

Roberto Cerenza

## Il doppio corpo di Marilyn

The main idea this essay elaborates upon, is that reality takes shape as a repetition-grounded virtuality of the image – as opposed to the image being simply the repetition of a real referent. Thus, Marilyn Monroe's iconic figure becomes one of the possible symptoms enabling the possibility to retrace the above-mentioned inversion of the relationship between reality and image. In this sense, the concept of a “double body” provides an understanding of how cinema turned out to be ultimately unaffected by Marilyn's death.

Keywords: Ballard, Hegel, image, Kantorowicz, referent.

*Nulla, soltanto immagine, nient'altro, oblio perfetto*

*(Franz Kafka)*

È già estrema scissione finale il colpo di scure con cui Robert Mitchum/Matt Calder, all'inizio di *River of no return*, abbatte un albero, per poi cavalcare in una deriva solitaria e priva di antefatto – pura irradiazione di uno sguardo che proviene dal cinema e/o dal nulla – e dirigersi incontro a destini non suoi, tessendoli in una trama che si disvela (squarciando lentamente il rituale western che fonda attraverso l'autoporsi violento dell'azione, la presenza fantasmatica della legge) trasposizione seccamente nichilistica dell'assenza di origine che rende ogni storia trapianto artificiale nello spazio concentrato dello spettacolo (luogo appunto di non ritorno, perché già zona da cui non ci si è mai mossi, non potendoci essere movimento laddove ogni apparenza si consegna al suo inesorabile disfarsi, svincolandosi da qualsivoglia paradigma semantico che pretenda di ancorarla a un presupposto genetico trascendente).

In questo film che è tutto un movimento di fuga continua dall'instabilità del luogo da abbandonare senza potervi più fare ritorno – nemesi e contraccolpo del desiderio di trovare il proprio e definitivo spazio nel mondo – girato da Otto Preminger nel 1953 e divenuto, involontariamente rispetto alle intenzioni e alle aspettative dell'autore, un classico, la presenza di Marilyn Monroe, interprete di un personaggio di cui si conosce solo il nome “Kay”, sembra caricarsi di un'intensità cruciale: in essa si condensa tutto il paradosso della bellezza, cioè l'essere acme della compressione spettacolare della fantomaticità corporea dell'immagine nel vuoto della materia vivente. E così, Mitchum/Calder, affrontando l'incontro con Marilyn/Kay in una condizione di pura frontalità ampiamente immune da qualunque seduttiva fascinazione e/o impulso attrattivo, risponde a un figlio appena ritrovato che ne ribadisce la bellezza con un freddo e indifferente: “è solo corteccia”. Nient'altro che corteccia è l'immagine, materialità evanescente destinata a sgretolarsi in schegge conficcate dentro i nostri occhi, e che letteralmente li fanno

bruciare, pur lasciandoli privi di lacrime a osservare come la scabrosità di ogni corpo di cinema è il suo stesso essere già corpo del *reato* che è lo spettacolo come punto di rarefazione e evidenza oscura del mondo, *oggetto* perennemente dileguantesi, di fronte al quale si assottiglia fino a cancellarsi la differenza tra l'attività che lo produce e lo sguardo che lo *riproduce*. Difatti, il produrre e riprodurre si co-implicano in un plesso che li rende indistinguibili, essendo l'immagine nient'altro che simbiosi paradossale di entrambi, soppressione flagrante del nesso che pretendeva di polarizzare la presenza effettiva del dato, e la sua duplicazione figurativa intensificata in senso ideale. In altri termini, il loop dell'azzeramento continuo del referente originario, traspare dunque nell'immagine stessa come puro significante vuoto, segno indifferente da cui si irradiano tutte le possibili ricadute di significato, e a partire dal quale la storia si dipana solo innestandosi sulla sua mancanza di origine, perché lo statuto dell'originario è appunto nullificazione del rimando a una matrice genetica referenziale. L'immagine si disvela apparenza priva di nessi, velo che non copre il vuoto, perché nell'immagine è proprio il vuoto a farsi velo, dissolvendo l'ideale della bellezza nella manifestazione integrale della sua inessenzialità.

