli, Jacqueline Kennedy, Grace Kelly, Elisabeth Taylor, Mao Tze Tung, Elvis Presley, Che Guevara, la regina Elisabetta ... Per la cronaca: a vedere i *nomi* dei divi nelle stelle a Los Angeles vanno dieci milioni di turisti all'anno. A Roma, a Piazza San Pietro, undici milioni.

12. Nella Factory, a capo della sua catena di montaggio, coi suoi operai pagati da operai, Warhol, ricolorando i volti dei famosi e dei paganti, sublimava le foto portandole allo «status di icone vuote, ripetendole all'infinito senza alcun commento». Di nuovo *icone*...

Sto citando ancora da Jones - un *laudator temporis acti* - che però conclude: così l'autore (parola complicata) si esponeva al rischio di fare «serigrafie del nulla». Autore? Era una

definizione che a Warhol neppure interessava; piuttosto: «I want to be a machine» (a money machine).

La riduzione a nulla persino nella fisica dei quanti è irraggiungibile: fluttuano fantasmatici ineliminabili campi energetici in ogni possibile vuoto. E tanto più nel caso di Marilyn questa *riduzione a nulla*, lascia comunque – prendo da Lacan – un *Resto* e questo Resto rimanda al Reale (che è sempre terribile).

E cioè: qualunque *reductio* a una dimensione Warhol abbia realizzato, di Marilyn resta comunque la foto che affiora da sotto i colori e resta il nome. - Il nome: quel *non suo* nome che il cinema aveva deciso fosse più suo del nome che le aveva dato sua madre.

13. Avrebbe raggiunto i 195 milioni di dollari la serigrafia se nel titolo non ci fosse stata Marilyn? Se si fosse intitolata *Shot Sage Blue Warhol*? - Al Louvre, c'è il ritratto di Baldassar Castiglione di Raffaello: sarebbe lo stesso se non sapessimo più chi è? Che poi è il modo in cui quasi tutti effettivamente lo guardano, così come ormai tanto guardano Marilyn... Ma, per quelli che sanno – *happy few*? -, che sanno che Castiglione è stato l'italiano più famoso e più studiato d'Europa, che hanno letto il *Libro del Cortegiano* meravigliosissimo e hanno imparato cos'è la «sprezzatura»? Saper collegare il nome scritto sull'etichetta del quadro alla persona che realmente è stata, cambia l'esperienza di chi guarda? Federico Zeri non avrebbe dubbi: meno sai, meno vedi: meno vedi, meno godi, meno godi meno indaghi, ecc. Non è questo lo *thauma* di Aristotele che accende il desiderio di sapere.

Qualcuno vede *thauma* in Warhol? Il giorno in cui nessuno riconoscerà nella sua Marilyn nessuno, resterà sempre *bello* il quadro di Warhol? «L'ultima cosa a morire è il significativo (Jacques Lacan). I significanti che non significano più niente, restano come ornamenti: arte astratta una volta concreta. Arte morta?

14. Questo ridursi a significativo vuoto, come una conchiglia prosciugata di vita dal sole, a me non pare un rischio: piuttosto lo scopo. - Essere ritratto come una copia piatta che ha perduto il suo originale, tale e quale alle copie di tanti altri, è quanto Warhol, baro onestissimo, ha offerto a tutti quelli che gliel'hanno chiesto. L'irreparabile consolazione che ci dà è che non c'impone niente da capire: e a me pare chiaro che per essere padroni di questo mondo bisogna diventare lei, e come lui: una *Marilyn Warhol*.

Sto scoprendo l'acqua calda. Su Warhol, in un saggio recentissimo - ma non furioso come sono io - leggo (le maiuscole sono mie): « Il maestro ASSOLUTO della pop art SVUOTA l'eredità concettuale duchampiana per tradurre l'arte in un dispositivo seriale, PRIVO DI PROFONDITÀ e interamente consacrato all'estetica delle SUPERFICI (...) la NOIA è ANESTETIZZATA dal consumo (...) L'arte si beve come una COCA COLA»; e così Marilyn diventa «la METONIMIA di tutte le merci» (Vincenzo Susca, *Bello da morire*, 2026).

A parte la tabe di usare metonimia per indicare una sineddoche (parte per il tutto), non è proprio così?

15. Per un istante, precipitiamoci agli antipodi. Su cosa potrebbe essere un ritratto: cos'è un ritratto di Francis Bacon, di Lucian Freud, di Alberto Giacometti? - Ma avremmo tollerato un ritratto della *nostra* Marilyn deformata da Bacon? O strafatta per il troppo Nembutal, su un letto unto e puzzolente (Marilyn era anche questo) di Lucian Freud? E *lei* avrebbe sopportato di farsi vedere così? E noi di noi stessi? Anche il «Troppo vero!» di Innocenzo X va preso alla lettera: e quindi quando è troppo è troppo, almeno fin quando siamo vivi. È questo che aveva capito Warhol?

16. No. Se quanto ho scritto dice qualcosa, non è comunque abbastanza, e neppure l'essenziale: Bacon e Warhol, per il mercato che (quasi) tutto decide, «pari sono». Il feticismo delle merci artistiche abolisce le differenze: *Shot Blue Sage Marylin VALE Three Studies of Lucian Freud* (142 milioni di dollari del 1969) che VALGONO una ventina di *Comedian* di Maurizio Cattelan (6,2 milioni di dollari). *Comedian* è la banana tenuta al muro con lo scotch, comprata da un imprenditore cinese specializzato in spaccio di criptovalute. Il che mi illumina: che differenza c'è tra una criptovaluta e una banana? - Warhol, Bacon e la banana, stanno benissimo nelle stesse aste, negli stessi cataloghi, nelle stesse collezioni, sulle stesse pareti. Ma non tutti sono rimasti ugualissimi: anche restando nella Pop Art, uno che aveva provato a essere drastico contro Warhol, fu Jaspers Johns (basta guardare per capire): «O LUI, O IO». E ha stravinto lui: adesso, come sopra: Johns è negli stessi musei, negli stessi manuali, comprato a prezzi simili.

Su questo c'è da leggere quanto si vuole: Quello che io trovo ancora il più lucido è Jean Clair, per esempio in *Critica della modernità* (2011).

17. E tutti citiamo Walter Benjamin (1936), che aveva tenuto sotto gli occhi un saggio di Paul Valéry (*La conquête de l'ubiquité*, in *Pièce sur l'art*, 1931), il primo che ragiona sulla «conquista dell'ubiquità» dell'opera d'arte contemporanea. Discorso lungo e complicato.

Certo, l'essere nata per essere moltiplicata all'infinito è l'essenza della *bellezza* di questa *Marilyn azzurro salvia*: icona dall'insignificanza paradisiaca. Qui l'inflazione – vero nome dell'attuale *iconicità* – è la cosa. Inflazione di una Marilyn senza Marilyn, nell'«assenza di un contenuto esistenziale o di un qualsiasi dramma umano» (Jean Clair, 2011); una Marilyn senza più neppure un film, senza voce, senza musica, senza tempo, senza morte.

Un titolo meno da gelido anatomista di *Shot Sage Blue Marylin* avrebbe potuto essere quello strafilosofico inventato da Magritte per la sua pipa, e dunque: *Questa non è Marilyn*. Warhol avrebbe cassato sarcastico *tanta Europa* per la sua America: avrebbe potuto mai strappare 195 milioni di dollari un quadro che dice di non essere quello che sembra?

Europa/America: provate a leggere la descrizione che fece il giovane Arbasino nella prima edizione di *Fratelli d'Italia* degli omosessuali americani degli anni '60... Puro Warhol: anche da un millimetro di profondità angosciato. E mi scappa: giusto perché sto finendo: secondo me, il migliore lettore della *Marilyn* sarebbe stato Kierkegaard.

18. Infine: noi altri, il pubblico? «Il pubblico? Il pubblico non ha nessuna parte in questa fase del processo. Il pubblico non è invitato. I giochi sono fatti e le coppe sono distribuite ai vincitori molto prima che il pubblico sappia cosa succede» (Tom Wolfe, *Il successo nell'arte*, 1975). Il pubblico, immagino, ammirerà il prezzo: 195 milioni di dollari!... Non molto di più per gli artisti, che Francesco Poli (*Il sistema dell'arte contemporanea*, 2011) lascia all'ultimo capitolo: «Non è certo un caso che, in questo studio, gli artisti vengano per ultimi», essendo tenuti a un ruolo «tendenzialmente subordinato a quello del mercato»: tendenzialmente...

MARILYN MONROE: UNA FRAGILE DEA BIONDA IN UNA FAVOLA CRUDELE



GIANCARLO CHIARIGLIONE

Marilyn Monroe se ne andò per sempre nella notte fra **sabato 4 e domenica 5 agosto del 1962**. La notizia, ovviamente, venne ripresa da tutti i mass media della Terra. La fata, la dea bionda del “villaggio globale”, aveva solo 36 anni e quella morte giovane, misteriosa e inaspettata, la consegnò subito a quell’unico, grande sistema mitologico che il nostro tempo ha saputo offrirci. Tanto che il caso Marilyn continua a sollevare un interesse spasmodico, come conferma la recente pellicola ***Blonde*** (2022) di Andrew Dominik, tratta dall’omonimo libro di Joyce Carol Oates: una rivisitazione drammatica e controversa della vita dell’attrice (interpretata da Ana de Armas), nella Hollywood Babilonia di allora, di oggi, di sempre. Come confermano libri quali ***Dea - Le vite segrete di Marilyn Monroe di Anthony Summers***, pubblicato dalla Nave di Teseo nel 2022. Come conferma un vivace mercato dei cimeli costituito, ad esempio, dagli abiti di scena di Marilyn; da fotografie con

le sue pose audaci o disilluse; da ritratti come *Shot sage blue Marilyn* (1964) firmato da Andy Warhol (che la immortalò nei celebri multipli), battuto all'asta da Christies a New York per 195 milioni di dollari...

Insomma, vola la leggenda di Norma Jeane Baker (poi Mortenson), il nome anagrafico della diva, nata a Los Angeles martedì 1° giugno 1926. E vola grazie anche ad un'aura tragica degna dell'Olimpo di quelle star "maledette" spesso consumate da eccessi, perversioni, droghe e vite tumultuose (si legga a questo proposito Kenneth Anger, *Hollywood Babilonia*, Adelphi, 1996). La Monroe, infatti, era una creatura magnifica ma anche molto fragile; psicopatologicamente segnata dal corredo genetico e dalla vita. Gli psicoanalisti l'hanno spesso definita un soggetto "borderline", con un'infanzia piuttosto difficile: il padre, di cui non si conosce a fondo l'identità, probabilmente Charles Stanley Gifford Sr., un impiegato alle vendite della Consolidated Film Industries, si rifiutò sempre di riconoscerla, mentre la madre, Gladys Pearl Baker, che le sopravviverà fino al 1984, oltre a trovarsi sovente in gravi situazioni finanziarie, è passata alle cronache come una donna con particolari disturbi psichici (soffriva di schizofrenia paranoide), non di rado ospite di istituti manicomiali (anche Della, la nonna materna di Marilyn, era morta in un istituto per malattie mentali).

Norma Jeane, dopo un'infanzia instabile, inquieta, tormentata e dopo aver trascorso lunghi anni in orfanotrofio, in case-famiglia e in affido (a ben undici famiglie), che la segnarono profondamente, a 16 anni, si sposò con il ventunenne operaio James Edward Dougherty. In realtà, per la futura celebrità che lavorava in una fabbrica di paracaduti, tale matrimonio rappresentò più una via di fuga dalla solitudine, dal dolore, che una scelta consapevole. Tanto che in quegli stessi anni non esitò a posare come modella per il fotografo e scrittore David Conover, il quale stava preparando un servizio fotografico per documentare il contributo delle donne all'economia americana in periodo di guerra e per il fotografo André de Dienes, il quale le consentì di ottenere le prime copertine su alcune riviste. Dopo il divorzio da Dougherty, nel 1946, grazie alla firma di un contratto con la 20th Century Fox, che le consentì di ottenere dei piccoli ruoli, la giovane donna si tinse i capelli biondo platino, si sottopose ad alcuni interventi di mentoplastica e di rinoplastica e cambiò il suo nome in Marilyn Monroe, cognome da ragazza di sua madre; si preparò cioè a diventare la Venere d'America (Merica era il nome che i Mesopotamici davano al pianeta Venere, la stella più lucente nel cielo, tanto che la studiosa Bruna Rossi ricorda come il Nuovo Mondo potrebbe essere stato chiamato America, anche pensando a tale stella, B. Rossi, *A-Merica: il regno di Venere*, Youcanprint, 2015). La partecipazione a corsi di recitazione che si pagò attraverso grandi sacrifici (anche posando nuda), le consentì infine di sviluppare una certa crescita professionale, a fronte comunque di una crescente fragilità emotiva; di evidenti difficoltà psicologiche, con episodi di depressione e di ansia.

Dopo aver ottenuto una piccola parte in *Una notte sui tetti* (*Love Happy*, 1949) di David Miller, tredicesimo e ultimo film interpretato insieme dai fratelli Marx (Groucho, Harpo e Chico), Marilyn venne scritturata da John Huston per un piccolo ma significativo ruolo nel thriller *Giungla d'asfalto* (*Asphalt Jungle*, 1950) e con *Eva contro Eva* (*All about Eve*,

1950) diretto da Joseph Mankiewicz, l'attrice, a 24 anni, raggiunse finalmente la notorietà. Tra il 1950 e il 1954, la Monroe consolidò il suo status di icona hollywoodiana grazie a pellicole come *La tua bocca brucia* (*Don't Bother to Knock*, 1952) di Roy Ward Baker, in cui ottenne il suo primo ruolo da protagonista; *Niagara* (1953) di Henry Hathaway; *Gli uomini preferiscono le bionde* (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953) di Howard Hawks e *Come sposare un milionario* (*How to Marry a Millionaire*, 1953) di Jean Negulesco.

L'attrice, anche in virtù della crescente instabilità; dello stress lavorativo (nel 1953 firma un articolo su «Motion Picture and Television Magazine» intitolato *Wolves I Have known* in cui racconta con disprezzo misto a ironia i ricatti e le numerose molestie sessuali subite) e delle crisi nervose avute durante la relazione con il campione di baseball Joe Di Maggio, sposato il 14 gennaio 1954 e lasciato il 27 ottobre dello stesso anno (la famosa scena della gonna sollevata dal vento in *Quando la moglie è in vacanza* di Billy Wilder portò il grande giocatore a scatenare liti furibonde e presunti abusi fisici, tanto che l'attrice chiese il divorzio citando la «crudeltà mentale»), a partire dal 1955, seguendo l'esempio di altre stelle quali Montgomery Clift, Marlon Brando, James Dean, Eli Wallach, Jane Fonda, iniziò a frequentare l'Actors Studio di Lee Strasberg, allo scopo di studiare in modo approfondito il cosiddetto "Sistema" di Konstantin Stanislavskij (1863 – 1938). L'attore, regista e insegnante del Teatro d'Arte di Mosca, infatti, veniva considerato da molti critici e studiosi come il supervisore di una terapia di gruppo: nel suo "Sistema", quello che veniva indicato come *naturalismo psicologico*, in realtà, altro non era che una tecnica mentale di stimolazione della psiche, un raffinato lavoro di introspezione, di richiami associativi e di riflessioni personali sui traumi subiti in precedenza (il cosiddetto *lavoro dell'attore su sé stesso*). Un procedimento associabile alla psicoanalisi (fatte le debite proporzioni), come dimostrerà più tardi il saggio di Pavel Simonov *Il metodo di K.S. Stanislavskij e la fisiologia delle emozioni* (*Metod K.S. Stanislavskogo i fiziologija emocij*, 1962), che si proponeva, appunto, di verificare, fino in che misura il lavoro di Stanislavskij potesse essere utilizzato in protocolli terapeutici di alcune patologie psichiche.

Proprio negli anni della persecuzione maccartista, nel 1956, Marilyn, fresca del divorzio da Di Maggio, ma non ancora devastata dalla propria insicurezza, da un esagerato perfezionismo (la diva si truccava quasi sempre da sola), dall'alcol e dalle pillole, sposò il commediografo "comunista" Arthur Miller. L'attrice cercava nel dinoccolato scrittore newyorkese quel "passepartout" per evadere dalla gabbia delle bamboccerie sexy, delle mutandine esposte da sbuffi di aria, della stupidità bionda da script che i vari studios le imponevano, mentre Miller chiedeva alla giovane donna corpo, materialità, energia, per un'esistenza che rischiava di dissolversi nell'intellettualismo. Lo scrittore, che non reputava Marilyn molto intelligente, e che per lei scrisse la sceneggiatura del mediocre western crepuscolare *Misfits* (*Gli spostati*, 1961), diretto da John Huston (oltre alla Monroe nel ruolo di Roslyn, il film vedeva la partecipazione di Clark Gable, di Monty Clift e di Eli Wallach, rispettivamente nei ruoli di Gay, Perce e Guido), era comunque attratto dall'idea di salvare la donna profondamente segnata da episodi depressivi caratterizzati da sintomi

come tristezza profonda, apatia, insonnia e un crescente senso di inutilità. Una depressione aggravata anche dai vari aborti spontanei e da una gravidanza ectopica che la giovane attrice, sofferente di endometriosi (una condizione dolorosa che aumenta il rischio di aborto), subì proprio in quegli anni.

Negli stessi anni del divorzio traumatico da Miller, (1961), e sull'onda del successo come sensualissima interprete comica nel wilderiano *A qualcuno piace caldo* (*Some Like It Hot*, 1959) al fianco dell'irresistibile coppia in travesti Lemmon-Curtis, l'attrice fondò insieme al noto fotografo Milton H. Greene una sua casa di produzione cinematografica, la Marilyn Monroe Productions (MMP), allo scopo di ottenere una certa indipendenza rispetto al soffocante studio system di Hollywood (soprattutto rispetto alla 20th Century Fox), ma le sole due opere prodotte, *Fermata d'autobus* (*Bus Stop*, 1956) di Joshua Logan e *Il principe e la ballerina* (*The Prince and the Showgirl*, 1957) di Laurence Olivier, riportarono dei risultati commerciali piuttosto deludenti. La MMP chiuse infatti nel 1962, proprio quando Marilyn, pur avendo confermata la sua enorme popolarità grazie alla vittoria dell'Henrietta Award nella categoria World Film Favorite Female durante i Golden Globe Awards, veniva via via marginalizzata dall'industria cinematografica per la sua inaffidabilità; per le sue assenze sul set e per le difficoltà a completare le riprese. Proprio a causa di alcuni intollerabili ritardi, Marilyn venne infatti allontanata dal set della pellicola *Something got to give* (1962), diretta da George Cukor, opera rimasta incompiuta e celebre in quanto l'ultima in cui ha recitato la diva californiana.

In quest'ultima fase della sua esistenza Marilyn cominciò a passare da un amore all'altro. Ebbe una serie di relazioni con personaggi quali John Kennedy, che la lasciò al fratello Bob quando fu eletto Presidente degli Stati Uniti (per JFK, il 29 maggio 1962, la diva canticchiò il proverbiale *Happy Birthday, Mr President* al Madison Square Garden di New York), e con Frank Sinatra, il quale, con l'aura di «amico dei mafiosi», divenne il suo “protettore” e confidente, offrendole supporto emotivo in un momento di grande fragilità. La pressione della vita pubblica e le difficoltà emotive, infatti, portarono l'attrice a ricorrere sempre più a barbiturici e sonniferi per l'insonnia e l'ansia; a varie terapie, inclusa la psicanalisi (dopo aver sperimentato il sistema stanislavskijano).

La Monroe, che ebbe come psicoanalisti studiosi quali Margaret Herz-Hohenberg, Anna Freud (che definì l'attrice «una persona emotivamente instabile e paranoide», http://www.ilmessaggero.it/pay/edicola/marilyn_emotivamente_instabile_paranoide-1540713.html), Marianne Rie Kris, Ralph S. Greeson e Milton Wexler, fu trattata con un lavoro analitico di stampo classico in base al quale si alternavano dosi massicce di farmaci e ricoveri in alcuni istituti psichiatrici come il Payne Whitney Psychiatric Clinic di New York.

Marilyn, come detto, è ormai scomparsa da alcuni decenni, ma la sua traiettoria continua oltre il *cursum perficio* (locuzione latina presente in una lettera di San Paolo che significa «sto concludendo la mia corsa»), iscritto su una mattonella della villa losangelina di Brentwood, uno chalet di circa 270 metri quadrati in stile coloniale spagnolo in cui l'attrice morì (un dettaglio scovato da due tossicologi e una criminologa forense dell'Università di

Firenze, Francesco Mari, Elisabetta Bertol e Barbara Gualco, *L'enigma della morte di Marilyn Monroe. Cursum perficio*, Le Lettere edizioni, 2012). Va oltre un suicidio attribuito ad un cocktail letale di farmaci o a un omicidio accuratamente pianificato da ignoti legati vuoi alla polizia, vuoi alla criminalità organizzata, vuoi ai servizi segreti. «Mi è capitato spesso di finire su un calendario. Ma mai per una data precisa» recita uno dei celebri lazzi della diva, che ci aveva visto giusto, dato che il suo tempo non finisce mai. La bionda sex symbol con lo sguardo malinconico, musa poetica di autori come Pasolini che la inserì nel suo poemetto *La rabbia*, a sua volta autrice di versi intensi e inediti pubblicati nel libro *Fragments* (Feltrinelli, 2010), è condannata al destino dei fantasmi, dei miti, degli dei. Un'icona sacra in un mondo che ormai crede soprattutto alla celebrità.

Foto: Marilyn Monroe in spiaggia con il suo cane nel 1947
(AP Photo)

L'IMMAGINE E IL RESTO: GUARDARE MARILYN ATTRAVERSO



JEAN PIERRE CRETAZ

Schermo nero. Poi lampi – anzi, *flash* – che a intermittenza strappano all’oscurità, per un istante appena, corpi, volti, occhi. Uomini, all’inizio, o forse solo sagome, *silhouette* senza identità. Un altro lampo: il dorso di una donna vestita di bianco, la gonna che ondeggia. Ancora volti, ancora frammenti. Lei che scappa. Ma ora i riflettori si spostano e la colpiscono: è lei, Marilyn! Una luce violenta, un bianco accecante che invade tutto. E lei, allora, svanisce. Si dissolve, come “limata” da quella stessa luce che, mentre illumina, consuma e cancella.

Nell’incipit di *Blonde* (2022) è già contenuto l’intero progetto autoriale di Andrew Dominik. Adattando l’omonimo romanzo di Joyce Carol Oates, il regista non sembra interessato a realizzare un biopic sui retroscena della star del Novecento, evitando così di affollare il già vasto universo para-monroeiano. Il film procede piuttosto nella direzione

contraria: parte dalle immagini di Marilyn Monroe – soprattutto quelle fotografiche, ormai sedimentate nell'immaginario collettivo – per rimanere ostinatamente ancorato ad esse, lavorandole dall'interno. Le scava, le espone – le *illumina*, appunto – fino a renderle “oggetti” irriconoscibili, a tratti angoscianti (il volto spettrale di Marilyn, bruciato dalla luce), a tratti illeggibili (il bianco che avvolge lo schermo).

Ma l'incipit non funziona soltanto come dichiarazione d'intenti. Sotto quelle immagini iniziali scorre un altro significato, che assume la forma di commento alle varie narrative che, nel tempo, si sono accumulate attorno a Marilyn Monroe. È lo stesso Dominik a suggerire questa chiave di lettura quando, in un'intervista rilasciata a Christina Newland per *Sight and Sound*, afferma che tutto ciò che è stato scritto o filmato su Marilyn – dalle biografie di Norman Mailer e Gloria Steinem, apertamente citate nel dialogo, fino ai più recenti film e documentari sulla sua vita – non sarebbe altro che un insieme di «projections». Fantasie, precisa l'autore, che pur cercando di spingersi oltre l'icona finiscono per perdere la visione d'insieme. Così il fascio di luce che apre il film, che nel momento stesso in cui “scopre” Marilyn la nasconde, rimanda (anche) al gesto di quei biografi e cineasti che, nel tentativo di vedere *meglio* l'icona Monroe, hanno finito per vedere *di meno*. Chi, dunque, ha provato a ricomporre quei frammenti per far convivere, sullo stesso piano, il volto e la maschera, Norma Jean e Marilyn Monroe, si è scontrato con una frattura irriducibile. Con un'immagine bianca, talmente satura da risultare infine vuota.

La provocazione lanciata da Dominik non è esente da una certa arroganza *d'auteur* – nella stessa conversazione arriva persino a dire che «nobody really knows what the fuck happened» – e andrebbe senz'altro ridimensionata. Eppure, non può essere liquidata con facilità. Non solo perché offre alcuni indizi di lettura per *Blonde*, accusato da più parti di non rispettare i “fatti” e di prendersi fin troppe libertà, ma anche perché invita a ripensare il caso Marilyn. Suggerisce di abbandonare la comodità di certi binarismi facilmente risolutori – la fragilità dietro il glamour, la purezza sotto il trucco, la vittima nel corpo violato – per pensare Marilyn come un fenomeno *eccedente*, refrattario a ogni pacifico tentativo di sintesi. Una figura che si sottrae alle collaudate forme del biografismo e invita ad abitare l'antinomia, non a risolverla. Norma Jean Mortenson e Marilyn Monroe possono insieme escludersi e convivere, opporsi e identificarsi. E chiedono di essere guardate con una *luce* diversa, con un altro occhio.