Tale frattura ripete in maniera lampante la diagnosi hegeliana circa la morte dell'arte, riconducibile alla dissoluzione della totalità pura contenuta nell'ideale classico della bellezza che “si scompone nella doppia totalità del soggettivo in sé essente, e dell'apparenza esterna” (Hegel, 2012/2013, p. 1337), in virtù di un movimento conseguente, secondo Hegel, all'avvento dell'arte romantica. Il tratto decisivo dell'analisi hegeliana compare già in alcune annotazioni dedicate alla pittura olandese e tedesca del Quattrocento, in cui si delinea in forma genealogica la separazione a cui giungerà l'arte romantica, e dove è nello stesso tempo inequivocabilmente prefigurato il suo esito principale, ovvero il modo in cui la radicalizzazione del soggettivo coincide con il suo medesimo trasmutarsi in oggettivazione, mediante una sorta di procedimento omotetico che rompe la relazione correlativa e apre il varco alla proiezione del soggettivo nel luogo dell'oggettività assente. L'arte romantica rappresenta appunto, secondo Hegel, il culmine del suddetto processo, o più correttamente il limite da esso raggiunto nella fase coeva alle riflessioni hegeliane:

Il progresso e il compimento dell'arte romantica, al contrario, sono il dileguare interno della materia artistica [...] compare, al termine, il dileguare degli aspetti, la cui identità perfetta costituisce l'autentico concetto dell'arte, e in tal modo si mostrano il disfarsi e la dissoluzione dell'arte stessa (Hegel, 2012/2013, p. 1463).

La torsione teorica potentemente anticipata da queste pagine di Hegel, investe, però, *in toto* persino i successivi sviluppi dell'arte contemporanea legati al concetto di riproducibilità tecnica dell'immagine, nonché rappresenta in particolare un'apertura possibile per un discorso intorno alle serigrafie warholiane

(tra le quali il ritratto di Marilyn costituisce ovviamente uno snodo cruciale, oltre che essere, a tutti gli effetti, lo sfondo del discorso che qui si sta cercando di portare avanti), e al loro essere precisa e implacabile registrazione seriale dell'autoritrarsi del mondo. È, dunque, già da Hegel annunciato e descritto il modo in cui “l'arte ha proseguito verso la vita privata e in essa del tutto casualmente viene rappresentata una irrequietezza momentanea, che dilegua” (Hegel, 2012/2013, p. 1519).

E il dileguare dell'irrequietezza momentanea coincide, in fondo, con la presa d'atto della simulazione del movimento nell'intermittenza statica dei fotogrammi, e di conseguenza del modo in cui l'immagine in generale, e in particolare il suo incasellarsi nella tecnica cinematografica, sembra davvero frantumare la bellezza nel lampeggiare di una corteccia esplosa, sgretolatasi in schegge che si disseminano perforando una coltre d'aria troppo compressa.

I segni di una simile frantumazione restano ancora più impressi nell'ultimo film completato<sup>1</sup> da Marilyn Monroe, realizzato nel 1960, vale a dire *The Misfits*, capolavoro di John Houston, e inoltre film fatalmente *ultimo*, nell'incrociare il destino di due tra le più iconiche star hollywoodiane, cioè, ovviamente, Marilyn Monroe e Clarke Gable, essendo per entrambi appunto l'ultimo film girato in maniera completa prima di morire. *The Misfits*, “Gli spostati” nella esatta – per opportuna ampiezza semantica rispetto a un più letterale “emarginati” – traduzione italiana del titolo, flagrante allusione a un fuori luogo privo dell'indicazione di quale sia il luogo originario a cui si intende rinviare, dunque “spostati” e rimossi da un altrove prosciugato di significato, da intendersi solo come pura radice significante e grado zero del cominciamento, rispetto al quale la presenza è sempre e comunque fuoricampo. Film dove, inoltre, la superficie dilatata dello spazio-western si rivela potentemente archivio stratificato di tessiture narrative sospese e incellophanate in un surplace, per essere poi estratte nella loro autonoma e multipolare compresenza, simili a un coacervo di variabili che rende impossibile la composizione di una trama univoca. L'inizio di *The Misfits* è, a tal proposito, del tutto coerente nel dichiarare l'assenza di un elemento connettivo in grado di strutturare le relazioni tra i personaggi in maniera narrativamente organica (basti pensare che già la breve sequenza dei titoli di testa è accompagnata da singoli e dispersi pezzi di puzzle, non combinati in un mosaico compatto). In altri termini, non c'è affatto un incipit da cui la narrazione prenda le mosse per poi proseguire secondo uno sviluppo concatenato, al modo di una storia che si svolga in maniera coerente rispetto alla sua premessa. Assistiamo, al contrario, all'intersecarsi casuale di situazioni scisse, come l'appuntamento per la vendita di un'automobile che ha luogo appena prima di recarsi in tribunale per una causa di divorzio. Il divorzio è, pertanto, indicatore del fatto che l'unica premessa possibile è la separazione rispetto a una storia già vissuta che poteva eventualmente funzionare