Il cinema è forse lo sguardo più adatto a restituire la complessità del caso Monroe. E il motivo è chiaro. Da un lato c'è Marilyn, l'icona integralmente offerta allo sguardo. Sia in vita – attraverso servizi fotografici, film e poster – sia post mortem, a partire naturalmente dalle serigrafie warholiane, Marilyn sembra coincidere interamente con la propria riproduzione, fino a fare dell'immagine il suo habitat naturale. Dall'altro lato c'è Norma Jean. Non una “verità nascosta”, ma un *resto*: qualcosa che eccede l'immagine senza costituirne un retroscena definitivo. È, in altri termini, il fuoricampo di Marilyn: ciò che l'immagine non mostra, ma che continua nondimeno a premerle contro, reclamando uno spazio dentro i margini del riquadro. Tra Norma e Marilyn, pertanto, non c'è né una

semplice coesistenza né una totale esclusione. Ci sono, piuttosto, entrambi gli aspetti, perché l'una contiene l'altra nascondendola.

Il cinema, arte del campo e del fuoricampo, è chiamato a costruire forme di dialogo. Infatti, non sono pochi i biopic che hanno interrogato il binomio Norma-Marilyn trattandolo, anzitutto, come un problema di *visione*, e quindi di conoscenza. Certo non mancano i casi più "scolastici", vicini alla consueta forma del *truth about*, che con tono a metà tra l'investigativo e l'assertivo pretendono di dire "tutta la verità, nient'altro che la verità" sul caso Marilyn. Tuttavia, accanto a questi esiti più lineari si trovano anche film in cui la dialettica tra campo e fuoricampo apre a risposte più incerte, non per forza escludenti. Sono film in cui il dittico Norma-Marilyn non viene risolto, ma rilanciato come problema, al punto che è forse possibile riconoscere delle micro-tendenze che lavorano, da prospettive diverse, sulla stessa frattura.

A cominciare da quei film in cui ogni possibilità di dialogo tra Norma e Marilyn risulta preclusa. La presenza dell'una esclude l'altra, in un gioco di reciproca – ed *esibita* – estromissione, in cui anche noi che guardiamo siamo chiamato a dividerci, a integrare quello che vediamo con quello che sappiamo. Curiosamente, in questi casi è Marilyn a rimanere fuoricampo, a vantaggio della dimensione privata – *off screen* – della diva. È quanto accade, per esempio, in *La divina* di John Cromwell, uscito nel 1958 (vale a dire negli anni di maggiore esposizione mediatica di Marilyn) o in *Il simbolo del sesso* (1974) di David Lowell Rich. Entrambi i film, liberamente ispirati ad alcuni elementi della sua biografia (l'infanzia traumatica, la dipendenza affettiva oltreché alcolica), tengono Marilyn fuori dallo schermo – a cominciare dal nome, mai evocato – relegandolo a un tacito e lontano immaginario collettivo. Ma lo iato tra Norma e Marilyn può farsi ancora più evidente, soprattutto quando entrambe le figure si offrono simultaneamente allo sguardo, sancendo così una frattura insanabile. È il caso di *Norma Jean & Marilyn* (1996), dove il corpo monroeiano viene scisso – "alla Buñuel" – in due attrici dal temperamento e dalla fisicità opposti: Ashley Judd nei panni di Norma e Mira Sorvino in quelli di Marilyn. Oppure dell'operazione condotta da Larry Buchanan che, a distanza di anni, ritorna sul "caso Monroe" con due film distinti e speculari, *Ciao Norma Jean* (1976) e *Buonanotte, dolce Marilyn* (1989), come a rimarcare l'impossibilità per le due di convivere in un unico corpo e, dunque, in un unico film.

D'altro canto, un'altra micro-tendenza, opposta alla precedente, presenta Marilyn e Norma in una sintesi che, però, può soltanto sfociare nell'onirico, nella fantasia proiettata. Film che non si preoccupano affatto di ricomporre i frammenti oppure, quando lo fanno, rinunciano comunque a restituire un'immagine verosimile, tendendo piuttosto a prolungare la dimensione eterea e intangibile dell'icona, lasciandola aleggiare in uno spazio altro – sogno, schermo, favola – senza che si macchi di realtà.

Marilyn (2011) di Simon Curtis è, tra tutti, l'esempio più calzante. Anzitutto perché è il film stesso a raccontare di una Marilyn divisa ma desiderosa di riconciliarsi con sé stessa, com'è evidente dal ristretto arco temporale scelto dal racconto. Non tratta, infatti, un'intera vita, ma pochi giorni – una settimana, suggerisce il titolo in originale – trascorsi accanto a

Marilyn durante le riprese de *Il principe e la ballerina* (1957), al fianco di Laurence Olivier, Sybil Thorndike e, soprattutto, Paula Strasberg. Dunque non un momento qualsiasi, ma il periodo in cui Marilyn frequenta assiduamente i coniugi Strasberg e l'Actors Studio che, com'è noto, sviluppa il Metodo a partire dalle teorie di Konstantin Stanislavski. Come ricordano Francesca Brignoli e Nuccio Lodato nel loro studio dedicato a Monroe, il Metodo si basa sull'idea di "senso di verità", perché punta a mettere l'attore in contatto con la propria sfera emotiva, trasformando il proprio vissuto personale in materiale performativo. La Marilyn del film, interpretata da Michelle Williams, è pertanto raccontata mentre tenta faticosamente di ricucire la distanza tra sé stessa e i personaggi che interpreta, sul set come nella vita.

Tuttavia, non è a lei che è affidata l'operazione di sintesi, ma a un occhio esterno. È, ancora una volta, l'incipit a chiarirlo: sullo schermo scorrono le immagini della Monroe-showgirl mentre esegue un medley – una sintesi, appunto – dei numeri che l'hanno resa celebre, mentre in controcampo figura lo sguardo ammaliato di Colin Clark. A lui è affidato il punto di vista dominante e, del resto, è proprio a partire dai suoi resoconti autobiografici che Curtis costruisce l'ossatura del film. Così Colin può anche ricevere immagini contraddittorie della diva – seduttrice e infantile, colta e vulnerabile, artefatta e sincerissima – ma a fare da collante è il suo sguardo, sempre uguale a sé stesso, come inebetito davanti allo spettacolo Marilyn. Colin finisce allora per occupare la posizione dello spettatore perpetuo, a cui non interessa appianare la distanza tra Norma e Marilyn, ma sospenderla dentro una fantasia romantica, in una sorta di sogno lungo qualche giorno destinato a dissolversi.

Rispetto alle traiettorie fin qui delineate, *Blonde* occupa una posizione anomala, perché sembra insieme attraversarle e disarticularle. Il film di Dominik mostra da un lato il rapporto tra Norma e Marilyn come un nucleo irriducibilmente scisso (in alcuni momenti, la prima si rivolge alla seconda tramite la terza persona), ma dall'altro lo immerge in una materia visiva instabile, a tratti allucinatoria, in cui le due identità si contaminano e si perdono. Sono le immagini di Marilyn, quelle sedimentate nell'immaginario collettivo, la loro sopravvivenza oltre il corpo che le ha generate, a interessare a Dominik. E *Blonde* lavora su un archivio di fotografie preesistenti – i celebri scatti di George Barris, Douglas Kirkland, Milton Greene e Alfred Eisenstaedt – che non viene semplicemente citato, ma *riattivato*, fino a diventare la "pelle" stessa del film. Emerge così una tensione costante, rivolta verso un'immagine esterna, verso un referente fotografico che la materia del cinema tenta febbrilmente di avvicinare – come nel passaggio da un formato all'altro e dal bianco e nero al colore – senza tuttavia mai abitarlo davvero.

Una caratteristica che riguarda soprattutto il corpo e il volto della diva. Ana de Armas, fisiognomicamente lontana da Marilyn, è truccata, illuminata e ripresa in modo da aderirle il più possibile, finendo però per tradire la lontananza. C'è un momento in cui questo gioco tra mimesi e straniamento emerge con tutta evidenza: quando Dominik si serve di alcuni fotogrammi di *A qualcuno piace caldo* (1959) per sostituire, grazie agli effetti del digitale, il volto della Monroe con quello di de Armas. L'attrice si ritrova così a dialogare con il

Tony Curtis dell'originale di Wilder, in un cortocircuito anacronistico che produce un senso di spaesamento. Un sentimento perturbante, vicino all'*unheimlich* freudiano, che scaturisce dalla sensazione di una familiarità tradita, di un qualcosa che pur apparendo riconoscibile minaccia di contenere qualcos'altro.

Blonde lavora precisamente su questa soglia, sul movimento – ripetutamente tradito e rilanciato – di aderenza verso Marilyn e le sue immagini. Ed è forse qui che il film sembra insieme ereditare e superare la lezione dei precedenti biopic: non tenta di ricomporre la frattura tra Norma Jean e Marilyn Monroe, ma mette in scena il movimento stesso dell'avvicinamento, il desiderio di raggiungere l'immagine e, insieme, l'impossibilità di abitarla davvero. Un desiderio che è insieme di attrazione e repulsione, tra Marilyn e ciò che la eccede. Tra l'immagine e il suo resto.

Foto: (AP Photo)

EROS, LIBERTÀ ED ETICA DELLA PHYSIS: MARILYN MONROE E LE TENSIONI DEL FEMMINISMO CONTEMPORANEO



GABRIELE DE FILIPPO

1. Introduzione: Marilyn Monroe, tra icona e persona

Marilyn Monroe non è stata soltanto un'icona cinematografica o un simbolo sessuale: la sua vita e la sua immagine riflettono tensioni universali tra fascino e fragilità, libertà e vincoli sociali. Dietro la leggerezza apparente e il sorriso luminoso della sua proiezione mediatica si celava una complessità profonda, che continua a interrogare sulle condizioni esistenziali dell'individuo contemporaneo. La sua esperienza mostra quanto sia delicato e spesso incerto l'equilibrio tra autodeterminazione, riconoscimento sociale e relazioni

sincere, soprattutto in una cultura che tende a misurare le vite umane attraverso visibilità, status e percezione esterna.

Marilyn diventa così uno specchio dei nostri tempi: pur incarnando emancipazione, desiderio di autonomia e fascino, la sua vicenda rivela le tensioni costanti tra indipendenza e bisogno di cura, tra potere simbolico e vulnerabilità reale. Non si tratta di giudicare, quanto piuttosto di osservare: il suo percorso invita a riflettere sulle sfide che accompagnano la libertà, sul delicato intreccio tra affermazione di sé e apertura all'altro, e sulle complessità insite nell'equilibrio tra visibilità pubblica e autenticità interiore.

Dalla vicenda di Marilyn emergono interrogativi più che risposte: come celebrare la libertà e il desiderio senza ridurre l'eros a strumento di affermazione o le relazioni a mero scambio di favori? Come coltivare legami che non siano condizionati in modo pervasivo dal potere, dalla performance sociale o dalla manipolazione emotiva? Come ripensare, in questo scenario, il significato stesso della libertà affettiva e relazionale? In questo senso, Marilyn, sospesa tra icona e persona, diventa un invito a esplorare la ricchezza e le contraddizioni dell'esistenza, dove eros, cura e responsabilità si intrecciano come elementi chiave per relazioni significative e durature.

Partendo dalla sua figura, questo contributo intende mettere a fuoco alcune dinamiche contemporanee del femminismo, del desiderio e dell'intimità. Si tratta di interrogarsi sulle possibilità di nuove forme di relazione, al tempo stesso profonde, etiche e capaci di arricchire la vita condivisa, in un contesto sempre più segnato dalla logica della rappresentazione e della performance. La storia e l'immagine di Marilyn Monroe offrono così uno specchio attraverso cui riconoscere le tensioni tra eros, autonomia e responsabilità, e invitano a una riflessione sul modo in cui coltivare relazioni che non si esauriscano nel tornaconto personale, ma che siano anche capaci di nutrire la vita degli individui e della comunità che li circonda.

In questa prospettiva, il presente contributo si concentra prevalentemente sulle relazioni tra donne e uomini, che la figura di Marilyn Monroe permette di mettere particolarmente a fuoco. Tale scelta metodologica non esclude che molte delle questioni affrontate — dal riconoscimento reciproco alla tensione tra autonomia e legame, fino al significato dell'eros — possano riguardare anche altre configurazioni relazionali, la cui specificità richiederebbe tuttavia una trattazione specifica.

2. Femminismo contemporaneo, eros e trasformazione delle relazioni

Il femminismo contemporaneo ha compiuto conquiste straordinarie: emancipazione legale, autonomia economica, libertà di scelta e possibilità di affermarsi in ambiti prima riservati quasi esclusivamente agli uomini. Questi progressi hanno permesso a molte donne di affermare la propria individualità e di difendere la propria dignità. Marilyn Monroe, con la sua carriera e la sua lotta per essere riconosciuta come attrice e non solo come oggetto di desiderio, incarna la tensione tra libertà conquistata e riconoscimento sociale: la sua vicenda mostra quanto l'autonomia femminile sia preziosa, ma anche complessa da vivere pienamente, soprattutto quando l'immagine pubblica riduce la persona a un'icona erotica.

Tuttavia, ogni trasformazione porta con sé tensioni interne. Un possibile limite di alcune correnti e interpretazioni del femminismo contemporaneo consiste nella tendenza a spingere il concetto di autonomia verso una forma di autosufficienza, nella quale l'emancipazione rischia di essere pensata soprattutto come separazione e protezione dall'altro. In questa prospettiva, il rapporto con l'uomo può progressivamente perdere la dimensione del riconoscimento reciproco e venire interpretato prevalentemente attraverso le categorie del potere, del conflitto o della vulnerabilità. Quando tale impostazione si radicalizza, l'uomo rischia di non essere più percepito innanzitutto come individuo concreto, con cui costruire una relazione, ma come rappresentante di una categoria storicamente associata al dominio o alla minaccia. Ne può derivare un clima culturale di diffidenza crescente che rende più difficile la costruzione di relazioni fondate sulla fiducia.

È importante precisare che questa dinamica non coincide con il femminismo nel suo complesso, che comprende tradizioni molto diverse e che in molte delle sue espressioni valorizza anche la reciprocità, la cooperazione e la trasformazione condivisa dei rapporti tra i sessi. Tuttavia, alcune sue declinazioni più conflittuali hanno contribuito a diffondere una lettura della relazione uomo-donna nella quale l'uomo viene talvolta collocato prevalentemente nella posizione di possibile oppressore anziché di interlocutore. Tale impostazione non nasce esclusivamente dal femminismo, ma si inserisce in un contesto culturale più ampio, segnato dalla fragilità dei legami, dalla difficoltà del dialogo e dalla crescente tendenza a interpretare la relazione attraverso la gestione del rischio.

Questa impostazione può alimentare una crescente distanza simbolica tra uomini e donne: non perché l'autonomia femminile rappresenti di per sé una minaccia, ma perché, quando viene interpretata attraverso una lente prevalentemente conflittuale, può contribuire a rappresentare la relazione con l'uomo come uno spazio segnato dal sospetto anziché dalla possibilità di cooperazione. Quando il rapporto tra i sessi assume una logica preventiva e difensiva, entrambi rischiano di percepirsi come potenziali avversari invece che come soggetti capaci di confronto e costruzione comune. Paradossalmente, una simile dinamica può indebolire anche gli stessi obiettivi emancipativi perseguiti dal femminismo, poiché una libertà separata dalla dimensione della reciprocità rischia di impoverire la qualità dei legami e della vita collettiva.

Questa fragilità si manifesta in modo particolare nella sfera della sessualità. Il femminismo ha sottratto finalmente il corpo femminile a una visione puramente funzionale o riproduttiva, rivendicando il diritto al piacere e all'autodeterminazione. Ma quando la sessualità viene letta prevalentemente come strumento di affermazione, negoziazione o potere, si rischia di perdere ciò che rende l'eros qualitativamente distinto: la capacità di creare connessione e di trasformare il desiderio in intesa reciproca. L'incontro rischia così di ridursi a uno scambio condizionato e la cura a una disponibilità regolata da aspettative implicite di ritorno. Anche in assenza di intenzioni manipolative esplicite, la relazione diventa fragile ed esposta a dinamiche di strumentalizzazione emotiva.

La biografia di Marilyn Monroe offre un esempio emblematico di queste problematiche: il suo successo e il suo potere simbolico non riuscirono a integrarsi con il desiderio di un autentico riconoscimento reciproco. Nei matrimoni con Joe DiMaggio e Arthur Miller

emerge una tensione costante tra esposizione pubblica e bisogno di autenticità, tra immagine desiderata e desiderio di essere realmente compresa. La riduzione della sua identità a icona erotica, pur garantendole visibilità, ostacolò relazioni fondate sul rispetto e sulla cura.

Questa dinamica non appartiene soltanto al passato. Anche nel panorama contemporaneo, figure come Dua Lipa, Chiara Ferragni o Elodie incarnano una nuova forma di equilibrio tra autonomia, esposizione del corpo e controllo della propria immagine. A differenza di Marilyn, queste artiste dispongono di strumenti maggiori per autodeterminarsi — gestione diretta della comunicazione, maggiore libertà espressiva e ridefinizione dei codici estetici — e ciò rappresenta una conquista reale del femminismo contemporaneo. Tuttavia, questa maggiore autonomia non elimina del tutto la tensione tra soggettività e rappresentazione. L'iper-esposizione del corpo e della sessualità, anche quando è scelta e consapevole, rimane inserita in un sistema culturale che tende a trasformarla in linguaggio pubblico, in immagine da interpretare, valutare e consumare. Il rischio non è quindi la libertà in sé, ma la difficoltà di preservare, all'interno di questa visibilità, uno spazio relazionale autentico che non sia continuamente mediato da aspettative, ruoli o stereotipi di genere.

In questo senso, la distanza tra Marilyn Monroe e le icone contemporanee non rappresenta una rottura netta, bensì una trasformazione. Se nel suo caso il problema era l'assenza di controllo sulla propria immagine, oggi la sfida consiste nel governare un'esposizione costante senza che si svuoti lo spessore della relazione con l'altro. La questione decisiva non è dunque se la donna sia più libera — conquista ormai irrinunciabile — ma se tale libertà riesca ancora a favorire forme autentiche di incontro e reciprocità tra soggetti diversi. Quando la libertà viene vissuta o percepita come reciproca ostilità, infatti, l'eros perde la sua funzione di mediazione tra due soggettività e rischia di trasformarsi in uno spazio di difesa, di sospetto o di conflitto. La domanda rimane allora la stessa: come integrare desiderio, riconoscimento e autenticità senza ridurre la relazione a una forma di scambio, di contrapposizione o di costruzione dell'immagine sociale?

3. Libertà, eros e physis: ripensare la soggettività e le relazioni

A questo punto, diventa necessario chiarire quale spazio possa ancora avere l'eros all'interno di relazioni così esposte alla logica della rappresentazione e della negoziazione. Se il desiderio viene progressivamente assorbito da dinamiche di affermazione o da meccanismi di difesa dell'autonomia, esso rischia di perdere la propria funzione originaria: quella di apertura all'altro e all'imprevedibile. L'eros, infatti, non è semplicemente un'intensificazione del desiderio, ma una modalità relazionale specifica: implica vulnerabilità, disponibilità all'incontro e una sospensione, almeno parziale, della logica del controllo. In questo senso, esso entra inevitabilmente in tensione con una cultura che valorizza la gestione strategica di sé, la protezione costante dei propri confini e la riduzione del rischio emotivo.

Si genera così una contraddizione difficilmente risolvibile: da un lato si rivendica giustamente autonomia, libertà e autodeterminazione; dall'altro, si riducono le condizioni

che rendono possibile una relazione pienamente soddisfacente. Più la relazione deve essere sicura, controllabile e priva di asimmetrie, meno risulterà in grado di sostenere quella dimensione di apertura e imprevedibilità che caratterizza l'esperienza erotica e, più in generale, il legame profondo. Questa tensione non implica un ritorno a modelli relazionali passati, né una rinuncia alle conquiste emancipative del presente. Piuttosto, invita a una riformulazione più esigente della libertà: non come semplice indipendenza dall'altro, ma come capacità di esporsi alla relazione senza ridurla a strumento o a rischio da neutralizzare.

In questo senso, la questione dell'eros diventa anche una questione etica. Non si tratta solo di come desideriamo, ma di come riconosciamo l'altro all'interno del nostro desiderio. Se l'altro viene percepito come funzione, come conferma o come elemento sostituibile, la relazione perde rilevanza; se invece viene riconosciuto nella sua irriducibile unicità, allora il desiderio può trasformarsi in uno spazio di incontro reale, capace di integrare libertà, responsabilità e avventura.

Su questo sfondo, la filosofia classica tedesca offre strumenti concettuali preziosi per ripensare le tensioni tra autonomia, desiderio e relazioni autentiche che emergono sia dalla vita di Marilyn Monroe sia dalle sfide del femminismo contemporaneo. In questa prospettiva, l'eros non è solo un problema relazionale umano, ma rimanda a una dimensione ontologica più originaria della soggettività. Per pensatori come Hegel, Schelling e Hölderlin, l'essere umano non è anzitutto un'entità isolata definita da categorie sociali, morali o politiche, ma una manifestazione del divenire della *physis*, espressione di una totalità vivente e profondamente interconnessa, alla quale appartiene strutturalmente. In quest'ottica, la "coscienza felice" non si afferma separando sé dall'altro, ma emerge attraverso la relazione e il riconoscimento reciproco all'interno di una rete di rapporti in costante divenire, che costituisce il tessuto stesso dell'essere. Il soggetto, quindi, non precede la relazione, ma prende forma al suo interno: la sua identità si costituisce attraverso la coappartenenza al vivente e al mondo.

Questo discorso ha una portata ontologica e politica straordinaria. Riconoscersi come *physis* prima che come uomini o donne può ridurre molte polarizzazioni e conflittualità: l'altro non è più immediatamente un nemico da sconfiggere né un alleato definito da ruoli sociali o identitari, ma un nodo costitutivo dello stesso intreccio di relazioni che ci qualifica come soggetti viventi. Analogamente, riconoscerci come *physis* prima ancora che come esseri umani potrebbe aiutarci a superare l'antropocentrismo, fondamentale in un'epoca come l'Antropocene, dove il riconoscimento della vita non umana e la responsabilità verso l'ambiente diventano condizioni essenziali per la nostra stessa libertà.

In questa prospettiva, l'eros assume una dimensione ontologica, etica e politica profonda: non si riduce a semplice espansione del desiderio o a strumento di affermazione individuale, ma si configura come forza universale orientata all'amore verso tutto ciò che vive, capace di promuovere cura, gioia e condivisione oltre sé stessi. Il riconoscimento dell'altro, in questa prospettiva, non riguarda soltanto le relazioni umane, ma ogni forma del vivente, poiché tutto partecipa della medesima *physis*. Nietzsche fornisce una chiave interpretativa cruciale in questo senso: l'eros può essere compreso come una volontà di

intensificazione della vita, una tensione sovraindividuale in cui il godimento sensibile non si arresta al sé né si esaurisce nell'altro, ma si trasfigura in gioia di vivere e nell'affermazione della vita nella sua interezza. Per questo non si riduce a strumento umano di dominio o controllo, ma si configura come slancio che favorisce la fioritura dei possibili, l'apertura all'altro e la partecipazione attiva al caos generativo della natura.

La vicenda di Marilyn Monroe, riletta in questa chiave, diventa paradigmatica: la riduzione della sua soggettività a immagine o simbolo ostacolava l'esperienza di un eros capace di generare relazioni autentiche e amore incondizionato per l'esistente. Il desiderio centrato su affermazione, potere o visibilità individuali perde la sua dimensione ontologica, trasformandosi in mera strumentalizzazione. Se orientato nella direzione della *physis*, invece, l'eros si manifesta come forza connettiva, cura e dono: non solo piacere o intimità, ma coinvolgimento sensibile alle trasformazioni della realtà circostante, promozione del benessere collettivo e capacità di donare senso e attenzione all'altro e al mondo. Integrale libertà, responsabilità e apertura verso tutto l'essere: la soggettività si realizza non nell'isolamento, ma nella relazione, nell'incontro, nella reciprocità e nella crescita della vita propria e altrui.

Così concepito, l'eros diventa criterio di libertà ontologica e misura della qualità del riconoscimento reciproco: un orientamento etico ed emancipativo, che permetterebbe al femminismo contemporaneo di ripensare la libertà non soltanto come rivendicazione individuale, ma anche come forma di partecipazione alla vita comunitaria e a una dimensione persino cosmica del vivente. In questa chiave, desiderio, autonomia e responsabilità non si contrappongono, ma si intrecciano, e la soggettività può manifestarsi come esperienza al contempo profondamente umana e naturale, in cui amare, prendersi cura e donare trovano concrete possibilità d'espressione al di là dei limiti del sé.

ALCUNE DOMANDE SU MARILYN E SOPHIA



LORETA DE STASIO

Per noi, oggi, Marilyn significa bellezza, erotismo, grazia, ingenuità, malizia, seduzione, Hollywood, fotografie famose, matrimoni prestigiosi, storie d'amore piccanti, dipinti onnipresenti, avversità fatale.

Dopo la sua scomparsa inaspettata, la notorietà che l'immagine di Marilyn possedeva, derivata non solo dalla fama dei suoi film, ma anche dai rapporti con figure importanti, dai suoi scandali e contratti, e dai suoi problemi con l'alcol e le medicine, la trasformò rapidamente in un mito universale.

Una delle figure che condivise con lei l'attenzione del pubblico europeo negli anni '50 e nei primi anni '60 fu certamente Sophia Loren. Marilyn Monroe e Sophia Loren incarnavano alcune delle principali icone di ciò che poteva essere una donna desiderabile.

A differenza di Marilyn, Sophia Loren, pur essendo una diva cinematografica di assoluto rilievo, non essendo scomparsa prematuramente e continuando a mantenere una costante presenza mediatica, non è ancora assunta allo status di mito.

Entrambe interpretarono, con maggiore o minore frequenza, i principali generi cinematografici in voga durante gli anni della loro comune attività: dalle commedie di intreccio a quelle incentrate sul conflitto tra mondi sociali diversi, dalle storie dedicate ad artisti di umile estrazione ai drammi di forte intensità emotiva.

Oltre ad aver lavorato con registi di straordinario valore (B. Wilder, H. Hawks, J. Huston, H. Hathaway, J. L. Mankiewicz, L. Olivier, G. Cukor...), entrambe condivisero il set con attori leggendari come C. Grant, C. Gable e J. Lemmon. Altri grandi attori, quali M. Mastroianni, T. Curtis, M. Brando, R. Mitchum, C. Heston, Y. Montand, G. Peck e P. Newman, lavorarono invece con l'una o con l'altra.

L'età di entrambe (Marilyn nacque nel 1926 e Sophia, nel 1934) e la data dei loro primi film (indipendentemente dai nomi usati da loro in essi) collocano Sophia come sorella minore di Marilyn.

Gli Stati Uniti (insieme a Inghilterra, Canada, Russia e altri paesi) avevano appena vinto la Seconda Guerra Mondiale contro Germania, Italia e Giappone. Questo favorì lo sviluppo del consumismo e delle democrazie borghesi nei paesi sconfitti o alleati che rimasero fuori dall'orbita di Mosca. Arrivarono in essi aziende americane e prodotti commerciali, come Coca-Cola, Camel, Levi Strauss, Ray-Ban, Tupperware, Procter & Gamble, Gillette; e anche opere culturali, come quelle del cinema (agli attori sopra menzionati dovremmo aggiungere E. Taylor, K. Hepburn, J. Dean, S. Poitier), del teatro (T. Williams, H. Miller), del romanzo (E. Hemingway, W. Faulkner, J. Steinbeck, J.D. Salinger, J. Kerouac, W.S. Burroughs), della poesia (A. Ginsberg, S. Plath), della pittura (J. Pollock, M. Rothko). In quel periodo, infatti, la maggior parte delle correnti, delle tendenze o delle mode viaggiava dagli Stati Uniti all'Europa occidentale.

In Italia, la presenza americana fu davvero molto intensa dopo la guerra. Per un italiano, non considerare nelle proprie opere ciò che si praticava in quell'altro paese ed anche come veniva fatto era alquanto difficile. Così, le commedie americane ebbero una diffusione importante e, senza dubbio, molta risonanza in Italia.

Quando si pensa al cinema di Marilyn e agli inizi cinematografici di Sophia Loren, è davvero utile chiederci quali siano state le possibili influenze fra le due dive? Probabilmente è di maggiore interesse collegare semplicemente i film di entrambe, ponendo tra parentesi la questione delle fonti, dei modelli e degli anti-modelli.

Negli anni '50, temi come il benessere borghese, il consumismo, la sessualità innocente e l'amore romantico prevalevano nelle commedie degli Stati Uniti. La guerra dei sessi era ancora un tema ricorrente. I film delle due dive sono naturalmente inseriti in questo panorama, che era condiviso, ma che ha origine negli Stati Uniti. Non sorprende, dunque,

che in quel periodo gran parte delle commedie interpretate tanto da Marilyn quanto da Sophia attingessero comunemente, in sintonia con il clima socioculturale dominante negli Stati Uniti, a temi quali la guerra dei sessi, l'esibizione di una sensualità considerata accettabile e celebrabile, la conquista di una posizione nella classe media, o gli amori dalle tonalità lievemente romantiche. Tra le eccezioni a questi filoni tematici spiccavano *Gli spostati* (*The Misfits*, J. Huston, 1961), con Marilyn, incentrato sullo smarrimento esistenziale, sulla depressione e sul rispetto per gli animali selvatici; e *La ciociara* (V. De Sica, 1960), con Sophia, dove la guerra e le sue conseguenze, tra cui la violenza sessuale, assumevano un ruolo centrale e ineludibile.

In Italia, le prospettive economiche non erano quelle degli Stati Uniti. Il miracolo economico avrebbe comunque richiesto tempo. Molti dei ruoli di Sophia nelle commedie degli equivoci di quegli anni non erano nello stile di quelli di Hollywood, come quelli di Marilyn: non si svolgevano in un mondo vittorioso, in magnifica espansione e modernità, ma in un mondo sconfitto, post-bellico, in ambienti distrutti, di miseria, di fame e di quasi necessaria furberia popolare.

Se Marilyn agiva operando in mondi quasi sempre di toni aggraziati o di glamour (uffici, sfilate di moda, cabaret), i personaggi di Sophia spesso apparivano immersi in situazioni di mancanza di mezzi e possibilità. Ma sia i personaggi di Marilyn che quelli di Sophia venivano spesso spinti nei loro film da difficoltà economiche. Per sfuggire a queste, i loro personaggi sfruttavano anche il loro fascino. Nel caso di Marilyn, in modo innocente e naturale, come se non ne fosse consapevole; nel caso di Sophia, invece, con una consapevolezza misurata, come se ne calibrasse ogni sfumatura.

La figura maschile, una volta persuasa dalle protagoniste, si configura come il mezzo attraverso cui esse possono accedere a una condizione di benessere e di agiatezza, in un contesto narrativo generalmente caratterizzato da toni dolci e sentimentali. Era come se il solo modo di migliorare le proprie condizioni fosse disarmare lo sguardo dell'uomo con un'illusione credibile. I film di Marilyn *Come sposare un milionario* e *Gli uomini preferiscono le bionde*, e *Peccato che sia una canaglia*, di Sophia, sono esemplari sotto questo aspetto. Solo l'amore riscatta le sue protagoniste femminili dopo aver usato la propria bellezza per manipolare i protagonisti maschili.

In *Gli uomini preferiscono le bionde* (*Gentlemen Prefer Blondes*, H. Hawks, 1953), Dorothy (J. Russell) e Lorelei (Marilyn) sono due cantanti di cabaret. Lorelei vuole sposare Gus, innamorata di lei e figlio di un milionario. Il padre di Gus crede che Lorelei sia una cacciatrice di fortuna e assume il detective E. Malone per smascherarla. Durante l'attraversamento dell'Atlantico e a Parigi, una serie di episodi comici che coinvolgono un ricco anziano, sua moglie e un diadema culmina davanti ad un giudice, presso cui gli equivoci vengono comicamente risolti. Nel frattempo, il detective si è innamorato di Dorothy, e Lorelei è riuscita a convincere il padre di Gus della sincerità e della logica del suo amore per il figlio. Il film si conclude con un doppio matrimonio.

In *Come sposare un milionario* (J. Negulesco, 1953), Schatze (L. Bacall), Loco (B. Grable) e Pola (Marilyn) sono tre modelle che vogliono sposare un uomo ricco. Affittano un lussuoso attico come stratagemma e, dopo numerosi incidenti, scoprono che l'amore

conta più del denaro. Schatze e Pola finiscono anche per scoprire che gli uomini ai quali si sono legate possono essere considerati facoltosi.

In *Peccato che sia una canaglia* (A. Blasetti, 1954), primo film che vede insieme Sophia Loren e Marcello Mastroianni, Lina (Sophia) e due suoi complici tentano di rubare la nuova automobile del tassista Paolo (Marcello), al quale hanno chiesto un passaggio fino alla spiaggia. Paolo riesce però a sopraffarli dopo una colluttazione e trattiene Lina con l'intenzione di consegnarla alla polizia. Tra i due nasce subito un acceso battibecco. Una volta rientrati a Roma, Lina riesce però a fuggire dall'automobile. Qualche giorno dopo Paolo la rintraccia e, dopo una serie di nuovi incontri, incidenti e litigi, decide di accompagnarla a casa del padre affinché le impartisca una severa lezione. In questa occasione tra i due riprendono naturalmente le discussioni. Successivamente, Lina regala a Paolo un oggetto di valore, ma dopo, lui scopre sconcertato che si tratta di un bene rubato. Nel tentativo di trovare Lina e di rompere con lei, si ritrova invece e involontariamente a dare un passaggio a suo padre, per poi scoprire che quest'ultimo ha appena sottratto una valigia. Nel percorso Paolo fa un incidente stradale: il padre di Lina scappa, ma Paolo rimane seriamente ferito. Successivamente, nell'ospedale, avvengono nuovi scontri tra Paolo e Lina. Per risarcire al suo modo i danni dall'altra macchina coinvolta nell'incidente, che Paolo è costretto a pagare, all'insaputa di Paolo, Lina manda via i suoi complici e chiede invece aiuto al padre. Dal suo taxi, mentre lavora, Paolo nota i due complici che corrono per la strada e decide di seguirli. I due, contrariati dagli eventi, stanno sorvegliando Lina e suo padre. Padre e figlia sono saliti insieme su un autobus; e adesso, anche gli ex-complici. Pure Paolo s'infilza, e riesce a bloccare il furto del portafoglio fatto dal padre di Lina ad un borghese passeggero non giovane. Dopo il caos che si produce nell'autobus, vanno a piedi al commissariato tutti i presenti coinvolti nella vicenda: il padre e la figlia, Paolo, il borghese derubato, sua moglie (che come lui è convinta che il ladro sia stato Paolo), un contrariato guardiano notturno, ed anche alcuni colleghi di Paolo trovati per strada. Con straordinaria abilità, con un imbroglio fenomenale, e capovolgendo completamente i fatti, Lina e suo padre riescono a convincere il commissario che non è avvenuto nessun furto. Una volta usciti dal commissariato, Paolo, molto esasperato, ma sopraffatto dai sentimenti che prova per Lina, le infila al dito l'anello appartenuto a sua madre, la schiaffeggia due volte e subito dopo la bacia appassionatamente, suscitando lo stupore e lo scandalo dei numerosi passanti che assistono alla scena.

È in *Peccato* che appare la "guerra dei sessi" e struttura interamente la trama, dall'inizio alla fine. Come risorsa artistica, questa guerra ha una lunghissima tradizione fin dal mondo greco-romano classico. Attraverso un serrato confronto dialettico e pragmatico tra uomo e donna, prendono forma una crescente ammirazione reciproca, l'attrazione e l'affetto, che conducono infine al trionfo dell'amore. La guerriglia è una trama intensa e superficiale; la sottostante, tacita, è erotico-amorosa. Paolo sa fin dall'inizio che Lina è una ladra, anche se a tratti non vuole ammetterlo, e cade in tutte le sue trappole.

Nei film di Marilyn citati, i suoi personaggi non incarnano una donna risoluta o grintosa, ma una figura che affascina e suscita spontanea empatia, con un'aura di ingenuità e

innocenza. In *Peccato*, invece, Sophia costringe l'uomo a riconoscerla lucidamente per ciò che è, accettandola con le sue qualità e le sue imperfezioni.

Gli studi femministi hanno sottolineato e confermato nelle commedie di Marilyn e nelle prime commedie di Sophia la modifica della solita posizione subordinata delle donne nei confronti degli uomini. Alcuni, di Sophia leggono anche una posizione di sfida contro posizioni sessiste, retrograde e innaturali nella società.

C'è un'opposizione tra il modo in cui i rispettivi discorsi cinematografici sono costruiti. In contrasto con le rappresentazioni di Marilyn, nelle quali il volto appare spesso addolcito mediante artifici fotografici, il corpo risulta talvolta scomposto in pezzi distinti e la figura è inserita in contesti caratterizzati da sfondi sfocati, la figura di Sophia veniva solitamente presentata allora, al contrario, nel mezzo di un ambiente realistico, senza sfocare lo sfondo dietro la sua figura. La voce di Marilyn nei suoi film produce una sensazione seducente di ipnotismo e riflessione, molto diversa dall'impressione di forza e naturalezza, e dalla ricchezza della voce dei personaggi di Sophia nei suoi ruoli. La tecnica interpretativa di Marilyn è il risultato delle migliori accademie e insegnanti; mentre in Sophia, intravediamo una forma di verità costruita come naturale.

Nella maggior parte dei suoi film, Marilyn interpretava donne affascinanti (idealmente irresistibili), ma al tempo stesso velate di una certa ingenuità, fragili, malinconiche e bisognose di sostegno. Sophia, invece, appariva nei suoi ruoli come un'incarnazione della bellezza concreta e terrena, senza per questo rinunciare a essere madre, amica o compagna incrollabile: interpretava giovani donne combattive, sopravvissute alle avversità e capaci di affrontare le difficoltà della vita.

Si dice spesso che, grazie a un'ironia sottile e quasi disincantata nel dare vita ai suoi personaggi, Marilyn riuscisse ad andare ben oltre ciò che i suoi produttori e registi si aspettavano da lei; e che la forza istintiva, emotiva e fisica del temperamento di Sophia sfidasse spesso i limiti imposti ai personaggi che incarnava.

Sì: *Peccato che sia una canaglia* è un film molto italiano, così come Sophia è un'attrice molto italiana, ma ciò non impedisce che, allo stesso tempo, questo film e altri di quegli anni di Sophia, o Sophia stessa, ci facciano pensare a Marilyn e alle commedie di quella Hollywood.

Foto: (Donaldson Collection/Michael Ochs Archives/Getty Images)

LA MISTERIOSA SCOMPARSA DI NORMA JEANE



LUCIA ESPOSITO

«Ti aspetto il 5 agosto del 2000, alle ore 10, dove il mio viaggio è finito». È l'estate del 1995 quando Ida riceve una busta senza mittente. Solo il suo nome, cognome e indirizzo scritto in stampatello. Pensa a uno scherzo e per un anno accantona in un angolo della memoria il misterioso invito. L'anno successivo, nella cassetta della posta, accanto al cancelletto di legno della sua graziosa casa, un'altra lettera identica, stesso messaggio, stesso appuntamento. Non racconta nulla, neanche alla sua migliore amica a cui pure confida ogni suo pensiero. Ma dentro di sé comincia a insinuarsi l'idea che le piacerebbe rispondere all'invito anche solo per colorare la sua vita ormai sbiadita. Con il marito consuma il tempo chiusa nella trappola di una grigia routine, i figli sono tutti fuori dalla California, le amiche piene di acciacchi, le letture sempre più noiose. Certe mattine si guarda allo specchio spaesata di fronte alla mappa delle rughe sul volto che si espande senza confini. In quei giorni sente addosso tutto il peso del passato e sprofonda nel buio dei suoi pensieri. Per due anni il messaggio non arriva. Ma poi nel 1999, esattamente il 5 agosto, quando il postino suona alla sua porta, una scarica di adrenalina la risveglia dal

torpore di quella vita così banale. «Ti aspetto il 5 agosto del 2000 alle ore 10, dove il mio viaggio è finito».

Il 4 agosto del 2000 Ida si sveglia prima del solito. Beve il suo caffè, indossa i pantaloni di seta blu comprati per il matrimonio del figlio, prende le chiavi dell'auto, una Chevrolet Montecarlo 1975, bianca, e guida fino alla tomba di sua nonna Ida, al Cemetery Park di Inglewood, sulla 720 East Florence Avenue. La lapide è coperta dai fiori, ma riesce ancora a leggere la scritta che ricorda benissimo: «Alla nostra mamma speciale». Si reca lì spinta più che dal desiderio di pregare, dal bisogno di trovare indizi utili a dipanare la matassa del piccolo giallo. Del resto, la tomba di nonna Ida è sempre stata il suo oracolo di Delfi, il luogo e il punto in cui convergono le soluzioni ai suoi problemi e le risposte alle sue domande. Il giorno prima delle nozze con James, attanagliata dai dubbi e dalla paura, corse fin qui in lacrime con un mazzo di tulipani. Quando fece per cambiare l'acqua dei portafiori, vi trovò una collana di perle. Non si fece troppe domande, per lei fu un segno di buon auspicio l'indomani si sposò sfoggiando quel bellissimo collier. Ida, adesso, controlla la tomba e il terreno circostante, ma non nota nulla di strano. Rovista anche tra i rifiuti ammucchiati in un lato della lapide, ci sono solo fiori secchi. Attende più di un'ora convinta che arriverà qualcuno o anche solo un segno dall'aldilà, ma tutto è immobile, immerso in un silenzio abissale. Perfino gli uccelli smettono di cantare. Delusa, Ida s'incammina lungo il vialetto per raggiungere l'auto, apre la portiera e sta per salire quando si accorge di un foglio bianco ripiegato in quattro, come planato sui raggi dello sterzo. «Ida e Albert, grazie per l'amore e la cura. Solo l'amore di Dio è capace di tanto. Io non dimentico e restituisco il bene che ho ricevuto». Ida reclina il sedile, stringe al petto quel foglio, si guarda allo specchietto per assicurarsi di essere sveglia. Quel messaggio è per sua nonna di cui porta il nome, ma qualcuno lo ha messo lì perché lei lo leggesse il giorno prima dell'appuntamento misterioso. Ma chi? E soprattutto, come sapeva che sarebbe andata al cimitero? Improvvisamente si sente osservata, sistema il sedile, ingrana la marcia e si dirige verso casa.

«Dove sei stata?», le domanda il marito, sollevato perché finalmente si concretizza la possibilità di un pranzo decente. «Al cimitero, da mia nonna», risponde Ida senza aggiungere altro. James, del resto, non vuole sapere nulla di più, si accontenta di vederla avvicinarsi ai fornelli. Ida non chiude occhio.

Alle sei si alza dalla poltrona dove ha cercato di dormire e si prepara per uscire. Indossa gli stessi pantaloni del giorno precedente, la camicetta bianca e la collana di perle. Sale a bordo dell'auto e si dirige verso la casa di Marilyn. Non ha mai avuto dubbi sulla destinazione. Nella lettera non c'era scritto l'indirizzo ma la data del cinque agosto e la frase «Dove il mio viaggio è finito», sono per lei fin troppo chiari. Chi le ha dato l'appuntamento? E se fosse semplicemente vittima dello scherzo di qualcuno a cui ha raccontato la storia della sua famiglia? E se...

La luce feroce di certe mattine d'agosto illumina la facciata della casa adagiata su una stradina senza uscita di Brentwood, zona ovest di Los Angeles, lungo la Fifth Helena Drive. È tutto come allora. La facciata bianca stile hacienda, il giardino che la circonda, i tre bagni,

il camino, i soffitti con le travi a vista e le piastrelle in terracotta. E oltre la porta c'è la camera da letto in cui Marilyn uscì di scena, ultimo atto di una vita che sembrava una sceneggiatura pronta per il set. In questa stanza il mito svelò la sua fragilità e si consacrò all'eternità. Un brivido corre lungo la schiena di Ida quando legge "Cursum perficio", il mio viaggio finisce qui. Spalanca la porta e la tenda bianca d'organza svolazza sollevata da un vento sottile. Sul letto, c'è lei. Di spalle, coperta da un lenzuolo bianco, la cornetta del telefono, la boccetta con i barbiturici vuota. Ida vede tutto ma non sa se è la riproduzione di una scena che sin da bambina si è immaginata, se è un'allucinazione, oppure se Marilyn non è mai uscita da quella stanza.

«Sapevo che saresti venuta», una voce la sorprende alle spalle, rompendo il silenzio surreale e fermando il flusso dei suoi pensieri. Ida sobbalza e poi resta pietrificata. Non ha il coraggio di voltarsi. «Non mi conosci, ma so tutto di te. Sapevo che oggi saresti venuta», ripete la stessa voce, sempre alle sue spalle. Ma Ida adesso riesce a sentirla meglio e non ha più paura. La curiosità prevale sulla paura. Davanti a sé una donna piccola e vecchia le sorride. Indossa un abito bianco, una specie di tunica che le copre il corpo così esile che pare spezzarsi da un momento all'altro. Ha i capelli bianchi e sottili raccolti in uno chignon e il volto attraversato da una ragnatela di rughe.

Avrà ottant'anni o novanta, oppure cento. «Lei chi è?», le domanda. L'anziana avanza curva verso il letto, il passo lento ma deciso. È scalza, i piedi piccolissimi, consumati dal tempo. La donna non risponde alla domanda ma si distende sul letto, accanto al corpo della giovane Marilyn. Sposta il lenzuolo e mostra la nudità della diva. La pelle bianchissima, la carne viva e un profumo di gardenia che inonda la stanza, fino a stordirla. «Non importa chi sono, ma chi sono stata».

Ida crede di essere pazza o prigioniera di un incubo. Non ha la forza di parlare. Tace. Si siede sulla poltroncina ai piedi del letto. La vecchia ricopre il corpo di Marilyn per pudore o per proteggerlo, lasciarlo intatto nella sua eterna giovinezza. «Quando racconterai di questo incontro diranno che sei pazza, penseranno che ti ho contagiato per osmosi con questa follia che mi porto dietro come unica eredità. La tara genetica che mi impedisce di stare in equilibrio nel mondo è tutto quel che mi resta di mia madre Gladys, di mio padre - che si è tolto presto, prestissimo, dall'impiccio di avere a che fare con me - non mi resta proprio niente. Ma tocca a te, cara Ida, rivelare al mondo tutto su Norma Jeane Mortenson Baker».

Perché proprio io? chiede Ida. «Perché tu sei quel che resta dell'unica dose d'amore che ho ricevuto in questa vita. Tua nonna Ida mi ha accolto nella sua casa come fossi una figlia e gli anni più belli sono legati a lei. Sono nata da mia mamma ma lei mi ha rimesso al mondo con la sua dedizione e la cura. Mi ha raccolto come uno straccio dalla strada e mi ha amato per quello che ero, una bambina nata sotto una cattiva stella, la sua Norma Jeane. Dopo, quando sono diventata una stella del cinema, chi mi ha amato lo ha fatto solo perché ero Marilyn, nessuno si è mai preoccupato delle mie ferite. Molti non le hanno guardate perché il dolore fa paura. Ero un impasto spaventoso di bellezza e orrore, la pelle liscia, le crepe sull'anima. Attratti dal mio splendore, tutti scappavano dalle mie ombre».

«Ma come è possi...», Ida non riesce a terminare la domanda. La vecchia accarezza il lenzuolo che copre la giovane: «La bella bionda ha fregato tutto il mondo, incluso la Cia che mi dava la caccia. Ero diventata pericolosa per la nazione, la mia relazione con i Kennedy era uno scandalo da non far scoppiare e così hanno cercato di farmi fuori. Quella sera ho simulato un suicidio, ma non sono mai morta. Mi sono solo tolta di mezzo».

Un colpo di vento, stavolta forte, fa sbattere la porta-finestra del balcone e Ida sussulta. La vecchia sorride. È consumata dalla vita, il volto grigio, lo sguardo velato dagli anni, il tremolio della mano destra. «Ascoltami bene, Ida. Quando uscirai da questa stanza io potrò andarmene in pace, ma prima voglio che tu sappia cosa è successo in questi anni. Un giorno, mentre tua nonna mi accompagnava a scuola le chiesi di non lasciarmi mai. Lei mi accarezzò i capelli, mi prese tra le sue braccia e, guardandomi negli occhi, disse: “Baby, ti prometto che resteremo sempre insieme”. Le cose sono andate diversamente, come sai. La diva, il successo, i vestiti, i soldi. Tutta la vita ho desiderato avere dei figli per assomigliare a Ida. Ho riversato il mio amore nel cuore di uomini sbagliati. Di notte mi svegliavo, prendevo una delle tante bambole che nascondevo negli armadi e la cullavo, fingendo fosse la mia bambina. Sentivo pianti ma era solo l’eco del mio vuoto, intonavo le canzoni che mi cantava tua nonna immaginando bimbi da ninnare sul mio ventre infertile come terra bruciata.

I miei uomini, fidanzati, amanti, mi detestavano. Scoprivano che dietro lo sfavillio della mia vita c’erano le ali fragili di una farfalla che voleva essere altrove. Scappavano. Il mal di vivere si arrampicava sulla mia anima come una pianta velenosa. Mentre tutto il mondo inseguiva il mito di Marilyn io rincorrevo il sogno di diventare come Ida Bolender. Sono sprofondata in una depressione che mi ha trascinato nel baratro; via via, i pochi pensieri belli furono rosicchiati dai tarli maledetti che si moltiplicavano dentro di me come in un pezzo di legno vecchio. Ma non mi sono uccisa, ho usato il cinema. Ho fatto uscire di scena Marilyn. Era diventata insopportabile per Norma Jeane, ho voluto togliere la barriera che mi divideva dalla mia infanzia. Ero malata, ossessionata dal pensiero di stare sempre con Ida, a volte di essere proprio Ida Bolender. Volevo un bambino per tornare bambina».

Ora Ida è in piedi davanti a lei. Prova a dire qualcosa ma non trova le parole. Ci pensa l’anziana a rispondere alle domande che le si affollano in testa: «In questi trentotto anni mi sono nascosta in un orfanotrofio». «Ma come è possibile?», è l’unica cosa che Ida riesce a dire. La donna ha voglia di parlare, e parla senza sosta, senza pensarci, come se non aspettasse altro da anni. «Sono stata la mamma di tutti i bambini che nessuno voleva per ritrovare la parte più bella di me nei loro pianti, nei loro pugni chiusi, nei loro sguardi imploranti. Un giorno, la direttrice dell’orfanotrofio ha portato una neonata che era stata trovata per caso nella spazzatura, chiusa in un sacchetto. Per mesi ho voluto dormire con quella piccola sul mio cuore. La adagiavo con il suo orecchio sul mio petto perché sentisse il battito e conservasse il ricordo di un amore, esattamente come io conservo il ricordo di tua nonna. Ho cercato di riparare il danno, di curare la ferita dell’abbandono da cui io non sono mai guarita. Dopo quattro anni, me l’hanno portata via. Una coppia di New York l’aveva adottata. Un altro graffio sulla mia anima. Per mesi ho sentito un dolore fisico. E

non sai cosa darei adesso per sentire il profumo della sua pelle». «Ma...», Ida prova a interromperla. Norma Jeane parla come se non ci fosse più nessuno ad ascoltarla. «Nell'orfanotrofio mi facevo chiamare Ida, nessuno sapeva di Norma Jeane e nemmeno di Marilyn. All'inizio indossavo una parrucca scura per non farmi riconoscere. Nessuno ha mai sospettato, non facevo nulla per farmi notare. Ho vissuto come un fantasma, poi i capelli sono diventati bianchi e tutto quel che ero stata non c'era più. Ogni tanto la televisione passava qualche mio film e mi proiettava il passato da cui sono scappata. Ho sepolto prima Marilyn e poi Norma Jeane per diventare solo Ida. Spesso sono andata al cimitero da tua nonna. Ho riempito la sua tomba di messaggi, ti ho vista diventare donna da lontano, spesso ti ho pedinato, ti ho invidiato quando sei diventata mamma, ti ho odiato mentre giocavi coi tuoi figli al parco e poi ti ho amato ogni volta che sovrapponevo il tuo volto a quello di tua nonna».

«Perché hai scelto di parlarmi?» Ida finalmente trova la forza di dire qualcosa. L'anziana non le risponde, parla senza più ascoltarla. «Il mio tempo è finito e voglio che tu racconti al mondo la verità anche se sembra una follia. Diranno che sei pazza. Non ti crederanno, ma a me basta che ci creda tu». La vecchia signora che era stata tutto il tempo con la schiena appoggiata al cuscino accanto a Marilyn, si distende nel letto. Resta in silenzio qualche istante, poi chiude gli occhi per sempre.

Ida esce dalla casa di corsa. Ha di nuovo paura. Si guarda attorno, sale in macchina. Si dirige verso il cimitero. Da sua nonna. Mentre guida, le scorrono davanti come i titoli di coda tutte le parole di quella signora. Sulla tomba le lettere dorate della scritta «Alla nostra mamma speciale», splendono sotto un sole violento. Accanto alla lapide, Ida vede un foglio bianco ripiegato in quattro: «Posso riposare in pace accanto a te». Ida resta su quella tomba per almeno tre ore. Forse è finita in un sogno, forse è davvero pazza, non sa che dire, non sa che fare. Magari chiamerà i giornalisti e racconterà tutto, oppure cercherà quella piccolina che per Norma Jeane era una figlia, proprio come Norma Jeane lo era stata per sua nonna. Non confesserà a nessuno questo suo segreto e lo conserverà come un'eredità inattesa, l'ultimo dono di sua nonna arrivato dall'aldilà. Mentre torna a casa e la Fifth Helena Drive si allontana, si vede riflessa nello specchietto retrovisore con il filo di perle al collo. Sorride, pigia il piede sull'acceleratore mentre il rumore del motore della Chevrolet Montecarlo 1970 la riporta in un lontanissimo giorno d'estate, quando trovò quell'auto parcheggiata davanti casa sua, con le chiavi chiuse in una busta indirizzata a lei. Era il 5 agosto del 1988...

Foto: (Keystone/Getty Images)

MARILYN ERA UNA SPIA COMUNISTA?



ROBERTO FESTA

«La puttana bionda è comunista al 100 per cento!»

A partire dal 1955, quando Marilyn Monroe richiese un visto per visitare l'URSS, Edgar Hoover, il leggendario direttore dell'FBI, cominciò a sospettare che l'attrice fosse comunista. Da quel momento, Hoover la fece sorvegliare incessantemente. Alla fine degli anni Cinquanta, quando Marilyn cominciò a frequentare il clan dei Kennedy, la sorveglianza si fece ancora più stretta. Nel 1960 John Kennedy fu eletto Presidente degli Stati Uniti e suo fratello Bob fu nominato Ministro della Giustizia. Tra il 1961 e il 1962, Marilyn divenne l'amante di entrambi. Hoover era convinto che le relazioni erotiche di Marilyn con i vertici della Casa Bianca fossero una seria minaccia per la sicurezza del paese.

Questa convinzione si trasformò in certezza quando scoprì che, nel febbraio 1962, durante un lungo viaggio in Messico, Marilyn si era incontrata con esponenti dell'*American Communist Group in Mexico* (ACGM), formato da comunisti rifugiatisi in Messico per sfuggire alla persecuzione delle autorità statunitensi. Come afferma Mario La Ferla (*Compagna Marilyn*, 2007), Hoover era giunto alla conclusione che «dopo aver trascorso ore di sesso e chiacchiere con John o Robert Kennedy, dopo essersi fatta raccontare segreti e retroscena su Cuba, Fidel Castro e le bombe atomiche, Marilyn raccontava tutto, per filo

e per segno, ai suoi *compañeros* collegati, ogni giorno, con gli amici all'Avana e a Mosca». Il 27 febbraio 1962, l'ufficio di sicurezza dell'FBI aveva informato Hoover degli incontri di Marilyn con svariati membri dell'ACGM. Appena ricevuta l'informazione, Hoover telefonò al suo amico, la spia Guy Bannister, esclamando: «La puttana bionda è comunista al 100 per cento!».

Norma Jeane Baker, che diverrà famosa con il nome d'arte di Marilyn Monroe, nacque cent'anni fa, il 1° giugno 1926, a Los Angeles. Il centesimo anniversario della sua nascita è stato ricordato con parole di affettuosa ammirazione da alcuni gruppi dell'estrema sinistra comunista. Per esempio, la rivista *Counterfire* (2 giugno 2026), dell'omonima organizzazione rivoluzionaria del Regno Unito, non esita a proclamare che Marilyn è «un'eroina della classe lavoratrice». Con una singolare convergenza di opinioni, l'antico direttore dell'FBI e *Counterfire* ritengono che Marilyn sia stata una «compagna». Per valutare la plausibilità di questa tesi conviene gettare uno sguardo sul comunismo in salsa hollywoodiana.

Comunismo in salsa hollywoodiana

Vladimir Il'ič Ul'janov, più noto come Lenin, affermava che, «fra tutte le arti il cinema è la più importante». Lenin fu il primo dittatore a comprendere l'importanza del cinema per la conquista e il mantenimento del potere. Lenin morì nel 1924 e, qualche anno dopo, Iosif Vissarionovich Dzhugashvili, più noto come Stalin, prese il potere in Unione Sovietica. Stalin era affascinato dalle infinite possibilità del cinema. Come affermò nel suo discorso del 1936 al Commissariato per la Cinematografia, «il cinema non è solo un vitale strumento di agitazione e propaganda per l'educazione e l'indottrinamento politico dei lavoratori, ma anche un canale efficace per raggiungere le menti e plasmare i desideri delle persone ovunque». Secondo alcune fonti, Stalin avrebbe affermato di poter convertire facilmente il mondo al comunismo se avesse controllato l'industria cinematografica americana. Per un quarto di secolo Stalin diresse la politica del Partito Comunista degli Stati Uniti (CPUSA), guidandolo, mediante cospicui finanziamenti, alla conquista di Hollywood. Nel 1934 i sovietici aprirono un consolato a San Francisco, che fungeva da copertura per l'NKVD, la loro agenzia di spionaggio. Verso la metà degli anni Trenta Los Angeles vantava una delle organizzazioni del Partito più forti del paese. Le retrovie per la conquista di Hollywood erano pronte.

Il proselitismo dei comunisti negli ambienti intellettuali americani, a partire dal mondo accademico, dal teatro di Broadway e dal cinema di Hollywood, fu agevolato dalla circostanza che, in generale, gli intellettuali non amano il liberalismo e tanto meno il capitalismo. Diversi studiosi si sono occupati di questo fenomeno; si veda, per esempio, Raymond Boudon (*Perché gli intellettuali non amano il liberalismo*, 2004). Uno dei primi a studiare le motivazioni dell'avversione degli intellettuali per il capitalismo è stato l'economista austriaco Ludwig von Mises (*La mentalità anticapitalista*, 1956). In particolare, Mises fece alcune penetranti osservazioni sulle ragioni che spinsero molti attori e registi di Broadway e Hollywood a simpatizzare per il comunismo.

«Attori e drammaturghi popolari godono di un reddito a sei cifre. Vivono in case sontuose con maggiordomi e piscine. Eppure, Hollywood e Broadway sono focolai di comunismo. Occorre spiegare questo fenomeno.

Nel capitalismo, il successo materiale dipende dall'apprezzamento dei risultati di un uomo da parte dei consumatori. A questo proposito, non c'è differenza tra i servizi resi da un produttore di beni tangibili e quelli resi da un attore. Tuttavia, la consapevolezza di questa dipendenza preoccupa coloro che lavorano nel mondo dello spettacolo molto più di coloro che forniscono ai clienti servizi tangibili. I produttori di beni tangibili sanno che i loro prodotti vengono acquistati in base a determinate proprietà fisiche. Possono ragionevolmente aspettarsi che il pubblico continuerà a chiedere queste merci finché non verrà loro offerto nulla di meglio o più economico, perché è improbabile che le esigenze che questi beni soddisfano cambieranno nel prossimo futuro.

Nell'industria dell'intrattenimento la situazione è ben diversa. Le persone desiderano il divertimento perché si annoiano. E niente le annoia come i divertimenti con cui hanno già familiarità. I clienti applaudono di più ciò che è nuovo e quindi inaspettato e sorprendente. Disdegnano ciò che hanno amato ieri. Un magnate del palcoscenico o dello schermo deve sempre temere la volubilità del pubblico. Si sveglia ricco e famoso una mattina e potrebbe essere dimenticato il giorno dopo. Teme i nuovi arrivati, i giovani che lo soppianteranno nel favore del pubblico. Alcuni uomini di spettacolo pensano che il comunismo li libererà da queste preoccupazioni. [...] Si può ragionevolmente supporre che nessuno dei comunisti di Hollywood e Broadway abbia mai studiato gli scritti di alcun autore socialista e ancora meno alcuna seria analisi dell'economia di mercato. Ma è proprio questo fatto che dà a queste ragazze glamour, a queste ballerine e cantanti, a questi autori e produttori di commedie, film e canzoni, la strana illusione che le loro preoccupazioni scompariranno non appena gli "espropriatori" saranno espropriati.»

Nel loro assalto a Hollywood, i comunisti americani diedero prova di grande intelligenza psicologica. Come osserva Lloyd Billingsley (*Hollywood Party. Stalinist Adventures in the American Movie Industry*, 2014),

«Hollywood era una città isolata e solitaria dove i nuovi arrivati tendevano a essere ignorati e persino evitati. I comunisti lo sapevano e reagivano di conseguenza. Ospitavano i nuovi arrivati, li portavano a cena e gli davano una vita sociale. In men che non si dica, li avevano in pugno. [...] Quando Marc Lawrence si unì al Partito, il suo collega attore Lionel Stander gli disse: "Farai più colpo sulle ragazze". Ring Lardner Jr. arrivò persino a proporre lo slogan "le più belle ragazze di Hollywood appartengono al Partito Comunista". Oltre a migliorare le proprie prospettive sociali e sentimentali, l'adesione al Partito Comunista conferiva un certo status. In una città dove l'industria principale era rappresentata dal magico mondo degli studi cinematografici, il semplice fatto di appartenere alla sinistra politica o di essere membri del Partito equivaleva a essere un intellettuale.»

La tattica fondamentale adottata dal CPUSA nella conquista di Hollywood era costituita dai fronti popolari. I fronti erano "gruppi di facciata" ispirati e controllati dal Partito, che si avvaleva di membri segreti, affiliati al Partito, senza essere ufficialmente iscritti. I

membri segreti non rivelavano mai la loro appartenenza al Partito e, all'occorrenza, la negavano decisamente. I gruppi di facciata si concentravano su nobili cause che facevano presa sui liberal-progressisti di Hollywood. Attraverso questi gruppi, i comunisti ottennero un'influenza che superava di gran lunga il loro numero.

Tra il 1936 e il 1939 si sviluppò una crescente unità tra comunisti e liberal-progressisti su questioni come l'opposizione a Franco in Spagna. Nel 1936 lo scrittore Victor J. Jerome, presidente della Commissione Culturale del Partito, fondò la *Hollywood Anti-Nazi League*, il cui comitato direttivo comprendeva diverse celebrità, come Spencer Tracy, John Ford, Joan Crawford, James Cagney, Henry Fonda, Jack Warner e Groucho Marx. Un ruolo decisivo nell'organizzazione della *League* fu svolto da Otto Katz, figlio di un industriale tedesco ebreo originario di Praga. Katz era il più importante agente del Comintern di Stalin negli Stati Uniti. Poliglotta, scrittore e playboy, Katz – l'«uomo dalla nove vite», come lo definisce Jonathan Miles nella sua biografia (*The Nine Lives of Otto Katz*, 2010) –, esercitò uno straordinario fascino sulla comunità di Hollywood.

I liberal-progressisti di Hollywood non riuscirono mai a organizzare un'opposizione efficace ai comunisti. Fu anche grazie alla loro ingenuità e inettitudine che il CPUSA riuscì a stringere la sua presa su Hollywood. Tuttavia, tra il 1939 e il 1941, l'influenza comunista subì una battuta d'arresto. Infatti, il 23 agosto 1939, Hitler e Stalin firmarono il Patto nazisovietico, che divideva la Polonia tra l'URSS e la Germania. Il giorno dopo la firma, il segretario del CPUSA dichiarò al New York Times che il nuovo patto era «un meraviglioso contributo alla pace». Da un giorno all'altro, la *Hollywood Anti-Nazi League* si trasformò nella *Hollywood League for Democratic Action*, dominata dal Partito Comunista, improvvisamente diventato pacifista. Quando, nel giugno del 1941, Hitler aggredì proditoriamente l'Unione Sovietica, i comunisti tornarono a perorare l'immediata entrata in guerra degli USA contro la Germania nazista e, con questa mossa, riconquistarono la loro supremazia sul Hollywood, che mantennero fino alla seconda metà degli anni Quaranta.

Poiché l'Unione Sovietica era un prezioso alleato nella guerra comune contro i nazisti, non destò alcuno scandalo la produzione di alcune pellicole hollywoodiane che offrivano una rappresentazione positiva di quel paese. Alcuni film si spingevano fino alla glorificazione dell'Unione Sovietica e di Stalin. Uno di questi era *Song of Russia*, che raccontava la storia di un direttore d'orchestra americano che, alla vigilia della guerra, durante la sua tournée in Unione Sovietica, incontrava molti cittadini sovietici felici e soddisfatti e si innamorava di una bella pianista russa. Il film più filosovietico fu *Mission to Moscow*, realizzato su richiesta del presidente Franklin D. Roosevelt. Il film era basato su un libro di Joseph E. Davies, ambasciatore degli Stati Uniti in Unione Sovietica. Nel film, Davies sostiene che i processi farsa di Mosca che, negli anni Trenta, portarono all'esecuzione di molti membri dell'élite del Partito Comunista, erano del tutto regolari: i condannati avevano confessato i loro tentati complotti contro lo Stato sovietico.

Uno dei più fanatici ammiratori di Stalin fu Charlie Chaplin. Quando Stalin affamava i kulaki e massacrava gli oppositori, Chaplin si rifiutò di definirlo un dittatore, affermando

che «non è ancora stato stabilito cosa significhi quella parola». Ne *Il grande dittatore* (1940) offrì una spietata satira di Hitler e di Mussolini, ma non fece alcuna menzione dell'alleanza militare tra Hitler e Stalin, che si erano appena spartiti la Polonia. Pur non essendo formalmente iscritto al Partito, il sostegno di Charlie Chaplin all'Unione Sovietica non venne mai meno. «Grazie a Dio per il comunismo», disse al *Daily Worker* nel 1942.

Nell'epoca del dominio comunista su Hollywood, il Partito riusciva a controllare e influenzare le sceneggiature dei film. Lo sceneggiatore comunista Paul Jarrico si vantava che il Partito avesse introdotto clandestinamente la sua ideologia in ogni genere di film. Lo sceneggiatore e insegnante di comunismo John Howard Lawson diceva ai suoi studenti di non cercare di scrivere un intero film comunista, ma di inserire cinque minuti di dottrina comunista o della linea del Partito in ogni sceneggiatura. Quando il produttore William Alland mostrava le sceneggiature ai pesi massimi del Partito, questi ordinavano delle modifiche. Gli uomini d'affari non potevano essere rappresentati sotto una buona luce. Qualsiasi approccio con un'angolazione psicologica, nello stile di Alfred Hitchcock, era proibito, poiché trasmetteva il messaggio che la malattia non risiede nel sistema sociale, ma è dentro di te.

La vita era dura per gli sceneggiatori che mantenevano le distanze dal Partito. Gli analisti di sceneggiature, organizzati dal funzionario comunista John Weber, leggevano i copioni in arrivo e sfruttavano la loro posizione strategica per respingere il materiale anticomunista. Gli agenti comunisti sabotavano la carriera dei propri clienti se questi si rivelavano anticomunisti. Si può quindi affermare che la prima "lista nera" di Hollywood fu quella degli anticomunisti.

A partire dal 1946, il dominio comunista su Hollywood cominciò a indebolirsi. Le prime incrinature si devono alle iniziative di alcuni protagonisti della scena hollywoodiana – come gli attori Olivia de Havilland e Ronald Reagan e la sceneggiatrice russo-americana Ayn Rand –, e all'attività della *House Un-American Activities Committee* (HUAC).

Olivia de Havilland (1916- 2020), diventata molto famosa per il suo ruolo di Melanie in *Via col vento* (1939), era una liberal-progressista che, nel 1944, fece campagna elettorale per la rielezione del presidente democratico Franklin D. Roosevelt. Dopo la guerra, entrò a far parte della sezione di Hollywood dell'*Independent Citizens Committee of the Arts, Sciences and Professions* (ICCASP), un'organizzazione progressista per la difesa delle politiche rooseveltiane. Nel giugno del 1946, le fu chiesto di tenere dei discorsi per l'ICCASP. Poiché riteneva che questi discorsi riflettessero la linea del Partito Comunista, de Havilland li riscrisse ispirandosi al programma anticomunista del presidente democratico Harry S. Truman. In quella circostanza, si rese conto che la sezione hollywoodiana dell'ICCASP si stava trasformando in un'organizzazione di facciata comunista. Le sue dimissioni dal comitato esecutivo della sezione innescarono un'ondata di dimissioni, incluse quelle del futuro Presidente degli Stati Uniti, Ronald Reagan (1911-2004). Reagan fu invitato a una riunione a casa di de Havilland, dove gli fu detto che i comunisti di Hollywood stavano cercando di prendere il controllo dell'ICCASP. Durante la riunione, si rivolse a de Havilland e sussurrò: «Sai, Olivia, ho sempre pensato che tu

potessi essere una di loro.» Ridendo, lei rispose: «È divertente. Pensavo che tu fossi uno di loro.»

Nel 1944, alcuni esponenti conservatori dell'industria cinematografica di Hollywood fondarono la *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals (MPA)*, che si proponeva di difendere l'industria dello spettacolo dalle infiltrazioni comuniste. Fin dall'inizio, fecero parte dell'MPA alcuni celebri attori come Clark Gable, Charles Coburn, Cary Cooper e John Wayne, che ne fu presidente per quattro anni. Le basi teoriche della MPA vennero esposte da Ayn Rand (1905-1982), sceneggiatrice e scrittrice americana di origini russe, nota per la sua veemente ostilità nei confronti dell'Unione Sovietica. Sconvolta dalla crescente popolarità del comunismo nel suo paese d'adozione, Rand scrisse per la MPA un opuscolo intitolato *Guida cinematografica per gli americani*, nel quale si afferma che «lo scopo dei comunisti a Hollywood non è la produzione di film politici che promuovano apertamente il comunismo. Il loro scopo è corrompere i nostri principi morali corrompendo film non politici, introducendo piccoli e casuali frammenti di propaganda in storie innocenti, in modo da far sì che le persone assimilino i principi fondamentali del collettivismo in modo indiretto e implicito.»

La *House Un-American Activities Committee (HUAC)* fu fondata nel 1938, per indagare su varie attività antiamericane, come quelle dei nazisti tedesco-americani durante la Seconda Guerra Mondiale. Alla fine della guerra, la commissione si concentrò sulle attività comuniste, raggiungendo la sua massima notorietà con l'indagine sull'industria cinematografica di Hollywood. Davanti all'HUAC testimoniò anche Ayn Rand. La sua testimonianza si concentrò su un film del 1944 intitolato *Song of Russia*. Secondo Rand il film non era altro che propaganda comunista. «Qualsiasi cosa che venda alla gente l'idea che la vita in Russia sia bella e che le persone siano libere e felici sarebbe propaganda comunista», disse, osservando che *Song of Russia* ritraeva uno stato idealizzato in cui i contadini possedevano la propria terra e i sacerdoti operavano liberamente, senza vessazioni da parte della polizia segreta.

Nell'ottobre del 1947, la commissione iniziò a citare in giudizio sceneggiatori, registi e altri professionisti dell'industria cinematografica affinché testimoniassero sulla loro nota o sospetta appartenenza al Partito Comunista e sui loro legami con i suoi membri. Tra i primi testimoni dell'industria cinematografica citati dalla commissione, dieci decisero di non collaborare. Questi uomini, che divennero noti come i "Dieci di Hollywood", invocarono la garanzia di libertà di parola e di riunione sancita dal Primo Emendamento, che a loro avviso li proteggeva legalmente dall'obbligo di rispondere alle domande della commissione. Questa tattica fallì e i dieci furono condannati al carcere per oltraggio al Congresso.

La beatificazione dei Dieci di Hollywood, operata a partire dagli anni Sessanta in molti libri e film, non deve farci dimenticare che le preoccupazioni dell'HUAC, dell'FBI di Edgar Hoover e, più tardi, della commissione senatoriale presieduta da Joseph McCarthy (1908-1957), sull'infiltrazione comunista nel governo e nella società statunitense erano ben fondate. Infatti, rivelazioni successive, basate su documenti scoperti negli archivi sovietici

e su messaggi decifrati da e verso Mosca, spediti negli anni Quaranta, dimostrano la vastità della rete di spionaggio e propaganda sovietica negli USA; si veda Nigel West, *Venona: The Greatest Secret of the Cold War*, 1999.

Marilyn Monroe, compagna di strada dei comunisti o spia comunista?

Nei dossier dell'FBI su Marilyn Monroe, pubblicati integralmente nel 2013, si trovano molte informazioni sulle relazioni amicali, le simpatie politiche e la vita amorosa di Marilyn. Queste informazioni lasciano aperta la possibilità che Marilyn sia stata una compagna di strada dei comunisti, ma non danno la certezza che Marilyn sia stata una spia comunista.

Marilyn era molto diversa dallo stereotipo della bionda svampita diffuso da Hollywood. Cresciuta in assenza del padre, con una madre afflitta da gravi disturbi mentali, Marilyn diede prova fin dall'adolescenza di una straordinaria tenacia nell'affrontare le durezze della vita. Alla fine della Seconda Guerra Mondiale, lavorò come operaia, addetta alla verniciatura delle fusoliere degli aeroplani, in una fabbrica della California. Nel 1945, fu notata dal fotografo militare David Conover, che la incoraggiò a iscriversi a un'agenzia di modelle, dando così inizio alla sua carriera nel mondo dello spettacolo.

Marilyn non ebbe la possibilità di fare studi regolari, ma era una formidabile autodidatta e una lettrice vorace. Le sue letture spaziavano dalla politica alla filosofia, dalla psicoanalisi alla poesia. Marilyn frequentava assiduamente poeti, scrittori, artisti, politici e psicoanalisti. Coloro che la conobbero concordavano nel ritenerla una donna dotata di grande intelligenza, ironia e generosità. Marilyn era attratta dalla politica. Ammirava Mao e Castro e si espresse pubblicamente per la sospensione dei test nucleari. Si impegnò a favore degli operai, della gente di colore e degli omosessuali. Le idee e le relazioni di Marilyn lasciano intravedere la figura di una liberal-progressista molto radicale, che simpatizzava per molte battaglie dei comunisti americani.

Marilyn si espresse pubblicamente a favore della libertà sessuale, che praticava assiduamente senza preoccuparsi delle malelingue. Ebbe sempre molti amanti in ogni categoria sociale, non disdegnava le orge con gangster e prostitute e intrattenne svariati rapporti saffici con donne di varia età e condizione. Anche negli ultimi mesi di vita, la cocente delusione per la fine delle relazioni con i fratelli Kennedy non le impedì di praticare un'intensa attività erotica. Sulla scorta dei dossier dell'FBI, La Ferla (*Compagna Marilyn*), così descrive le attività sessuali di Marilyn nei mesi prima della sua tragica morte.

«La sua lista di amanti era ricchissima, e si allungava continuamente. A parte il successo clamoroso ottenuto con l'inquilino numero uno della Casa Bianca e con suo fratello ministro, c'era ancora l'amico carissimo Frank Sinatra, e tanti altri personaggi di Hollywood. C'erano i fotografi che facevano la fila dietro la sua porta in attesa di una posa e anche quelle canaglie dei boss mafiosi di Cosa Nostra, ai quali aveva concesso molte notti di sesso, un po' perché amici potenti degli amici ancor più importanti, e un po' perché provava brividi di particolare piacere a spassarsela con gente che avrebbe fatto bene a evitare.

Il boss di Los Angeles presentava i suoi scagnozzi a Marilyn, con la preghiera di essere 'carina' anche con loro. Una sera, Marilyn Monroe passò la notte in un motel con due uomini e una squillo. In un'altra occasione, si era accompagnata con due gangster con i quali aveva passato la notte in un motel. Tutto questo accadeva durante le relazioni 'stabili' con John Kennedy e Frank Sinatra.

Sulla frenetica attività sessuale di Marilyn, Hoover aveva collezionato informazioni sempre più sconcertanti. "Si procede a elencare le scopate relative alle ultime sei settimane della signora Monroe: Louis Prima, due marines fuori servizio, Spade Cooley, Franchot Tone, Yves Montand, Stan Jenton, David Seville del gruppo Seville & The Chipmunks, quattro fattorini di pizzeria, il peso gallo Fighting Harada e un disc-jockey di una stazione radio di musica nera". [...] [Un altro] rapporto era stato inviato da Los Angeles: "Nel corso delle ultime due settimane, la Monroe ha scopato con il disc-jockey Allan Freed, Billy Eckstine, Freddy Otashs, Joe Hall detto 'Ramar della giungla', l'addetto alla pulizia della sua piscina, il conduttore di talk-show Tom Duggan, il marito della sua domestica e un uomo nella penombra di un corridoio di un cinema."

Marilyn raccontava [al suo psichiatra Greenson] tutto quello che le accadeva durante la giornata, e faceva anche i nomi delle persone, incontrate in un caffè o per strada con cui si accompagnava, senza dimenticare i minimi dettagli. Una volta gli aveva riferito di aver abbordato uno sconosciuto per strada. Truccata con una parrucca nera per non essere riconosciuta, lo aveva invitato ad accompagnarla in un posto qualsiasi, perché aveva voglia di fare l'amore. In un capanno in riva al mare, aveva spinto lo sconosciuto, sorpreso e intimorito, a prenderla con particolare brutalità.

Durante il party organizzato dalla Metro Goldwin Mayer a Hollywood, Joan Crawford [...] aveva tirato in ballo Marilyn Monroe, definita "un'amante perfetta". "Peccato", aveva aggiunto "che frequenti troppe donne, un vero peccato". [...]. Tra le confessioni di Marilyn al suo psichiatra Greenson, ce n'è una che si riferisce alla relazione con Joan Crawford: "Ah, sì, la Crawford! Una volta, una sola. A un cocktail a casa sua, ci sentivamo bene. Nella sua camera ci siamo gettate l'una sull'altra. La Crawford ha avuto un orgasmo incredibile. Ha urlato come una pazza.»

Negli anni Quaranta, Marilyn era troppo giovane per partecipare attivamente alla lotta tra filocomunisti e anticomunisti che agitava Hollywood. I suoi primi successi di pubblico vennero nel 1950, con i film *Giungla d'asfalto* ed *Eva contro Eva*. In seguito, le sue frequentazioni furono costituite, in gran parte, da comunisti o filocomunisti. Per esempio, Marilyn era una diligente allieva dell'*Actor's Studio*, diretto da Lee Strasberg, molto vicino al Partito Comunista. La moglie di Lee, Paula Strasberg, che era iscritta al Partito, divenne l'insegnante personale di recitazione e la confidente di Marilyn. Nel 1956, Marilyn sposò lo scrittore Arthur Miller, noto per le sue simpatie comuniste. Nel 1961, Marilyn divorziò da Miller, ma continuò a incontrarsi con scrittori e intellettuali di sinistra. Era stato iscritto al Partito anche Ralph Greenson, il controverso psicoanalista che Marilyn, nei suoi ultimi anni di vita, vedeva quasi ogni giorno. Infine, era simpatizzante comunista, in gioventù iscritta al Partito, anche Eunice Murray, la governante di Marilyn, che la seguiva ovunque.

Nel suo viaggio in Messico del febbraio 1962, Marilyn aveva intessuto relazioni con diversi membri dell'*American Communist Group in Mexico*. Fra questi, il più importante era Frederick Vanderbilt Field (1905-2000), pronipote del magnate delle ferrovie Cornelius "Commodore" Vanderbilt. In *From Right to Left: An Autobiography* (1983), Field confessa che negli anni Trenta era convinto che Stalin fosse infallibile e che i processi di Mosca fossero giusti perché lo diceva il compagno Stalin. Field dedica alcune pagine a Marilyn, che viene descritta come «una persona straordinaria. [...]. Era calorosa, attraente, brillante e spiritosa. Aveva ottime idee politiche. Era curiosa di cose, persone e idee. Era aperta, schietta e amichevole».

L'infatuazione tra Marilyn e Field preoccupò il direttore dell'FBI, Edgar Hoover, poiché Field era in contatto con Fidel Castro e con il Cremlino. Sulla scorta dei dossier dell'FBI, La Ferla (*Compagna Marilyn*) afferma che ««Marilyn aveva raccontato [a Field] quello che avrebbe dovuto tenere nel segreto più assoluto. L'FBI aveva saputo tutto, registrato ogni parola e ogni sospiro; quindi, Marilyn era stata considerata non solo comunista, ma anche una spia pericolosa, una cospiratrice ai danni del suo Paese». Tornata dal viaggio in Messico – scrive ancora La Ferla –, «Monroe aveva offerto a Field il suo appartamento di New York [...]. L'FBI lo aveva tenuto sotto controllo, scoprendo che, in quel breve soggiorno a New York, Field si era incontrato con alcuni vecchi compagni di partito per mettere a punto nuovi piani di spionaggio».

Dai dossier dell'FBI non emergono dati certi sulle attività spionistiche di Marilyn a favore dei comunisti. In particolare, non si comprende quali fossero i segreti che Marilyn avrebbe potuto rivelare ai comunisti. In ogni caso, Edgar Hoover e i comunisti americani, che da molti anni tenevano d'occhio l'attrice, condividevano la convinzione che Marilyn fosse a conoscenza di importanti segreti. Forse questa convinzione ha qualcosa a che fare con la tragica morte dell'attrice. Infatti, la tesi ufficiale, secondo la quale Marilyn si suicidò con una massiccia dose di barbiturici, è subito apparsa problematica. I dossier dell'FBI indicano che, nei suoi ultimi mesi di vita, Marilyn era molto presa dalle sue attività erotiche e politiche. Questo attivismo non si accorda con i suoi presunti propositi suicidari.

La morte di Marilyn fece tirare un sospiro di sollievo a molte persone e organizzazioni, compresi i fratelli Kennedy, Edgar Hoover, la mafia di Los Angeles e i comunisti americani. Si può quindi ipotizzare che alcuni fra costoro diedero ordine di uccidere Marilyn, ricorrendo a sicari che le avrebbero somministrato con la forza la dose letale di barbiturici.

A QUALCUNO PIACE MARILYN



GIUSEPPE FIORI

Eccolo lì.

Immerso nel buio della sala sta seduto in terza fila avvolto dal silenzio.

L'odore è quello di un luogo chiuso da anni, di polvere stantia e di cenere fredda, come dopo un incendio spento. Si gode il pallido biancore dello schermo, un grande rettangolo chiaro che il buio non riesce a ingoiare.

L'anziano spettatore ha trovato un sistema speciale per non rassegnarsi del tutto alla moria dei cinema: ogni tanto ne sceglie uno e prova, senza troppa difficoltà, ad entrare e a rivedere un film scelto tra quelli più amati.

Ha un modo tutto suo per rivedere il film nella sala cinematografica non più in attività, un modo semplice e collaudato che si affida totalmente alla memoria.

Infatti dopo essersi seduto si accende una sigaretta e socchiude gli occhi, fingendo che ci siano altri spettatori presenti, poi le luci si spengono, rimangono soltanto i puntini luminosi delle sigarette e comincia lo spettacolo.

In quel momento la sua memoria è in grado di proiettare le immagini mentali corrispondenti ad alcune scene del film scelto per l'occasione: quelle immagini, rimaste impresse nella sua memoria, sono in grado di ridare vita, sia pure per poco, all'intero film e alla stessa sala cinematografica.

“La memoria è come una spugna.” aveva letto nell'ultimo romanzo di Ian McEwan “Assorbe materiale da un altro tempo e da altri luoghi e lo lascia sgocciolare sul momento in questione.”

Ma nel caso del cinema, secondo l'anziano spettatore, non era sufficiente il solo ricordo, le immagini mentali dovevano anche essere proiettate nel posto giusto. Perché il film fin dall'inizio della sua storia ha dovuto creare un luogo a parte, la sala cinematografica appunto, e la fusione lessicale tra opera e luogo è stata immediata: entrambi hanno preso il nome di “Cinema”.

Così, giunto ormai alla grande età, lo spettatore aveva maturato la certezza che gli attuali piccoli schermi dei telefonini e degli iPad, da un lato, e le T V e le multisale dall'altro, avessero compromesso, forse non definitivamente, il rapporto che legava da sempre i film al cinema.

Aveva allora individuato nei vari quartieri di Roma le sale abbandonate, tutte quelle che non erano diventate supermercati, saloni di mobili o sale Bingo e aveva deciso di frequentarle di nuovo, sicuro che prima o poi altri spettatori avrebbero seguito il suo esempio.

La prima volta che aveva fatto l'esperimento era andata benissimo.

Sembrava proprio che le scene uscite dalla sua mente si fossero trasferite subito sullo schermo del Rialto, il suo cinema preferito: erano i primi tre minuti di “Un dollaro d'onore” di Howard Hawks, il prologo totalmente privo di dialoghi, come ai tempi del cinema muto, in cui già era delineata la storia e i personaggi.

Le immagini di Dude/Dean Martin, un povero alcolizzato senza un soldo, che entra dalla porta di servizio di un saloon, al bancone un perfido personaggio ben vestito fa il gesto di offrirgli il dollaro per un whisky, e poi per umiliarlo lo butta in una sputacchiera d'ottone. Dude fa per raccoglierlo, ma nell'inquadratura entra uno stivale che scaraventa via la sputacchiera. Dude guarda in alto e inquadra John Wayne, lo sceriffo Chance, che osserva con disprezzo il suo amico.

Lo sceriffo si avvia verso il bancone, ma Dude prende un bastone e colpisce con rabbia l'amico che gli ha impedito di bere. Il perfido, di nome Joe Burdette, fa afferrare dai suoi uomini John Wayne, e la musica sottolinea ogni pugno che gli sferra. Un cliente del saloon si avvicina per fermare Burdette, ma questi estrae il revolver e gli spara a bruciapelo nello stomaco.

Poi esce e va in un altro saloon del paese; mentre sta davanti al bancone con un whisky in mano sente un rumore alle sue spalle. Tutti si girano verso la porta da cui appare John Wayne, che dice le prime parole del film: "Joe, you are under arrest".

Allora lo spettatore anziano aveva deciso di riprovare una seconda volta e poi una terza, finché non era diventata un'abitudine che durava ormai da un anno.

Un anno in cui stava ripercorrendo la sua storia di cinefilo, cominciata da ragazzo con i cineclub, e continuata nelle sale cinematografiche romane, ognuna con le caratteristiche legate al quartiere dove si trovava.

Certo aveva il sospetto che in tema di film la sua memoria non fosse abbastanza selettiva e avesse trattenuto anche scene che erano riuscite solo ad impressionarlo. Ma così la disperazione per la moria dei cinema si era andata placando con il riutilizzo personale di quelle sale dove la sua memoria riusciva a proiettare le numerose scene che intendeva rivedere sullo schermo.

Perché arrivato ormai alla grande età aveva capito di essere, non soltanto, una combinatoria d'esperienze umane, di letture e d'immaginazioni ma anche una sorta di cineteca, un inventario di film e di musica, un campionario di stili, dove tutto era stato riordinato secondo i suoi gusti e dov'era possibile operare arditi montaggi trasversali.

E chissà forse un giorno quella sua iniziativa avrebbe potuto diventare una piccola tendenza non solo di una minoranza di zombie, ma qualcosa che avrebbe contribuito a realizzare quel RITORNO AL CINEMA sempre vagheggiato.

In quell'anno appena trascorso, in realtà, lo avevano seguito in pochissimi.

Una donna con la spesa si era stupita quando lo aveva visto armeggiare sull'ingresso dell'*America* a Trastevere, era entrata con lui incuriosita dall'esperimento (così l'aveva chiamato) che le aveva descritto.

Si era piazzato in terza fila - la donna era rimasta in piedi con la borsa poggiata per terra - e con gli occhi socchiusi aveva ripassato nella mente la scena divertente di *Prima pagina* di Billy Wilder in cui il cronista Jack Lemmon nasconde un condannato a morte rifugiato nella sala stampa del Palazzo di giustizia. Poi racconta tutto al suo spregiudicato direttore, Walter Matthau. Un ritmo fantastico, come quello dei giocolieri al circo.

L'incontro più piacevole, per l'anziano spettatore, era stato quello con un ragazzo e una ragazza che dopo aver ben capito di cosa si trattava, erano entrati al *Roma* e si erano sistemati nell'ultima fila.

Quando poi si erano rivisti fuori, al bar di Piazza Sonnino, gli avevano raccontato sorridendo di aver appena proiettato sullo schermo *Les parapluies de Cherbourg* di Jacques Demy, il film col quale si erano innamorati i loro rispettivi nonni e che, a riprova dell'esistenza di una genetica cinematografica, era arrivato fino a loro due, insieme ad altri numerosi ricordi dell'epoca.

Insomma l'esperimento stentava a prendere piede ma non del tutto, e l'anziano spettatore era sempre più determinato a continuare, stava ormai completando il giro dei cinema di Roma non più attivi e aveva deciso per il secondo anno di concentrarsi su quelle sale che erano state significative nella sua vita.

Una di queste era proprio il *Rialto*, adesso era lì che era tornato, seduto in terza fila al buio su una scomoda sedia di legno, con il sedile basculante. Solo in sala e con la sigaretta accesa.

Un piccolo cinema prima di Piazza Venezia in cui, ai suoi tempi, operava il «Circolo Charlie Chaplin», che la domenica mattina proiettava, accompagnate da schede di approfondimento, le pellicole più significative della Storia del Cinema. Il “cinema” era il tema di conversazioni appassionate che sgorgavano già all’uscita del *Rialto* - il debito del cinema con la letteratura e il teatro, lo “specifico filmico” (da Béla Balázs a Galvano Della Volpe), l’importanza della colonna sonora, il cinema come immaginario collettivo, il valore della sceneggiatura - e che poi erano rimaste nella memoria degli spettatori di allora come su un *cloud*, pronte per essere scaricate.

Eccolo lì, ora.

Con in testa *A qualcuno piace caldo*, anzi con in testa Marilyn, la meravigliosa diva che non aveva mai dimenticato, e la cui tragica fine aveva consegnato all’immortalità. Quello che più amava di lei, così sexy, era il suo lato comico, quasi a voler considerare buffa la sua straordinaria bellezza e il suo corpo “pieno di curve”.

L’anziano spettatore amava tutti i suoi film, e aveva da poco rivisto, con il suo sistema delle immagini mentali proiettate su uno schermo, *Quando la moglie è in vacanza*. In particolare si era goduto la scena degli “intimi in frigo”.

Ora in sala c’era una donna anziana truccata pesantemente, sui capelli bianchi tracce leggere di un biondo color tisana, in contrasto con le labbra rossofiammante, forse era venuta proprio perché aveva sentito parlare della mania dell’anziano spettatore. Si era piazzata in quinta fila, smaniosa di farsi notare.

Anche se lui era venuto per Marilyn e soltanto per lei, si voltò mostrando la sigaretta accesa “Ne vuole una?”

“Grazie non fumo, e poi” aggiunse la donna illuminando col faretto del cellulare un cartello sulla parete oltre il corridoio “Al cinema è vietato fumare”.

L’anziano spettatore schiacciò la sigaretta in terra e accese a sua volta il faretto “Oggi sono venuto a vedere Marilyn”.

La donna fece una smorfia “Lei sì che è rimasta giovane e bella...”

Si alzò lentamente e l’uomo temette che si sedesse accanto a lui, invece rimase ferma in corridoio con la luce puntata sul pavimento.

“Quale film?” chiese.

“*A qualcuno piace caldo*, la scena del treno in cui canta e balla.”

“Nel film il suo nome è tutto un programma: Zuccherò Kandinski. Bene, complimenti per la scelta, la lascio solo, magari un giorno ci metteremo d’accordo per proiettare un altro vecchio film lassù” disse indicando lo schermo.

“Certo, quando vuole.”

“Oggi non reggerei il confronto”, lo salutò.

La donna si avviò verso l'uscita per il corridoio illuminato dal faretto: sembrava un'immagine del passato, la *maschera* che dopo aver indicato il posto tornava indietro con un tenue fascio di luce della pila tascabile nella mano, e al ritorno si sedeva in ultima fila per soddisfare il desiderio di rivedere lo stesso film una volta di più. A Parigi si chiamava *ouvreuse*.

Nei movimenti la signora con il trucco pesante sembrava proprio una maschera, e forse, tanto tempo prima lo era stata veramente, magari in quello stesso cinema. La debole luce lasciava intravedere le punte di un paio di pantofole grigie.

L'anziano spettatore la vide allontanarsi, la sala ripiombò nel buio, e lui sentì un dolore al torace come se le dita delle costole gli serrassero i polmoni. Gli era passata la voglia di vedere un film, si mise comodo, distese le gambe e scivolò nel sonno.

Sognò Marilyn, naturalmente.

La scena era quella del treno in "A qualcuno piace caldo": l'orchestrina tutta femminile è in viaggio per una tournée in Florida. Nel gruppo si sono infilati Tony Curtis e Jack Lemmon, travestiti da donne, per sfuggire ai gangster che vogliono ucciderli perché sono gli unici testimoni della strage di San Valentino.

Nella carrozza del treno l'orchestra ripassa il repertorio e Marilyn suona l'ukulele, balla e canta. È un brano frenetico, "Runnin' Wild", degli anni '20, che l'anziano spettatore ricorda bene perché quella scena è una delle sue preferite. Gli fa tornare alla mente la frase di Antonio Tabucchi nella prefazione ai "Fragments" di Marilyn Monroe: "Una donna di una carnalità così gioiosa, con un doppio fatto d'aria per la malinconia. È mai possibile?"

Marilyn ha un vestito molto aderente e il suo corpo si muove a ritmo di jazz.

Tutti, nel vagone, sono trasportati in un vortice musicale... finché dal reggicalze di Marilyn non scivola via la fiaschetta di whisky, che cade con fragore sul pavimento del treno.

La scena è bruscamente interrotta da quel rumore, ma l'anziano spettatore non si sveglia.

Sullo schermo una dissolvenza ha fatto scomparire l'immagine della fiaschetta d'argento per terra, e comparire il set del film: da una parte c'è una sedia da regista con dietro la scritta "Wilder", accanto a un'altra con la scritta "Monroe".

Il regista e l'attrice si avvicinano sorridenti e si siedono per una pausa delle riprese.

"Sei stanca?"

"Macché, mi sono divertita tantissimo a cantare e a ballare."

"Si vedeva, la scena è riuscita alla perfezione, ti sono grato, Marilyn, sarà un grande film."

"E a te piace ballare Billy?"

Billy Wilder avvicinò la sedia "Non l'ho mai raccontato a nessuno..."

"Allora è arrivato il momento che tu lo racconti a me, sarà il nostro segreto."

"Faccio venire qualcosa da bere?"

"Non mi tentare, racconta piuttosto."

"Ero molto giovane e preoccupato su come avrei potuto cavarmela, la mia famiglia si era trasferita da Cracovia a Vienna, e il mio nome era Billie. Non intendevo studiare legge

come voleva mio padre e cominciai a scrivere per i giornali, collaborando con brevi cronache, testi per cruciverba, recensioni di film e articoli sulle celebrità. Presto mi trasferii a Berlino, ai tempi della Repubblica di Weimar, in vista del grande salto verso gli Stati Uniti.”

Marilyn accavallò le gambe per stare più comoda lasciando scoperto un ginocchio, tanto candido da sembrare scolpito nel marmo.

“Com’era Berlino in quegli anni?”

“La città era travolta da un’ondata di *Amerikanismus*, passione per il jazz, per i cocktail bar e una vita notturna di fama internazionale. Mi chiamavano il reporter scatenato, ero un freelance...”

“Ma il ballo?” lo interruppe Marilyn.

Wilder sorrise “Ho scritto quattro puntate, apparse sul *Berliner Zeitung am Mittag*, sulla mia esperienza di ballerino a pagamento per il lussuoso Eden Hotel, con una buona dose di umorismo caustico sulle ricche sfaccendate che richiedevano i miei servizi e i mariti gelosi che rimanevano a guardare”.

“Molto intrigante” commentò Marilyn divertita.

“Anche faticoso, passavo ore sulla pista da ballo, come ballerino ero solo discreto ma come conversatore li battevo tutti.”

“Insomma te la cavavi, eri riuscito ad assicurarti il necessario per sopravvivere in un periodo difficile.”

“Sì, continuavo a fare il reporter, il *ghostwriter* di alcune sceneggiature; la porta girevole della vita mi aveva proiettato in un altro mondo. Fuori di quella porta c’era l’inverno e la fame, ma io ero un ballerino, e il mondo mi avrebbe accolto tra le sue braccia !”

Marilyn batté le mani ridendo, ormai certa che quel regista venuto dalla fredda Europa avrebbe, anche quella volta, fatto un memorabile film americano in bianco e nero. Il periodo in cui era ambientata la storia che stavano girando era più o meno lo stesso, solo i luoghi cambiavano, ma non la musica.

“Ti confesso Marilyn che in un mio resoconto dell’epoca sull’arrivo in treno delle *Tiller Girls* posso rintracciare un’anticipazione della descrizione della jazz band al femminile di cui tu fai parte nel film, la *Sweet Sue and Her Society Syncopators*.”

“Ne sono felice Billy, e sono felice che tu stia realizzando i tuoi sogni.”

Wilder la guardò “Se questo non è un sogno e io sto ballando o girando con Marilyn Monroe, allora davvero il mondo deve avermi accolto tra le sue braccia.”

Marilyn si alzò dalla sedia e fissò le prime file della platea.

“Hai visto quell’uomo immobile in terza fila ?”

Anche Billy Wilder si alzò e guardò l’uomo che Marilyn gli indicava “Sembra William Holden nella prima scena di *Viale del tramonto*, anche lui immobile, solo che galleggiava sulle acque della piscina in Sunset Boulevard, da morto.”

Il regista e l’attrice rimasero in silenzio per qualche istante rivolti verso la platea del cinema, entrambi pensierosi.

“Il mio personaggio, uno sceneggiatore, da morto, con la voce fuori campo ripercorre, come ricorderai, la storia della sua relazione con Gloria Swanson che interpreta una diva del muto nella vana attesa di un ritorno sul set. In una mia recensione del '29 avevo coperto di elogi Erich von Stroheim, regista di *Queen Kelly*, e l'interpretazione di Gloria Swanson. Da lì l'idea, vent'anni dopo, di usarli in *Viale del Tramonto* nella parte del maggiordomo ex regista e della star, come superstiti inquietanti di quel mondo ormai perduto del cinema muto.”

Poi Wilder si fermò bruscamente e si rivolse a Marilyn “E se quell'anziano spettatore laggiù fosse morto, e una voce fuori campo stesse raccontando questa nostra scena?”

I due risero e tornarono a sedersi, tra non molto avrebbero ripreso a girare ancora sul set di una carrozza ferroviaria con le cuccette.

“Quando sei arrivato in America?”

“All'inizio del '34, m'imbarcai sull'*Aquitania* lasciandomi l'Europa alle spalle, come molti altri ebrei, soltanto con il mio bagaglio di esperienze tra Vienna e Berlino e conoscendo poche parole d'inglese.”

Marilyn si girò nuovamente verso la platea “Eppure una vaga somiglianza dello spettatore in terza fila con William Holden c'è, forse dorme soltanto, con quel sorriso sulle labbra...”

Wilder lo scrutò a sua volta “Ma è completamente immobile, secondo me appartiene a un futuro in cui il cinema stesso diventerà un mondo perduto”.

“E io e te” aggiunse Marilyn “la diva e il regista del passato cammineremo su Sunset Boulevard, mentre una voce fuori campo, la voce di quello spettatore morto, racconta la nostra parabola. Ora ci vorrebbe proprio una buona sorsata di whisky da quella fiaschetta.”

Sembrava nervosa, si alzò e prese a camminare su e giù ignorando tutto ciò che la circondava.

Billy Wilder capì che quello era il momento di far tornare il sorriso sulle sue labbra, si sfilò di tasca un vecchio portafoglio a libretto ed estrasse un piccolo foglio.

“Marilyn vieni, siediti e leggi questo.”

La diva si sedette accanto a lui e accavallò di nuovo le gambe come solo lei sapeva fare.

Il regista nel porgerle il foglietto precisò “Ballerino di sala o di società era il modo più elegante all'epoca per chiamare il ballerino a pagamento.”

Marilyn aveva preso il foglietto e stava leggendo: un sorriso illuminava il suo splendido volto.

Si attesta che il signor Billie Wilder ha lavorato nella nostra struttura come “Ballerino di società” dal 15 ottobre 1926 fino alla data odierna. Il signor Wilder è un ballerino che ogni volta ha saputo adattarsi alla clientela più esigente. Nella sua posizione ha raggiunto il successo e ha sempre fatto gli interessi dei suoi datori di lavoro. È per sua esplicita richiesta che il signor Wilder rinunci al suo lavoro.

La direzione dell'Hotel Eden - Berlino

“Da allora non l’ho più tolto dal portafoglio, dopotutto credo mi abbia portato fortuna.”

Marilyn si voltò verso di lui “Sai cosa penso di questa scena con noi due?”
“Dimmelo.”

“Che non può essere raccontata dalla voce fuori campo di un morto.”

Billy Wilder si strinse nelle spalle: “Dici perché un morto non può più parlare?”

“No, tu hai dimostrato che è possibile, in un film.” Marilyn sorrise. “Che qualche volta è quanto di più vicino alla vita reale, ma spesso anche quanto di più lontano”.

“Sei una donna complicata Marilyn, non somigli affatto al personaggio di Zucchero Kandiski.”

“Preferisco pensare” riprese “che questa nostra scena sia stata immaginata e proiettata sullo schermo da una persona viva.”

Il regista si alzò e guardò a lungo la sala buia.

“C’è soltanto quel tipo, che come un William Holden invecchiato galleggia nell’oscurità.”

Marilyn gli si avvicinò, il suo sguardo esprimeva una pena indicibile, e si strinse a lui in un’immagine intensa e perfetta. In bianco e nero.

Dal fondo della sala una lucina si era mossa dall’ultima fila e avanzava lentamente proiettando un cerchietto luminoso sul pavimento.

La maschera era rimasta seduta tutto quel tempo, come in attesa che finisse la scena. Percorse il corridoio e arrivò all’altezza della terza fila, accostandosi al posto dov’era rimasto immobile lo spettatore anziano.

E finalmente si sedette accanto a lui dicendo “Lo so, vorresti chiedermi come mai sullo schermo c’era una pausa di *A qualcuno piace caldo* con Marilyn e Billy Wilder che chiacchierano tra loro e forse flirtano... Come io vorrei tanto chiederti come hai fatto tu a rivedere un’intera scena del film sullo schermo”.

La maschera guardò, illuminandolo col faretto, il volto sorridente dell’anziano spettatore con gli occhi socchiusi, “Soltanto Marilyn poteva farti morire felice, sono contenta per te”.

Rimase a lungo in silenzio a guardare lo schermo chiaro e vuoto. Poi riprese a parlare.

“Anche io ho visto e rivisto migliaia di film in vita mia seduta all’ultima fila, vicino all’ingresso, ma ora le uniche immagini mentali che riesco a proiettare sullo schermo sono quelle che ho voglia di inventare” fece una pausa, forse aspettando un cenno dallo spettatore seduto lì accanto “per questo vengo qui al Rialto, dove ho lavorato a lungo, per provare a popolare lo schermo con gli attori, le attrici e i registi preferiti. Tutti loro si muovono e dicono soltanto quello che io so o immagino della loro vita e del loro lavoro. Questa è solo questa è “la mia parte dello spettatore”.

Poi una volta ho visto te che facevi qualcosa del genere, volevo capire, e volevo incontrarti, così mi sono truccata come un'attrice e ti ho aspettato. Desideravo tanto vedere un film insieme a te e parlare di cinema, e delle nostre vite”.

La maschera si alzò e spense il faretto: la sala ripiombò nel buio più assoluto, come nell'attimo in cui il film è finito e le luci in sala sono ancora spente.

Foto:Marilyn Monroe nel 1954

(Baron/Hulton Archive/Getty Images)

L'ALTRA CANARINA ASSASSINATA



ANTON GIULIO MANCINO

«La politica ci ha stancati; qualsiasi ipotetica guerra, essendo le armi attuali segretissime, non offre appigli alla nostra scienza specifica. Nei futuri conflitti prevarrà la macchina, e l'uomo (del quale noi studiamo il più razionale impiego) non avrà peso. Invece per Marilyn Monroe l'uomo è tutto. E quindi essa appartiene di diritto e di fatto ai generali» (Giuseppe Marotta, *Le bellissime. Marilyn Monroe, Brigitte Bardot, Sofia Loren*, Avagliano, Cava de' Tirreni, 2004, p. 23): la parola del «generale a riposo Amerigo B.» conta, non soltanto perché ad averlo inventato è Giuseppe Marotta nella sua finta e a maggior(s)ragione fantainchiesta pubblicata su «L'Europeo» nel caldo luglio del 1959, ma perché nell'apocrifo commento su Marilyn Monroe l'immaginario «generale» lascia trasparire una profonda, politica e mediatica, scottante verità. Del resto la vicenda privata e culturale, oltre che geopolitica e militarizzata, per molti, oscuri e sconcertanti versi, di Marilyn Monroe si intreccia spesso con l'analisi iconografica e simbolica del personaggio, ad opera degli scrittori e intellettuali. E non sono soltanto quelli d'oltreoceano ad occuparsi di una trasfigurazione del personaggio, come Arthur Miller che la sposò ma anche tra le pieghe anfibie, tra letteratura, teatro e cinema, che culminano sulla pagina nel 1957 come opera autonoma e sullo schermo con il film omonimo *Gli spostati* (*The Misfits*, 1961) di John Huston; o come Gore Vidal che nel 1973 le dedicò una biografia intitolata con il nome proprio della diva.

In Italia infatti la mitologia di Marilyn trova spesso un'estensione concettuale nella riscrittura, con argomentazioni e prospettive divaricate: come si è detto, c'è Marotta, il

quale aveva riportato sulla diva statunitense l'opinione del prode veterano denominato "Amerigo", tale da coniugare in un'unica soluzione onomastica l'Italia, ovvero le origini fiorentine di Amerigo Vespucci, che aveva intuito l'esistenza di un Nuovo Mondo, e gli Stati Uniti che ne siglano il dominio territoriale come potenza internazionale. L'inchiesta su Marilyn Monroe, saldata a quelle contigue su Brigitte Bardot e Sophia Loren, rientra nelle corde di Marotta, quale figura di artista e poligrafo ironico e spiritoso, cinefilo per coercizione, più che per vocazione; comunque sia annoiato talmente dai film da giudicare all'occorrenza o dalle opinioni da raccogliere optando volentieri per l'invenzione. Fatto sta che le puntate che si avvicendano nell'estate del 1959, tanto quanto la serie di articoli successivi, e che definire recensioni sarebbe riduttivo, terminano a un certo punto, irrevocabilmente: non per sua volontà o liberazione, ma per infauste e incontrovertibili motivi un anno dopo la morte dell'attrice nel 1962; ovvero in quel 1963 in cui scompare Marotta e sincrono il testimone polisemico di Marilyn passa di mano, intercettando l'ispirazione poetica di un altro scrittore inseparabile dalla «lingua scritta della realtà». Quando Pier Paolo Pasolini firma la prima porzione de *La rabbia* (1963) intesta quindi di diritto internazionale all'innocente Marilyn una celebre sequenza, la numero cinquantanove (Pier Paolo Pasolini, *La rabbia*, LIX – "Sequenza di Marilyn", in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, vol. 1, Mondadori, Milano, 2001, pp. 397-399). Sul versante espressamente lirico del documentario Pasolini l'attrice riappare dunque in veste di simulacro fantasma di un'epoca paurosa e in fibrillazione, dove la guerra atomica decide delle sorti individuali e collettiva, tra indice, icona e simbolo. La decantazione di un ideale scomparso comporta nella chiave pasoliniana una diversa concezione dell'atavico, non più nel sud d'Italia o del mondo, ma in quella terra contadina e rurale che ugualmente sono gli Stati Uniti impegnati nella Guerra fredda e nell'industria hollywoodiana non meno spietata, in cui le sorti pubbliche e private di presidenti, dive e mafia si intrecciano. Marilyn, reiterando il sentiero della canterina "canarina assassinata" di S. S. Van Dine, si trova quale "grande bellezza" trafugata dagli uomini ma incontaminata nel mezzo di questo crudele intrigo, mondiale violento poiché maschilista e perciò mortifero: «*Del mondo antico e del mondo futuro / era rimasta solo la bellezza, e tu, / povera sorellina minore, / quella che corre dietro fratelli più grandi, / e ride e piange con loro, per imitarli, / e si mette addosso le loro sciarpette, / tocca non vista i loro libri, i loro coltellini, / tu sorellina più piccola, / quella bellezza l'avevi addosso umilmente, / e la tua anima di figlia di piccola gente, / non ha mai saputo di averla, / perché altrimenti non sarebbe stata bellezza. / [...] Il mondo te l'ha insegnata. / Così la bellezza divenne sua. [...] Il mondo te l'ha insegnata, / e così la tua bellezza non fu più bellezza*» (Pier Paolo Pasolini, *La rabbia*, cit., pp. 397-398).

Nella cornice in cui ad un livello eccellente la letteratura si faceva in Italia giornalismo e cinema, la Monroe confidenziale di Marotta e Pasolini, rappresentata ex nova in quanto rappresentativa in una dimensione immortale di valore e paradigma assoluto, assurge a simbolo ammonitore. La contemporaneità a tempo indeterminato, segnata dalla guerra

sempre incipiente e via via più devastante non può prescindere dalla mitologia che l'inchiesta di Marotta, fondendo erotismo, amore e campagne militari, demanda dapprincipio al competente "generale" fittizio, il quale confessa che «Marilyn evoca, dalla testa ai piedi, immagini epiche [...], l'ampiezza, la varietà, le modulazioni, la planimetria di questa ineguagliabile donna. Marilyn ha tutte le risorse di un terreno campale. Dove, se non qui, un tattico o uno stratega può vincere o perdere le sue fondamentali azioni? Quei capelli biondi, assolati, che lampeggiano come una stesa di grano inquadrata nel binocolo di un condottiero; quelle guance chiare, lisce come le aie; quella bocca rosa e umida come un fondovalle; quegli omeri larghi e quel petto ripido, maiuscolo, da truppa di montagna; quella stretta fulminea, sannitica, della cintola; quei successivi slarghi da invasione irreparabile, da bollettino di vittoria finale. Eh? Marilyn è la Venere degli Alti Comandi» (Giuseppe Marotta, *Le bellissime*, cit., p. 24).

Non c'è contesto, sociologico o pedagogico in cui lo spettro trascendente di Marilyn Monroe possa tornare, come dimostra con lungimiranza Nanni Moretti, intitolando a lei la scuola di *Bianca* (1984) che preannuncia nella prima metà degli anni Ottanta la degenerazione sottoculturale, ergo "delittuosa", dove l'ignoranza si ammantava di divulgazione, e gli insegnanti cavalcavano l'onda al ribasso del senso critico e disciplinare. Daccapo la morte fa capolino in questo intorno meta-temporale che si affaccia di continuo, mediante le sembianze mediatiche di Marilyn, reclamando l'atto criminale. Ed è sempre l'omicidio il gesto indicibile, occulto, simile a un peccato originale che sul piccolo schermo italiano, ad opera di Marco Leto, negli anni Settanta torna ad alludere alla "Monroe Star" più celebre dell'omonimo e involontariamente retroattivo personaggio del romanzo incompiuto *Gli ultimi fuochi* (*The Last Tycoon*, 1941) di Francis Scott Fitzgerald, disadattato cinematograficamente da Elia Kazan del 1976.

Moltiplicando i passi indietro, c'è stato ancora prima *La canarina assassinata* (*The Canary Murder Case*, 1929) di Malcolm St. Clair e del non accreditato Frank Tuttle, la versione cinematografica più nota dell'omonimo secondo giallo del già citato Huntington Wright, in arte S.S. Van Dine, pubblicato per la prima volta nel 1927. L'importanza teorica di questo film, interpretato da una Louise Brooks forse a disagio con la tecnica del parlato ma fisiologicamente molto congeniale al ruolo della ballerina di Broadway uccisa, deriva dal valore del "sonoro" nella modalità con cui viene inscenato il delitto e di conseguenza nella risoluzione del caso da parte dell'abile quanto improvvisato detective Philo Vance. Di cosa succede però oltre trent'anni dopo si fa carico Marco Leto, autore sempre attento nei suoi film per il cinema e per la televisione alle dinamiche politiche della storia contemporanea, quando dirige per la Rai lo sceneggiato *Philo Vance* (1974). Prima di ricollegare i film e tornare a Marilyn Monroe, occorre ricordare che la miniserie è suddivisa in tre casi, corrispondenti ad altrettanti episodi di due puntate ciascuno. Leto sceglie per il secondo, *La canarina assassinata*, lungi dal far somigliare la sventurata protagonista alla celebre diva che l'aveva interpretata ai tempi in cui Hollywood "trapassava" dal muto al sonoro. La bionda Virna Lisi infatti, nei panni della nuova, rivista e corretta Margaret Odell,

è sul piccolo schermo di Leto ora una “Canarina”: *femme* relativamente “*fatale*”, poco svampita, fin troppo seria e ben diversa dalla figura della giovane diva emergente e senza scrupoli immaginata da Wright/Van Dine e incarnata coerentemente da Louise Brooks.

Il regista Leto e gli sceneggiatori Biagio Proietti e Belisario Randone si ispirano proprio a lei, Marilyn Monroe. Lo ha confermato lo stesso Leto nel corso di una serie di conversazioni telefoniche, ormai non più tanto recenti, contemperando coincidenze, indizi e analogie, a partire dai capelli biondi. Il secondo segno riguarda la più ricorrente delle due canzoni cantate dalla “Canarina” in questa occasione televisiva italiana: la classica *It Had to Be You* di Isham Jones e Gus Kahn del 1924. Anche solo incrociando questi dati preliminari si arriva al più logico e inequivocabile modello divistico degli autori del *Philo Vance* della Rai colta e a un tempo popolare dell’epoca: la bionda Betty Hutton che canta *It Had to Be You* in *La bionda incendiaria* (*Incendiary Blonde*, 1945), il film biografico di George Marshall incentrato sulla cantante di nightclub degli anni ’20 Texas Guinan. Altre versioni della canzone sono quelle di Dooley Wilson in *Casablanca* (*id.*, 1942) di Michael Curtiz, della cantante e attrice Ruth Etting in *Melody in May* (1936) di Ben Holmes; senza contare che *It Had Be You* faceva parte anche del repertorio della bionda Doris Day, la quale in *Amami o lasciami Love* (*Me or Leave Me*, 1955) di Charles Vidor aveva interpretato il personaggio della Ruth Etting, cui probabilmente si era già ispirato lo stesso Wright/Van Dine per la “Canarina” romanzesca: ad accomunare infatti il personaggio reale e quello letterario era stato il successo a Broadway culminato con la partecipazione al prestigioso cast degli *Ziegfield Follies*.

Eppure tutte queste combinazioni non bastano a far comprendere fino in fondo la strategia della “Canarina” bionda reinventata con cognizione di causa indiziaria da Leto sulla falsariga dell’altra diva “fantasma”: dietro il tragico personaggio dello sceneggiato televisivo, vittima fatale dell’ambizione spropositata a un matrimonio di alto rango, Virna Lisi, deprivata dell’eccessiva sfrontatezza della vittima del libro originale o di quella cinematografica incarnata da Louise Brooks, suggerisce Marilyn Monroe, morta ugualmente in circostanze misteriose, delittuose (Cfr., tra i tanti testi sul caso, Donald H. Wolfe, *The Assassination of Marilyn Monroe*, Little Brown and Company, London 1998; tr. it. *Marilyn Monroe. Storia di un omicidio*, Sperling & Kupfer, Milano 1999).

Un’amante scomoda di un uomo sposato, potente e troppo in vista, ingombrante o da rimuovere, chiama l’altra. Marilyn Monroe torna sotto travestite spoglie, appositamente poco equivocabili, nel cuore giallo della sua controversa, nel cui cono d’ombra sono stati molte volte evocati Robert Kennedy, l’attore Peter Lawford e il freudiano Frank Greens[chpo]on (Cfr. L. Mecacci, *Il caso Marilyn M. e altri disastri della psicanalisi*, Laterza, Roma-Bari 2000, pp. 3-40): la figura dello psicanalista anche di Frank Sinatra, è interessante, perché introduce la duplice connessione al divo canoro e cinematografico a suo modo coinvolto nel caso Monroe, nonché grande interprete del brano *It Had to Be You*.

Di meccanismi politico-indiziari se ne intendeva e il confronto con lui induce a credere, non supporre, a Marilyn Monroe come protagonista ombra del suo disadattamento

audiovisivo di un classico del giallo. Donde la decisione nel suggestivo *Philo Vance* tricolore di approfondire il personaggio della povera, e necessariamente bionda Odell, tramite numerosi flashback che ne restituiscono l'umanità, la segreta tristezza, la consapevolezza di come vanno le cose nel mondo e nella società dello spettacolo; persino di suggerire l'amore indicibile per la ragazza da parte dell'irreprensibile detective, mai così romantico come in questo "caso" ad uso e consumo del circuito televisivo. Il rapporto tra la "Canarina" della miniserie Rai e l'epilogo biografico di Marilyn Monroe con Leto va oltre Wright/Van Dine. Quanto al colpevole, basta dire che tra i sospettati dell'omicidio della "Canarina" ci sono l'ex piccolo delinquente italoamericano Tony Skill, il dottor Ambroise Lindquist, il commerciante di pellicce Louis Mannix, l'impresario teatrale e discografico Kenneth Spotswoode, l'affarista Charles Cleaver. Con loro in filigrana Leto ha recepito lo schema di Wright/Van Dine per proiettarlo con un altro obiettivo sull'enigma che aleggia sul cadavere di Marilyn Monroe, avallandone la pista delittuosa eccellente.

A consuntivo, tra cronaca nera, letteratura, cinema, televisione e politica, l'omaggio esplicito dello schermo domestico, nell'Italia dell'anno del referendum sul divorzio, a un universo in cui il detective di finzione Philo Vance dello scrittore di finzione Van Dine, analogo al generale di finzione di Marotta, fa i conti con la sosia appariscente di Marilyn Monroe, che canta *It Had to Be You*, e non *I Wanna Be Loved By You* come in *A qualcuno piace caldo* (*Some Like It Hot*, 1959) di Billy Wilder, quale indizio troppo scoperto per un apparente *divertissement* giallo, memore e debitore filologico della tradizione hollywoodiana: in quanto strumento di decostruzione, commemorazione e controinformazione a un tempo, ecco l'esercizio metalinguistico affidato all'inizio di ogni puntata di *Philo Vance* all'attore Giorgio Albertazzi, non ancora personaggio, e pronto a portare allo scoperto il dispositivo (tele)filmico. Quanto basta per lasciare allo spettatore sempre, quand'anche la trama e la finzione convenzionale prendono il sopravvento, il margine di straniamento, commozione e indignazione legato al ricordo immaginario e immaginifico di Marilyn Monroe.

Foto: Marilyn Monroe con un cane, 1960

(Ernst Haas/Ernst Haas/Getty Images)

MARILYN MONROE: IL CORPO COME TESTO, LO STEREOTIPO COME MASCHERA



MARIA LAURA MARINACCIO

Ci sono nomi che non hanno bisogno di cognomi per farsi carne e Marilyn è tra questi: un nome che evoca un immaginario e contraddistingue una delle figure più emblematiche e leggendarie della cinematografia mondiale.

Attrice, modella e icona pop, Monroe non rappresenta soltanto un fenomeno di straordinario successo divistico, ma incarna un archetipo culturale globale capace di attraversare epoche storiche e contesti sociali (E. Morin, *I divi*, 1963). A oltre sessant'anni dalla sua scomparsa, la sua immagine continua a essere riprodotta, reinterpretata e commercializzata attraverso molteplici forme artistiche e mediali, dimostrando una persistenza simbolica unica.

La longevità di questo mito testimonia il modo in cui alcune figure pubbliche riescono a trascendere il proprio tempo, trasformandosi in strumenti attraverso cui la società riflette sui temi dell'identità, della celebrità e del cosiddetto *male gaze*, lo sguardo maschile che oggettivizza il corpo della diva (L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 1975).

La sua immagine, caratterizzata da una combinazione di sensualità, vulnerabilità e spontaneità accuratamente costruita, si è strutturata come un feticcio della donna americana del dopoguerra. Gli anni Cinquanta, segnati dall'espansione economica, dal boom dei consumi e dal consolidamento dei mass media, videro Hollywood nel ruolo di principale artefice nella definizione di nuovi ideali estetici e comportamentali, funzionali alle aspettative sociali dell'epoca (V. Pravadelli, *Performance di genere nel cinema classico americano*, 2010).

Marilyn Monroe divenne così l'incarnazione di una femminilità apparentemente leggera, ma al tempo stesso legata alle dinamiche economiche dell'industria dell'intrattenimento. La sua ascesa coincise con il consolidamento dello *star system* moderno, fondato sulla costruzione di personalità pubbliche facilmente commercializzabili e sulla riproducibilità transmediale dell'immagine divistica (R. Dyer, *Stars*, 1979). In questo sistema, la trasformazione di Norma Jeane Mortenson in "Marilyn Monroe", costituisce l'esempio emblematico di produzione dell'identità: il cambiamento del nome, del colore dei capelli, della voce e delle posture rispondeva all'esigenza industriale di creare un personaggio coerente con i desideri del pubblico.

Per lungo tempo, tuttavia, la narrazione dominante è rimasta ancorata a una rappresentazione riduttiva. L'attrice è stata descritta prevalentemente come simbolo di fragilità ed eccesso, una figura bidimensionale sospesa tra il glamour e la tragedia personale, una lettura distorta che la cronaca scandalistica ha alimentato rimuovendo i dati relativi al suo reale impegno intellettuale (L. Banner, *Marilyn: The Passion and the Paradox*, 2012). La diffusione di questo cliché della "bionda ingenua" ha oscurato la complessità delle sue ambizioni artistiche e della sua consapevolezza professionale, riflettendo la tendenza patriarcale a ridurre le figure femminili a meri oggetti visivi.

Negli ultimi decenni, i *Cultural Studies*, le teorie femministe e la critica cinematografica hanno avviato una radicale rilettura di Monroe, collocandola all'interno del dibattito sulla rappresentazione del corpo femminile e sui meccanismi del potere mediatico (J. Rose, *Women in Dark Times*, 2014). In questa prospettiva, la diva emerge come una delle prime incarnazioni della *self-made woman* nel panorama dell'industria culturale. Marilyn non si limitò a subire il sistema: tentò progressivamente di gestirlo, come dimostra la fondazione della propria casa di produzione, la *Marilyn Monroe Productions* nel 1955, vero e proprio atto di rivalsa contro il monopolio della 20th Century Fox (D. Spoto, *Marilyn Monroe: The Biography*, 2001). La ricerca di ruoli drammatici e il profondo interesse per la letteratura, la psicoanalisi e il metodo dell'Actors Studio, in una costante tensione tra autenticità personale e performance pubblica, rappresenta il nucleo centrale della sua esperienza umana e professionale, una dialettica che prende forma fin dalle origini della sua parabola.

Archeologia di un'icona

Per capire come si costruisce un archetipo culturale, è necessaria un'operazione archeologica sulla biografia di Norma Jeane Mortenson. Spesso la critica liquida i suoi primi anni come semplice colore drammatico: gli orfanotrofi, la madre istituzionalizzata, la catena di famiglie affidatarie, la precarietà economica dell'America della Grande Depressione. In realtà, questa frammentazione affettiva è il nucleo generativo del personaggio Marilyn: una condizione iniziale che non va letta in chiave puramente patologica, ma come un processo di costruzione identitaria (Carl Rollyson, *Marilyn Monroe: A Life of the Actress*, 2014), che condurrà alla creazione di un'identità *altra*.

Il passaggio da Norma Jeane a Marilyn Monroe configura il primo grande esperimento moderno di *self-branding* della cultura pop (S. Churchwell, *The Many Lives of Marilyn Monroe*, 2004). Non è stato un colpo di fortuna, ma l'esito di un lavoro di auto-modellamento disciplinato e rigoroso. Monroe studia i propri provini con meticolosità, impara a usare la voce in funzione del microfono, introducendo un sussurro perenne, studiato per trasformare il parlato in un'esperienza intimistica, sensuale, per stabilire una prossimità con lo spettatore (Michel Chion, *La voce nel cinema*, 1991), che diventerà la cifra costitutiva del suo personaggio. Ogni gesto, dal celebre camminare oscillante alla gestione dei tempi comici, diventa un segno dentro un sistema semiotico coerente. Marilyn intuisce che il corpo, nello spazio cinematografico, non è uno spazio neutro ma un linguaggio. La sensualità che solo all'apparenza potevano sembrare il frutto di pura istintualità, era invece una scelta recitativa precisa e consapevole. È qui che lo stereotipo della bionda svampita comincia a mostrare le prime crepe: la sua spontaneità era talmente controllata da risultare iper-reale, anticipando quella dinamica così contemporanea per cui la realtà vissuta e la finzione mediatica si fondono in un tutt'uno, tipica della comunicazione dei *social*.

La destabilizzazione dello stereotipo

Nel cinema classico hollywoodiano, la figura della *dumb blonde* non era solo un cliché comico, ma il tentativo di depotenziare le prime istanze di emancipazione femminile del dopoguerra (Molly Haskell, *From Reverence to Rape*, 1987). La donna poteva occupare il centro della scena, a patto di essere intellettualmente innocua, manipolabile e incapace di un pensiero strategico. Marilyn Monroe accetta apparentemente la gabbia, indossa il costume di scena e recita la parte. Tuttavia, se si guarda oltre la superficie delle inquadrature, ci si accorge che l'attrice pratica un costante sabotaggio ironico dello stereotipo, mediante l'enfaticizzazione di quelle caratteristiche per svelarne l'ipocrisia.

Il testo filmico fondamentale per comprendere questa operazione è *Gentlemen Prefer Blondes* (1953) di Howard Hawks. La sequenza musicale di *Diamonds Are a Girl's Best Friend* è entrata nella storia della cultura visuale, ma la sua ricezione è stata spesso distorta. Vestita con un abito rosa shocking che taglia in due la coreografia, il personaggio di Lorelei Lee non sta celebrando il materialismo fine a se stesso. Attraverso una scomposizione geometrica del corpo erotico (P. Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, 1972), svela in modo spietato le regole economiche di un mondo dominato dagli uomini. In questo sistema

le donne dipendono dal matrimonio per la mobilità sociale, Lorelei riconosce che l'amore è volatile, mentre l'oro e i diamanti sono l'unica moneta di scambio sicura. Sotto la facciata della ragazza svampita, Monroe infonde al personaggio una lucidità spietata: Lorelei sa esattamente come funziona il desiderio maschile e lo usa come strumento di transazione per garantire la propria autonomia.

Un'operazione analoga, seppur declinata in chiave fisica, avviene in *How to Marry a Millionaire* (1953) di Jean Negulesco. Qui il personaggio di Pola Debevoise è affetto da una miopia invalidante, ma rifiuta di indossare gli occhiali davanti agli uomini per non violare i canoni di appetibilità estetica dell'epoca. Le gag in cui Pola cammina andando a sbattere contro le pareti nascono come spunti comici, ma Monroe le trasforma, attraverso una studiata deformazione fisica, in una satira tagliente delle prigioni corporee femminili (Andrew Sarris, *The American Cinema*, 1968). Il modo in cui Marilyn usa la goffaggine, diventa una critica implicita a una società che preferisce vedere una donna letteralmente cieca piuttosto che non conforme agli standard estetici dominanti.

La consacrazione di Marilyn come icona erotica assoluta arriva con *The Seven Year Itch* (1955) di Billy Wilder. La scena della grata della metropolitana, con l'abito bianco sollevato dall'aria, è forse l'immagine più abusata del Novecento. Eppure, emerge una dinamica dello sguardo estremamente complessa. La macchina da presa di Wilder diviene parodia del voyeurismo dello spettatore medio, una dinamica che la Monroe non subisce passivamente, come nell'inquadratura in dettaglio delle gambe, resa metonimica di un corpo fieramente ammaliatore. La sua reazione espressa in quel misto di gioia infantile e naturalezza disarmante, svela un'intelligenza comica talmente profonda da farla definire dalla critica come un vero e proprio "corpo che pensa" (G. Sadoul, *Storia del cinema mondiale*, 1967). Marilyn dimostra di essere padrona dello spazio scenico che costruisce con consapevolezza per ribaltare i cliché sull'oggettivazione del corpo femminile. Il percorso di decostruzione accelera nella seconda metà del decennio. In *Bus Stop* (1956) di Joshua Logan, il pubblico si trovò di fronte a una rottura traumatica del codice glamour. Nella sequenza in cui il personaggio di Cherie canta *That Old Black Magic* sul minuscolo palcoscenico di un locale notturno, la perfezione precedente si sfarina. La voce di Marilyn è volutamente sottile, incerta; i movimenti del corpo hanno perso la fluidità magnetica per farsi rigidi, stanchi. Il costume è logoro, la calza è smagliata. Monroe spoglia il suo personaggio di ogni rassicurazione visiva, la fragilità di Cherie non è più un espediente per suscitare la protezione paternalistica, ma una ferita aperta che parla di fallimento e disperata ricerca di dignità.

Il culmine di questa dialettica si realizza nel capolavoro di Billy Wilder, *Some Like It Hot* (1959). Nella scena chiave dell'esecuzione musicale di *I'm Through with Love*, Wilder isola Marilyn in un chiaroscuro intimo, in un primo piano serrato, in quel momento, la voce quasi spezzata, le pause sospese e le micro-espressioni degli occhi non appartengono più alla convenzione della commedia, diventa quasi la confessione esistenziale di una donna che mette in scena la propria solitudine, un contrasto tra luce e ombra che lo stesso Wilder definirà come l'autentica forza motrice dell'attrice (B. Wilder, *Nessuno è perfetto*, 1993).

Monroe usa la sottrazione recitativa per incrinare la superficie della farsa, dimostrando come il suo cinema non sia mai stato un intrattenimento disimpegnato.

Se gli anni Cinquanta sono stati il teatro della costruzione e del mascheramento, *The Misfits* (1961) rappresenta l'atto di sconsacrazione definitiva del mito. Scritto da Arthur Miller in funzione del crollo del suo matrimonio con l'attrice e diretto da John Huston con un'estetica cruda, il film segna la liquidazione storica della *dumb blonde* e l'ingresso di Marilyn Monroe nella modernità cinematografica, ponendosi come ideale cerniera formale verso la New Hollywood (F. La Polla, *Il nuovo cinema americano*, 1978).

Il personaggio di Roslyn Taber è l'esatto contrario di tutto ciò che la Fox aveva venduto al mercato per un decennio, Roslyn non è un oggetto decorativo, né la proiezione delle fantasie di riscatto dei personaggi maschili che la circondano (interpretati da Clark Gable e Montgomery Clift); è una donna dotata di un'empatia radicale, che sperimenta il dolore del mondo come se fosse il proprio. La rottura formale rispetto al passato è evidente fin dalla scelta del bianco e nero da parte del direttore della fotografia Russell Metty. La luce diffusa viene sostituita da un bianco e nero realistico, che scava i volti e accentua la polvere del deserto del Nevada. Huston rifiuta la spettacolarizzazione del corpo di Marilyn: i costumi sono abiti ordinari, camicie da uomo, jeans larghi; il trucco è ridotto all'essenziale. Il corpo della diva appare segnato dalla sofferenza psicologica ed esposto al calore accecante delle location (Serge Toubiana, *The Misfits: Story of a Shoot*, 2011).

La scena del bar di Reno, subito dopo il divorzio di Roslyn, chiarisce la nuova direzione recitativa intrapresa da Monroe. L'attrice lavora esclusivamente sui vuoti, sui silenzi e su una recitazione in sottrazione che disorienta lo spettatore abituato ai suoi sorrisi. Quando parla, la voce non ha più il soffio erotico delle commedie, ma la fragilità di chi cerca faticosamente di rimettere insieme i pezzi di un'identità frantumata. La vulnerabilità qui è assoluta, spogliata di qualsiasi filtro divistico.

La sequenza che suggella il valore politico del film è la cattura dei mustang selvaggi nel deserto. Di fronte alla brutalità con cui gli uomini immobilizzano gli animali, Roslyn subisce un crollo emotivo. La sua corsa nel vuoto della distesa di sale, le sue urla disperate che risuonano nel deserto, il pianto che le deforma il viso non sono la reazione isterica di un personaggio debole. Al contrario, quell'esplosione di dolore è l'unico atto di resistenza etica possibile dentro un universo maschile dominato da una logica di violenza, possesso e sfruttamento (J. Huston, *An Open Book*, 1994).

Il valore profondo di *The Misfits* risiede in questa convergenza tra dato biografico e testo filmico: è il corpo di Marilyn Monroe che si fa testo, che usa la propria ferita privata per inventare un nuovo linguaggio espressivo. Con questo film si consuma la fine della maschera della diva, che si riprende lo statuto di soggetto tragico della propria storia.

Conclusioni

La parabola artistica e biografica di Marilyn Monroe non può essere liquidata attraverso le lenti riduttive del dramma personale o del mero feticismo divistico: il percorso tracciato attraverso l'archeologia identitaria di Norma Jeane alla de-spettacolarizzazione radicale di

The Misfits, racconta della progressiva trasformazione del corpo della diva da *oggetto* dello sguardo a *soggetto* del testo cinematografico.

Monroe ha operato all'interno del cinema classico hollywoodiano non come un ingranaggio passivo, ma come un elemento di profonda destabilizzazione semiotica. Se lo *star system* degli anni Cinquanta aveva strutturato il cliché della bionda ingenua per riaffermare l'egemonia del *male gaze* (Mulvey, 1975), Monroe ha saputo abitare quella “gabbia” riscrivendone i codici dall'interno. Attraverso l'ironia tagliente e la consapevolezza socio-economica esibita in *Gentlemen Prefer Blondes*, l'attrice ha costantemente svelato l'artificio del proprio stereotipo, costringendo lo spettatore a fare i conti con l'ipocrisia dello sguardo patriarcale. Una tensione continua tra la *maschera* e la ricerca di un'autenticità espressiva che ha trovato il suo compimento drammatico nell'interpretazione dell'ultimo film (*The Misfits*) e che ha preparato il terreno per il definitivo sgretolamento dello stereotipo. Il corpo di Marilyn si fa definitivamente testo (Dyer, 1979): rifiutando le logiche del mondo maschile, il personaggio di Roslyn Taber eleva la propria vulnerabilità e il proprio dolore a un atto di resistenza etica.

L'eredità che ci consegna non risiede nell'iconicità museale del feticcio pop alla Warhol, ma nella natura intrinsecamente dialettica della sua immagine: Monroe ha dimostrato che il corpo, persino quando è oggettivato dall'industria culturale, può farsi luogo di discorso, di critica e di sovversione, consegnando alla modernità un testo infinito che continua, a decenni di distanza, a destabilizzare il nostro modo di guardare.

Foto: Marilyn Monroe a una conferenza stampa al Savoy Hotel di Londra, 17 luglio 1956 (Harry Kerr/BIPs/Getty Images)

MARILYN E CLARK VERSO LE STELLE



MARCO VANELLI

In un film da poco uscito, *Filmlovers! (Spectateurs!)*, (2025) di Arnaud Desplechin, il regista ripercorre le tappe della propria formazione di spettatore cinematografico, da bambino a futuro cineasta, soffermandosi su alcuni testimoni che hanno avuto significato per lui. Tra questi c'è l'attrice nativa americana Misty Upham, morta suicida, che in passato aveva lavorato con Desplechin in due film: *Frozen River* (2009) e *Jimmy P.* (2013). Nella sua rievocazione di un giovane talento bruciato da un successo troppo rapido, il regista accosta Upham a Marilyn Monroe e a entrambe dedica questa quartina di Emily Dickinson: «Se più non fossi viva / quando verranno i pettirossi, / date a quello con la cravatta rossa / per ricordo una briciola» (E. Dickinson, *Poesie*, intr., trad., prem. al testo e note di Margherita Guidacci, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2000, p. 143).

Marilyn ha lasciato come ricordo di sé ben più di una briciola, e ben se ne accorsero due letterati italiani che, alla sua scomparsa, le dedicarono dei testi ancora oggi toccanti. Pier Paolo Pasolini, nel film di montaggio *La rabbia* (1963), ci mostra una serie di foto dell'attrice prese dai rotocalchi che immaginiamo dovessero essere pieni di servizi scandalistici dopo la tragica fine del 4 agosto 1962, e accompagna le immagini con dei

versi impregnati di commozione: «Del mondo antico e del mondo futuro / era rimasta solo la bellezza, e tu, / povera sorellina minore, / quella che corre dietro i fratelli più grandi, / e ride e piange con loro, per imitarli, / e si mette addosso le loro sciarpette, / tocca non vista i loro libri, i loro coltellini, / tu sorellina più piccola, / quella bellezza l'avevi addosso umilmente, / e la tua anima di figlia di piccola gente, / non ha mai saputo di averla, / perché altrimenti non sarebbe stata bellezza» (P.P. Pasolini, *La rabbia*, in: Id., *Per il cinema*, tomo primo, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Mondadori, Milano 2001, pp. 397-398).

La bellezza autentica della sorellina Marilyn, secondo Pasolini, era umile e inconsapevole, «figlia di piccola gente», inadatta al mondo attuale che l'ha stritolata, mentre «i fratelli più grandi», tra cui il poeta-regista, dopo la sua scomparsa, si chiedono (nei versi successivi): «È possibile che Marilyn, / la piccola Marilyn, ci abbia indicato la strada?».

L'altro scrittore-giornalista, Dino Buzzati, immaginò per la povera Marilina (come era chiamata allora da tanti italiani) un momento di attesa prima di entrare nel regno dell'Aldilà, con un «genio» sovrintendente all'accoglienza delle anime che la vede ai piedi della muraglia di cinta: «una giovane e bellissima donna nuda apparentemente addormentata» (D. Buzzati, *All'alba*, in: *Racconti di cinema*, a cura di Emiliano Morreale e Mariapaola Pierini, Einaudi, Torino 2014, p. 48). Il genio se ne innamora all'istante e, visto che l'anima non si è ancora distaccata dal corpo della donna, prova a convincerla che non vale la pena morire così giovane e così bella. Simile a un celebre racconto natalizio di Dickens e a un altrettanto famoso film di Frank Capra, il genio le mostra ciò che il futuro le avrebbe riservato: nuovi mariti, ulteriore successo, riconoscimento critico, premi e... solitudine.

«E finalmente, in una villa che sembrava una reggia, trovarono Marilina già vecchia, una graziosissima vecchietta che era nel suo genere un amore, ma negli occhi era facile leggere una squallida e arida solitudine, nonostante le meraviglie e gli onori che la contornavano.

– Hai visto? – fece a questo punto Marilina. – Hai visto, amico mio, che non ne vale la pena?

Lui non ebbe il coraggio di insistere. Tenendola per mano, ridiscese le vertiginose scale del futuro, in un batter d'occhi la portò nella sua stanza, dove Marilina, toltasi la vestaglia, si gettò sul letto con l'evidente intenzione di riprendere il fatale sonno interrotto.

Ma il genio, che assisteva, faceva una faccia così addolorata che Marilina ne ebbe pietà, e sorrise.

Sì, soltanto per lui avrebbe fatto il sacrificio, avrebbe rinunciato alla partenza, avrebbe ricominciato la vita. Lentamente, perché il torpore la stava di nuovo invadendo, tese una mano verso la cornetta del telefono [per chiamare i soccorsi].

Fu colto però dalla pietà anche il genio. Il quale le fece un affettuoso cenno di saluto con la destra. – Dio sia con te, povera ragazza –. E svanì come un fantasma, mentre dalle finestre entravano le prime luci dell'alba.

Marilina lo vide sparire. Restò là, immobile, con la mano sul telefono. Si lasciò portare via, scivolando, nei gorghi neri del sonno» (*Idem*, pp. 52-53).

L'unico amore possibile per Marilina si rivela impossibile: in extremis, lei rinuncia alla morte mentre lui rinuncia alla vita di lei, almeno quella terrena, e la lascia partire dal nostro mondo che non la merita.

Sempre nell'Aldilà, la scrittrice americana Joyce Carol Oates si immagina una ricognizione tra due vittime della «società dello spettacolo»: Marilyn, appunto, definita «Rosa Bianca», e Elizabeth Short, la «Dalia Nera», uccisa nel gennaio 1947 a Hollywood e divenuta un caso di cronaca al centro, tra l'altro, del film *Black Dahlia* (2006) di Brian De Palma (a sua volta tratto dall'omonimo romanzo di James Ellroy). In una sorta di interrogatorio-dialogo tra le due sfortunate, a un certo punto Elizabeth – «Betty» – Short dice a proposito dell'amica Norma Jeane Baker (vero nome di Marilyn): «Odiose bugie raccontate su di me *post mortem* ma nessuna più odiosa di quella che non avessi un vero padre – ma solo un presunto padre come Norma Jeane, la cui madre pazza le mostrava le foto di Clark Gable – sussurrando all'orecchio della bambina *Ecco tuo padre, Norma Jeane! Ma nessuno lo deve sapere – ancora.*

Povera Norma Jeane! Una parte di lei credeva in quella follia, ecco perché era sempre alla ricerca di *Papà*. Ecco perché Norma Jeane cercando uomini come faceva commetteva brutti sbagli [...]» (J.C. Oates, *Dalia Nera & Rosa Bianca*, in: *Racconti di cinema*, cit., pp. 24-25).

My Heart Belongs to Daddy canterà Marilyn nel film *Facciamo l'amore* (*Let's Make Love*, 1960) di George Cukor, e Clark Gable, il re di Hollywood, era il *Papà* ideale per la povera Marilyn: lui che era un mito quando lei era bambina, sarà poi suo partner nell'ultimo film della carriera di entrambi: *Gli spostati* (*The Misfits*, 1961) di John Huston. Un film a cui l'attrice teneva molto, anche perché scritto dal marito Arthur Miller e diretto da un regista importante, con un ruolo più serio e meditativo dei soliti, a fianco di altri grandi interpreti come Montgomery Clift, Eli Wallach e Thelma Ritter. Ma su questo traguardo torneremo.

Soffermiamoci, invece su Clark Gable che un altro scrittore, questa volta in veste di testimone, racconta di aver sentito elogiare dall'amica Marilyn: Truman Capote. In un suo racconto-ricordo dedicato a un pomeriggio passato con la diva, il 28 aprile 1955, intitolato *Una bellissima bambina*, Capote fa dire a Marilyn (dopo che un passante l'ha riconosciuta e le ha chiesto l'autografo): «Anch'io un tempo chiedevo autografi. A volte li chiedo ancora. L'anno scorso c'era Clark Gable seduto accanto a me al Chasen's, e l'ho pregato di firmarmi il tovagliolo» (T. Capote, *Una bellissima bambina*, in: *Racconti di cinema*, cit., p. 23).

Se possiamo dar credito alla testimonianza di Capote, Gable doveva essere davvero un mito per la giovane Marilyn, al punto di chiedergli, nel 1954 – ormai pure lei diva –, un autografo come fosse ancora la ragazza Norma Jeane in cerca di un *Papà*.

A questo punto si inserisce un ricordo personale di chi scrive quando, dodicenne, nel settembre 1975 lesse sul «Corriere dei Ragazzi» una storia gialla a fumetti dedicata proprio a Marilyn e Clark (Mino Milani, *I grandi nel giallo. Marilyn Monroe*, disegni di Toppi, «Corriere dei Ragazzi», n. 37, 14 settembre 1975, pp. 3-14). Era ambientata sul set di un

film immaginario, diretto niente meno che da Alfred Hitchcock. Al quale, nella realtà, la Monroe non piaceva affatto, in quanto non corrispondente al suo ideale femminile di donna bionda, sì, ma glaciale, misteriosa, imprevedibile, laddove la nostra eroina possedeva una sensualità marcata sul suo corpo procace e nelle sue mosse sinuose.

Foto: (Ed Feingersh/Michael Ochs Archives/Getty Images)



Così, durante la lavorazione del film giallo in cui il personaggio di Marilyn deve sparare al marito, qualcuno sostituisce la pistola di scena con una pistola vera, ma lei lo viene a

scoprire. Per individuare il malintenzionato che vorrebbe far fuori, per motivi suoi, Clark Gable, l'attrice gioca a fare la diva capricciosa e pretende di fare una prova non con il suo partner, bensì con uno degli assistenti, il maggior sospettato che, ovviamente, le ingiunge di fermarsi per poi tentare la fuga.

Sia il marito nella finzione, sia l'ambiente del set, tutto maschile, sembrano considerarla «la solita svampita», ma Marilyn, con un po' di intuizione e sangue freddo, smaschera il colpevole.

Se questo film giallo nella realtà non esiste, esiste invece, come abbiamo detto, *Gli spostati*, l'ultimo film della loro carriera dove entrambi appaiono provati: Gable per colpa dell'età e dei problemi di cuore acuiti dall'essersi sottoposto alle scene più pericolose senza controfigure; Marilyn per i noti disturbi di instabilità mentale, di dipendenza da farmaci, di scontentezza esistenziale acuita dalla crisi in corso con il marito commediografo.

Nel film si racconta dell'incontro tra un maturo cowboy, Gay, impegnato in una caccia ai cavalli selvaggi nel Nevada e una giovane donna appena divorziata, Roslyn, fragile e bisognosa di protezione. Lui esibisce tutta la sua mascolinità nel corpo a corpo con gli animali, istigato da un amico (neanche troppo occultamente attratto da Gay) che cerca di separarlo da lei; a sua volta Roslyn esprime tutto l'animo femminile e materno di fronte alle sofferenze dei cavalli e convince l'uomo a liberarli. Nasce una comprensione profonda tra loro che, nella storia, sembrano poter contare sul futuro, amarsi, avere un bambino. Ma noi, oltre ai personaggi, vediamo i due interpreti che finalmente si sono incontrati e hanno mescolato tutto ciò che simbolicamente rappresentavano: l'eterno femminile e il maschio «francamente-me-ne-infischio». Ognuno ha ceduto qualcosa, ognuno ha guadagnato una parte dell'altro. Insieme se ne vanno guidati dalle stelle. Stelle di Hollywood ormai appannate che si dirigono verso un cielo di stelle. Per sempre.

«Gay se la stringe al fianco. Il camion prosegue la corsa. Il loro amore ora è possibile, e li tiene come sollevati da terra. Ora i fari illuminano i ciuffi d'erica, e cominciano gli scossoni.

Roslyn: – Come fai a orientarti al buio?

Gay fa un cenno con la testa, indicando il cielo sopra di loro: – Basta puntare verso quella grande stella. Sotto c'è l'autostrada: ci porta dritti a casa.

La ragazza alza gli occhi alla stella attraverso le macchie e la polvere del parabrezza. [...] I fari del camion svaniscono a poco a poco, e con essi ogni rumore. Ora c'è solo il cielo pieno di stelle, e un assoluto silenzio» (A. Miller, *Gli spostati*, trad. di Vincenzo Mantovani, Einaudi, Torino 1961, pp. 172-173).

“ORA SEI TU LA PRIMA OLTRE LE PORTE DEL MONDO”. PASOLINI-MONROE, IL CORPO SACRIFICALE E L'*IMITATIO CHRISTI*



SIMONE VILLANI

Se è indiscussa la centralità di Pier Paolo Pasolini nella storia e nell'estetica del film-saggio, si impone a fortiori come centrale la primissima messa a punto nella sua filmografia di questo strumento espressivo (che frequenterà altre 5 volte nella sua breve ma prestigiosa parabola di cineasta): il film *La rabbia* (1963), o meglio la sua metà del film visto che l'altra fu realizzata come è noto da Giovanni Guareschi; si tratta di un esempio di *found footage*, per il quale il regista non ha girato un solo metro di pellicola ma soltanto impiegato materiali visivi preesistenti. Nelle riflessioni immediatamente successive al film - guidate anche dalla volontà di prendere le distanze dalla metà di Guareschi - Pasolini svalutava il proprio lavoro, salvando tuttavia con decisione il segmento dedicato a Marilyn Monroe, che il regista friulano, spesso severo verso se stesso, giudicava pienamente riuscito.

La breve ode poetico-cinematografica di Pasolini a Marilyn (4 minuti e 20 secondi) si inserisce in un vasto contesto di reazioni di artisti e intellettuali alla clamorosa eco che aveva suscitato nel mondo la morte dell'attrice nordamericana del 4 agosto 1962: da

Ernesto Cardenal con la poesia *Oración por Marilyn Monroe* (composta a cavallo tra il 1962 e il 1963), fino ai primi *décollage* di Mimmo Rotella (1963) dei manifesti pubblicitari della diva 'strappati' per le strade di Roma e poi sottoposti a stratificazione. Ben diversamente da loro, avevano iniziato a lavorare su Marilyn da viva, molti anni prima della morte, Salvador Dalì con il primo incunabolo (1952) del venturo *Mao-Marilyn* che fonde provocatoriamente i lineamenti dei due simboli del mondo socialista e capitalista, e Willem de Kooning che nel grande ciclo *Women* gratifica di un nome e un cognome - unica fra tutte - una *Marilyn Monroe* (1954) travolta da una tempesta cromatica e dalla violenta deformazione dell'effigie del modello.

Tuttavia, l'opera più famosa è naturalmente quella di Andy Warhol, il *Marilyn Diptych* (1962) della Tate Modern; Warhol è il più pronto anche nei tempi di reazione: Monroe è morta ad agosto e lui in autunno fa il dittico (cui si affianca sempre nell'immediatezza di quell'anno *Gold Marilyn*, sorta di icona su fondo in oro). Il *Dittico* è però anche un clamoroso caso di rimozione e di normalizzazione da parte dei media, che arriva fino ad oggi. Come si sa, le immagini di Marilyn sono 50 (tutte tratte da un'unica foto promozionale di produzione del film del 1953 *Niagara*) giustapposte in 2 pannelli da 25 immagini ciascuno: nel primo pannello sono a colori ed esaltano con sottolineature cromatiche le labbra e i tratti più sensuali del volto dell'attrice, nel secondo sono tutte in bianco e nero, e per di più sbiadiscono progressivamente come in una sorta di dissolvenza per foto fisse. L'opera mostra così in parallelo la mistificazione di Marilyn e il suo correlativo annientamento come persona. La schiacciante prevalenza del riuso dell'opera di Warhol da parte del sistema dei media mainstream nei decenni successivi, però, 'pesca' una o più immagini dal primo pannello, ed elide il secondo. Questa 'disattenzione selettiva' non è una censura, per quanto automatica: il *Dittico* è già strutturato *ab origine* per essere 'consumabile' dalla società dello spettacolo; il primo comandamento cui obbedisce è quello della necessità di una circolazione nell'universo mediale, che infatti ha sempre attraversato in lungo e in largo ignorando qualunque confine tra cultura alta e bassa, ma pur sempre recando con sé la critica feroce allo star system - cioè il secondo pannello - come una lama nascosta sotto il mantello. Questa astuzia (intesa come *intentio operis* prima ancora che come *intentio auctoris*) è del tutto assente in Pasolini, che frontalmente eleva un atto d'accusa contro la civiltà dei consumi, ma lo fa con un ribaltamento spiazzante: non si tratta semplicemente di condannare un sistema dei media che ha strumentalizzato e condotto alla morte una persona vulnerabile, ma di cogliere nel sacrificio di una vittima di speciale sensibilità il sintomo e il monito di una evoluzione del mondo intero verso la catastrofe.

Da subito il regista attrae Marilyn nell'orbita della propria assiologia: come "figlia di piccola gente" ella 'rima' per quanto possibile nella iperindustrializzata società statunitense con gli amati sottoproletari romani, e l'inconsapevolezza con cui porta su di sé la propria bellezza ne fa un simbolo del mondo passato, che per Pasolini non è un'epoca storica, ma

il mondo contadino e preindustriale che sopravvive in alcuni strati sociali e in molte parti della Terra non ancora 'annesse' alla modernità.

La poesia letta dalla voce over dello scrittore Giorgio Bassani è fortemente anaforica, e pare obbedire ad un linguaggio formulare: le continue iterazioni mimano la solennità dei testi sacri (rafforzata dalla scelta dell'*Adagio in Sol minore* cosiddetto di Albinoni, quando ancora lo si credeva musica sacra barocca e non un peraltro mirabile 'falso' novecentesco), e l'insistenza sul tema di una colpa collettiva espiata da un singolo richiama il coro greco delle tragedie (Pasolini veniva dalla traduzione pochissimi anni prima dei tre testi eschilei di *Agamennone Coefore* e *Eumenidi* per il Teatro Popolare Italiano di Vittorio Gassman).

Quella che opera il poeta sulla figura di Marilyn è una vera e propria trasfigurazione: nelle sue mani il più grande e duraturo sex-symbol di Hollywood diventa una sorta di santa laica, martire ma senza averlo potuto scegliere. Al di fuori delle coordinate del mondo cristiano, invece, la referenza più suggestiva appare quella di Astrea, la dea greco-romana che nell'Età dell'Oro viveva liberamente in mezzo agli uomini, e che sarà l'ultima tra le divinità, ad abbandonare il loro mondo caduto nella decadenza attraverso la guerra e il delitto (cfr. S. Bernardi, *Marilyn e la partenza degli dei dalla terra*, in «Fata Morgana», 10, 2010, pp. 115-138, che documenta anche la chiara parentela del film di Pasolini con Il processo di Orson Welles girato in parte in Italia e uscito l'anno prima, e non solo per l'opzione comune per l'*Adagio* dello pseudo-Albinoni).

Il montaggio del segmento-Marilyn de *La rabbia* immediatamente imposta la tesi del poeta: ad un primissimo piano, fisso, del volto triste di Marilyn subito segue l'immagine in movimento della Passione di un Cristo in ceppi, flagellato e con la corona di spine, che avanza barcollando affiancato dai suoi aguzzini in una processione religiosa in costume (verosimilmente una ripresa di cinegiornale nel Sud Italia).

Anche la scelta dei materiali risponde ad una precisa opzione formale: di Marilyn vediamo esclusivamente foto fisse (in un contrappunto tra quelle di lei bambina e ragazza, prima del successo, e quelle in posa da diva, viste mille volte e qui improvvisamente nuove, perché le prime ne demistificano i "troppi allegri sguardi che chiedono la loro pietà"), e mai immagini in movimento. Le loro opzioni compositive rivelano che Pasolini e Warhol avevano intuito nell'immediatezza quello che noi oggi dopo più di 60 anni possiamo constatare con evidenza documentale: la eccezionale persistenza del mito di Marilyn non è legata tanto al cinema, quanto alla fotografia; non sono le immagini in movimento dei suoi film più famosi che hanno colonizzato la memoria collettiva, ma i suoi scatti fotografici. Rispetto a Warhol la esclusione delle immagini in movimento di Marilyn è ancora più significativa per Pasolini, che fa un'opera di cinema nella quale usa esclusivamente fotografie della diva, pur avendo verosimilmente a disposizione - nei più di ottantamila metri di pellicola del cinegiornale Mondo libero che costituisce la base materiale de *La rabbia* - riprese della star come passerelle in aeroporto ed altro fuori copyright (cfr. E. Menduni, *Marilyn e Pasolini. La rabbia*, in «La valle dell'Eden», 28-29, 2014-2015, p. 142, che vede anzi nel segmento-Marilyn de *La rabbia* l'oltranza di spingere il rapporto tra i due media, cinema e fotografia, fino a un punto limite di indistinzione).

Intrecciata alla serie delle immagini di Marilyn il segmento pasoliniano ne ospita un'altra: una costante evocazione dello spettro dell'apocalisse nucleare; incastonano il segmento prima dell'inizio e alla fine invadendo la scena le immagini del fungo atomico; delle misteriose, spettrali bambole senza vita che paiono evocare una famiglia americana, e che vediamo rifugiarsi in una specie di rifugio antiatomico, si trovano progressivamente esposte prima alla minaccia del fuoco che pare bruciare l'aria fuori delle persiane, e poi di una disarticolazione che li lascia in pezzi; anche una sorta di presepe di statue hollywoodiane che esibisce in proscenio quella di Clark Gable (come Marilyn morto dopo avere girato *The Misfits* di Huston), e sopra di lui la statua dell'Academy Award, pare poi andare tutto a fuoco come in un falò delle vanità, che non può che richiamare però ancora una volta la devastazione della fissione nucleare; e infine un'intera parete di piccole fotografie, di difficile decodificazione in un'immagine di dimensioni home-video, mostra in realtà persone dai volti e corpi afflitti ciascuno da una qualche deformità: ancora una volta una sinistra evocazione delle radiazioni nucleari.

Anche l'unico dipinto riprodotto nella sequenza ammette una suggestione apocalittica: è *East 12th Street* (1947) di Ben Shahn, in cui delle bambine pattinano sulla famosa via newyorkese improvvisamente deserta (Shahn è assunto da Pasolini ne *La rabbia* attraverso plurime citazioni visive come paladino del realismo sociale e nemico dell'astrattismo).

È proprio in corrispondenza del dipinto di Shahn che la voce over di Bassani recita le ultime tre parole della domanda che il regista immagina baleni alla mente dei "fratelli maggiori", che abbandonano per un attimo "i loro maledetti giochi" di guerra e la loro "inesorabile distrazione": "È possibile che Marilyn, la piccola Marilyn, ci abbia indicato la strada?".

È un interrogativo che oggi risuona molto diversamente da allora: oggi suona piuttosto come se Pasolini lo rivolgesse a se stesso.

L'attrazione verso la figura di Marilyn tradisce una segreta affinità del poeta friulano, grande lettore delle *imitationes Christi*: cristico è esplicitamente ne *La rabbia* il personaggio di Monroe, che si immette in una lunga teoria di personaggi e di Passioni letterarie e cinematografiche che attraversano l'opera di Pasolini, ma con tre specificità: è la prima donna, la sua è la trasfigurazione di una vicenda assolutamente reale, ed è l'unica la cui morte ha una eco planetaria. Inoltre, il suo corpo sacrificale - interamente colonizzato dal potere a cui quello sottoproletario di Accattone può ancora sottrarsi sia pure al prezzo della morte - è già una prolessi dei corpi di *Salò* (1975): il viaggio nello spazio è anche un viaggio nel tempo, e l'America vive nel presente il nostro futuro.

Capace di rimproverare a Cesare Pavese il suo suicidio non già perché dovesse necessariamente accettare la prosecuzione della vita, ma perché consumato nel chiuso di una camera d'albergo, perché dunque eminentemente 'privato', Pasolini sente come la privatezza del suicidio di Marilyn sia per converso neutralizzata e riscattata dalla incoercibile dimensione pubblica della sua vita (il cinema, i Kennedy, gli scandali, etc.), che ha somatizzato il *mal du siècle*.

Nella polarità vertiginosa tra un estremo di consapevolezza (l'intellettuale, l'ideologo, lo scrittore) e un estremo di inconsapevolezza (l'orfanella di Los Angeles, peraltro intelligentissima e vorace lettrice di classici della letteratura e lei stessa autrice di poesie), Pasolini e Monroe hanno fatto - l'uno del proprio assassinio e l'altra del proprio suicidio - un atto politico; hanno entrambi, con modalità così diverse, "fatto buon uso della morte" (P. P. Pasolini, *Orgia*, in *Porcile, Orgia, Bestia da stile*, Garzanti, Milano, 1979, p. 191).

È verosimile che una delle motivazioni della assunzione di Marilyn a prima eroina pasoliniana sia che il poeta ne ha inconsciamente invidiato la morte.

Foto: (Ed Feingersh/Michael Ochs Archives/Getty Images)

MARILYN SUL NAVIGLIO



ALESSANDRO ZACCURI

Ogni tanto ci casco ancora: mi fermano per strada e non riesco a dire di no. Prima era come se non avessi scelta, da qualche tempo mi illudo invece di decidere io, a seconda delle circostanze. Oggi mi è successo sul Naviglio. L'uomo dimostrava qualche anno meno di me, era vestito in maniera informale ma non trasandata. Aveva un'aria simpatica e quindi pericolosissima, almeno per quanto riguarda la mia tendenziale arrendevolezza. L'avevo ormai superato, lui però mi ha richiamato indietro con una domanda innocua in apparenza e insidiosa nella sostanza: «Dutùr, lei è di Milano?». Sventuratamente ho risposto di sì, per quanto anch'io sia un milanese ciapà, o d'importazione, come ormai quasi tutti da queste parti. Tra me e me, ho stabilito che con mezzo secolo abbondante di residenza in città posso considerarmi pressoché autoctono, ragion per cui sono persuaso di non mentire, pur non dicendo tutta la verità, solo la verità e nient'altro che la verità. Se ci attenessimo a questo criterio, del resto, non ci sarebbe racconto, non esisterebbe la letteratura. Neanche il cinema esisterebbe.

Ho risposto di sì, sono tornato sui miei passi. L'uomo ha attaccato un prevedibile discorsetto sul fatto che a Milano c'è ancora qualche milanese, meno male che c'è, e di sicuro questi rari milanesi superstiti sono ben disposti verso gli onesti artisti ambulanti

eccetera. Mi ha sventolato sotto il naso un ventaglio di stampe grossolane, che riprendevano con colori vistosi fotografie e fotogrammi celebri. Bene che fosse, erano copie dipinte in serie. Non escludo che fossero il risultato di qualche procedimento automatico. Ma ero tornato indietro, non potevo più sottrarmi. Ho scartato il ritratto del Tenente Colombo e mi sono concentrato su due diverse versioni del volto di Marilyn. Una era una specie di parodia dei multipli di Andy Warhol in una saturazione casuale, piatta, chiassosa. Chi sostiene che l'arte contemporanea non abbia nulla di originale dovrebbe fare il confronto tra questa copia della copia e la copia originale. Allora ho preso l'altra Marilyn, il solito scatto con la bocca dischiusa e lo sguardo assente. Si discostava pochissimo dalla fotografia che tutti ricordiamo, il vero sforzo di fantasia consisterebbe nel considerarla un'opera dell'ingegno. Ho allungato una banconota, incassato la mia razione di ringraziamenti esagerati e fatto sparire il quadretto nello zaino. Non era incorniciato, per fortuna, altrimenti mi sarebbe costato di più e non sarei riuscito a contrabbandarlo facilmente in casa.

Più tardi però ci ho ripensato. Di questo simulacro non me ne farò niente, in ogni caso. Lo terrò nascosto per un po' e poi troverò un sistema per farlo sparire. Tanto valeva rassegnarmi allo pseudo-Warhol, no? Perché mi sono ostinato a preferire un'immagine a discapito dell'altra? La prima risposta è che la Marilyn ultrapop mi sembrava di una volgarità senza rimedio. Non per eventuali implicazioni erotiche (queste, purtroppo, le diamo per scontate), ma per la faciloneria che sprigionava. Maltrattato così, il viso di Marilyn diventa veramente *res nullius*, un'icona profanata, un contorno disabitato. L'altro volto, quello che ho sepolto sotto una pila di carte in un angolo della scrivania, non è di per sé migliore, ma ha il modesto vantaggio di un maggior anonimato. Non facciamola tanto complicata: vuoi Marilyn? Ecco Marilyn.

Il guaio è che io Marilyn non la voglio, non l'ho mai voluta. Sono del 1963, non sono mai riuscito a pensare a lei se non come a una donna morta prima che io nascessi. Neanche le circostanze della sua fine mi hanno mai appassionato. Che sia stata la Cia o la depressione o l'incompetenza di un medico poco mi importa e, in fondo, non fa alcuna differenza. È morta sola, da sola. In un modo o nell'altro, è morta di solitudine. Il famoso spezzone dell'*Happy Birthday, Mr President* mi ha sempre messo in imbarazzo, come quando vedi qualcuno che si consegna all'irrimediabile. L'unica scena in cui Marilyn mi risulta attraente è una di *Quando la moglie è in vacanza*. No, non quella della gonna alzata dal vento della metropolitana. A colpirmi, in realtà, non è neppure una scena, ma una battuta, con il gesto che l'accompagna. Il povero Tom Ewell è lì che cerca di farsi passare i bollori e d'improvviso sul soffitto del suo appartamento si apre una botola. Ciao, sono sgusciata giù, dice la ragazza che ancora impugna il martello e fa finta di servirsene per schiodare il passaggio. Vado a memoria, non me la sento di controllare, non voglio correre il rischio di restare deluso. Forse è merito del doppiaggio, non lo so. Ma in quel momento Marilyn è irresistibile.

Dopo di che, mi passa. Il melodramma di *Niagara*, i balletti di *Gli uomini preferiscono le bionde* o di *Come sposare un milionario*, l'industrioso ancheggiamento di *A qualcuno*

piace caldo, l'esibita seduzione di *Facciamo l'amore*, che per me è il suo film più triste, probabilmente perché si capisce che Yves Montand la sa più lunga di quanto voglia far intendere. Inutile, non c'è più nulla che mi convinca. Bisognerebbe arrivare agli *Spostati*, bisognerebbe recuperare quel che resta di *Something's Got to Give* per ritrovare qualcosa di quella grazia. Ma non ce la faccio, non ce la faccio mai. Mi vengono sempre in mente le sue fotografie d'inizio carriera, quando era più paffuta e impacciata, visibilmente tormentata da un desiderio di piacere che sarebbe diventato la sua maledizione. Di piacere, non di apparire. Di piacere per quello che poteva essere, non per quello che gli altri si intestardivano a guardare.

Insomma, ho le mie difese, che di solito mi proteggono dall'incantesimo. Ogni tanto però ci casco. Mi lascio prendere alla sprovvista, la guardo che scende dal piano di sopra e mi viene da sorriderle. Non chiedetemi il motivo. Non saprei come rispondere.

Foto: (Ed Feingersh/Michael Ochs Archives/Getty Images)

LA RAGAZZA CON LA VALIGIA



PAOLO DI PAOLO

Continua a essere guardata anche quando nella stanza non c'è più nessuno, anche se non c'è più luce. Essere guardati! La guardarono bambina. La guardarono adolescente per accorgersi che era bella. La guardarono operaia in una fabbrica durante la guerra, quando un fotografo militare incontrò il suo viso e lo lesse come una promessa. La guardarono come modella, come pin-up, come aspirante attrice, come *Blonde*. La guardarono mentre imparava a muovere la bocca, a rallentare la voce, a trasformare ogni frase in un piccolo segreto respirato all'orecchio di milioni di persone.

La guardarono i moralisti, i soldati, i presidenti, i poeti, i pittori, gli psicoanalisti, gli stilisti, i fotografi, gli scrittori, i ragazzini nei cinema di provincia, le ragazze, le madri che tenevano gli occhi fissi sullo schermo e intanto stringevano la mano dei mariti.

Ognuno vide qualcosa. Quasi nessuno vide lei.

Solo lei vedeva Lei.

Pier Paolo Pasolini (1922-1975) la collocò nella grande e cupa elegia della modernità che è *La rabbia*. Non solo come attrice leggendaria, non come lembo di cronaca americana, non come vittima della mondanità, ma come apparizione terminale della bellezza: una creatura troppo docile e troppo luminosa, offerta al mondo e dal mondo consumata. Nella

sequenza dedicata a Marilyn, Pasolini fa della ripetizione una specie di preghiera funebre; accosta il suo volto alle immagini della storia, alla violenza politica, alla minaccia atomica, all'oscura mutazione di una civiltà capace di fabbricare insieme divi e devastazioni. Marilyn e il fungo atomico. Marilyn e i missili. Marilyn e le fabbriche. Marilyn e le periferie. Marilyn e i popoli affamati. Marilyn e la società che produce immagini perfette perché non sa più riconoscere i corpi veri.

L'innocenza trasformata in prodotto? La grazia trasformata in obbligo e in maschera? Bisogna sorridere perché il mondo ha pagato il biglietto.

Pasolini la sottrae alla frivolezza. La restituisce alla morte, all'innocenza, alla colpa degli altri. Sembra dirle: non eri sciocca, era sciocco il mondo che aveva bisogno di credere alla tua sciocchezza.

Antonio Tabucchi (1943-2012) arriva dopo, quando fra noi e Marilyn si sono depositati decenni di fotografie, biografie, supposizioni, calendari, poster, imitazioni, magliette, tazze, aste milionarie, documentari, rivelazioni vere, rivelazioni false. Arriva quando Marilyn sembra non poter dire più nulla perché le è stato fatto dire tutto. E invece apre i suoi *Fragments*: poesie, appunti, lettere, note sparse, pagine private. Li introduce con un testo, bellissimo, intitolato *La polvere della farfalla*. La sua intuizione è semplice e decisiva: il libro mostra l'altra faccia dell'astro, la zona non illuminata dell'icona. Dentro il corpo portato talvolta come una valigia, scrive Tabucchi, abitava l'anima in ricerca che quasi nessuno aveva sospettato.

Una valigia. Forse è questa l'immagine più esatta. Il corpo come valigia. Una cosa che bisogna portare da una stanza all'altra, da un set all'altro, da un matrimonio all'altro. Una cosa che tutti credono contenga oggetti di loro proprietà. Gli uomini vi depositano fantasie; i produttori contratti; i fotografi pose; i giornalisti domande; il pubblico desideri; gli psichiatri diagnosi; i biografi spiegazioni. Ma chi porta la valigia? Chi ne sente il peso? Chi sa che cosa contiene davvero?

La Marilyn che scrive *non* coincide con la Marilyn che posa. Non perché una sia autentica e l'altra falsa. Sono entrambe vere. È vera la donna che gioca con la propria bellezza, che comprende la potenza del corpo, che inventa il proprio passo, la propria voce, la propria comicità goffa. Ed è vera la donna che prende appunti, legge, sottolinea, si interroga, tenta di dare una forma verbale alla paura. Le fotografie la rendono immobile, le sue parole la rimettono in movimento.

Nelle fotografie è già tutto accaduto. Nelle parole sta ancora accadendo.

Legge Joyce, legge Whitman, legge Rilke. Cerca Dostoevskij, cerca Freud, cerca poesia.

Anche Truman Capote (1924-1984) la guarda.

Ma Capote sapeva riconoscere gli esseri fragili perché ne condivideva la fragilità e, insieme, la crudeltà difensiva. Nel ritratto intitolato *A Beautiful Child*, Marilyn appare capricciosa, incantevole, impaurita, comica, ritardataria, lucidissima, disperata. Capote la accompagna dentro una giornata, coglie le oscillazioni della voce, gli scarti dell'umore, il modo in cui la donna adulta torna improvvisamente bambina. Il titolo è già un verdetto:

una bella bambina. Non una dea, non una seduttrice assoluta, non la mangiatrice di uomini costruita dai rotocalchi, ma una bambina che ha imparato a usare la bellezza come altri imparano ad aggrapparsi a un salvagente.

Capote e Marilyn si assomigliano. Due infanzie irrisolte, due voci fabbricate e autentiche nello stesso tempo, due creature capaci di trasformare la vulnerabilità in stile. Due persone che entrano in una stanza e comprendono subito chi desidera chi, chi disprezza chi, chi può ferire chi. Altre voci altre stanze.

Due bambini vestiti da adulti famosi.

Capote osserva Marilyn come si inquadra qualcuno sul bordo di una festa. Tutti la conoscono, tutti vorrebbero avvicinarla, ma nessuno sa davvero raggiungerla. È al centro e al margine. È l'ospite d'onore ed è l'orfana. Ride troppo forte oppure tace. Arriva tardi perché arrivare significa affrontare gli occhi degli altri; perché farsi aspettare è forse l'unico potere concesso a chi, per tutto il resto, è in mano altrui.

MARILYN: Ricordi che ti ho chiesto: se mai qualcuno un domani ti domandasse come ero io, come era veramente Marilyn Monroe... ebbene cosa risponderesti? (il tono era scherzoso, ironico, ma anche serio; voleva una risposta sincera.) Scommetto che gli diresti che io ero una sciattona. Un pastrocchio. Truman Capote: Certo. Ma direi anche... (La luce andava scemando. Lei sembrava dissolversi con essa, fondersi con il cielo e le nubi, svanire al di là dell'orizzonte. Avrei allora voluto alzare la voce per sovrastare le grida dei gabbiani e richiamarla: Marilyn! Marilyn, perché doveva andare come tutto è andato? Perché la vita deve essere un tale schifo?).

TC: Direi...

Marilyn: Non ti sento.

TC: Direi che eri una bellissima bambina.

Foto: (Darlene Hammond/Getty Images)

INFORMAZIONI SULLA RIVISTA

Endoxa – Prospettive sul presente è una rivista bimestrale di riflessione culturale a carattere monografico. Lo scopo della rivista è sia disseminare conoscenze riconducibili, direttamente o indirettamente, all’ambito umanistico sia di intervenire, in una prospettiva di “terza missione”, nel dibattito contemporaneo, senza alcuna preclusione culturale.

Tutti gli articoli sono tutelati da una licenza *Creative Commons* (CC BY-NC-SA 2.5 IT) <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/it/>

DIREZIONE/EDITOR:

MAURIZIO BALISTRERI (Torino) maurizio.blaistreri@unito.it

PIERPAOLO MARRONE (Trieste) marrone@units.it

FERDINANDO MENGA (Caserta) ferdinandomenga@gmail.com

RICCARDO DAL FERRO (Schio) dalferro.ric@gmail.com

COMITATO SCIENTIFICO:

Elvio Baccarini, Cristina Benussi, Renato Cristin, Roberto Festa, Giovanni Giorgini, Edoardo Greblo, Fabio Polidori