---

<sup>1</sup> È opportuno sottolineare il fatto che si tratti dell'ultimo film completato e uscito nelle sale, mentre l'ultimo film alle cui riprese effettivamente Marilyn Monroe prese parte resta il mai terminato *Something's Got To Give* di George Cukor.

da principio propulsore degli eventi successivi, e che invece sprofonda senza offrirsi a una presa ricostruttiva utile a integrarla nell'unità compatta di una trama. È anzi quella potenziale unità a spezzarsi irrimediabilmente in partenza, giacché il contesto di riferimento traspare da subito come la parte irrimediabilmente perduta, sintomo dell'impossibilità di ancorarsi a un ordine superiore del senso, come del resto trapela chiaramente dalla inestricabile compenetrazione di legale e illegale implicata dalla ripetizione mnemonica di una testimonianza valida a dimostrare la violenza subita dall'ormai ex-marito, provata da Marilyn/Roslyn davanti allo specchio prima di recarsi in tribunale, con uno sforzo che suscita inevitabilmente il dubbio se si tratti di una finzione o della versione reale dei fatti. L'intero film sembra squadernarsi simile a un flusso continuo di relazioni tra i personaggi scaturite dalla pura autosufficienza casuale dei loro incontri sprovvisti di una ragione che li determini, e concentrati in luoghi privi di marcatura territoriale, analoghi a una sorta di grado zero dello spazio filmico destinato a chi sa di poter trovare in esso solo il proprio fuoricampo ("terra di nessuno" sarà la definizione che di quello spazio darà Gable/Langland in un momento del film in risposta a una richiesta di informazione circa l'identità del luogo).

Senza dubbio la più semplice e immediata delle letture a cui *The Misfits* si presta è quella di rinvenire in esso la messa in scena continua di personaggi rispondenti al profilo tipico degli infelici in cerca d'amore, tutti accomunati dalla perdita già vissuta e consumata come coscienza del vuoto da cui provengono, e animati dall'incapacità di contenere un trepidante bisogno dell'altro, unico contrassegno di quello spazio che li (r)accoglie distribuendoli in una prossimità distante. La possibilità stessa di una composizione sostanziale dei vissuti si dissolve, disponendosi in una apparente connessione che lascia affiorare di colpo il senso di un insuperabile isolamento che rende tutte presenze fantomatiche destinate al reciproco sfuggirsi, catturate nella curvatura di uno spazio che altro non è se non sedimento archeologico inabitabile. Difatti, il climax dell'impossibile saldatura reciproca delle storie di ciascuno si raggiunge già in una scena collocata nella prima parte del film, dove una presunta riunione festosa che avviene nella casa lasciata incompleta da Guido (uno dei protagonisti, interpretato da Eli Wallach) dopo la morte della moglie, si rovescia nella visione di una condivisa quanto inaccessibile solitudine.

"Tutti stiamo morendo, ogni minuto ci avviciniamo alla morte, eppure non ci insegniamo a vicenda quello che sappiamo!", è una frase pronunciata in quell'occasione da Marilyn/Roslyn, che lascia trapelare l'abbandonarsi collettivo all'autoestinzione del vivere, e alla inevitabile constatazione del paradosso che l'unica superficie fissa dell'ordinario sia l'ineludibile provvisorietà del desiderio, e il suo permanente dileguare. Ogni presenza sembra esprimere solo l'estraneità del suo non trovare posto nel mondo, e il riconoscersi vicendevole in questa estraneità si articola nell'intelaiatura di un gioco di effimera attrattiva, che sfiora soltanto la seduzione indossandone giusto il torso fantasmatico residuale, prosciugato del

nucleo pulsionale del desiderio. Sullo sfondo di un paesaggio di monumentale e impassibile staticità, i desideri si incrociano simili a proiezioni di sguardi in surplace, restando irretiti in uno stallo come cellule disgregate e private della forza di intrecciare un contesto comune, inadatti (di nuovo, *misfits*) a realizzarsi in azioni per paura autoindotta. Proprio la scena del ballo, montata usando stacchi netti che intervallano una serie di brevi sequenze alternate tra primi piani e dettagli, pare voler fissare i corpi come decalcomanie di una soggettività disattivata e frantumata in particelle atomistiche sconnesse. Non c'è rinvio, o riferimento tacito, a significati nascosti, fossero pure fattori calcolabili in un'economia delle relazioni improntata a un utile sociale da perseguire: l'esteriorità visibile non eclissa alcuna traccia occulta, anzi si dispiega interamente nella sua assenza di mistero. Il paradosso è quindi che lo stato di tensione che permea i rapporti tra i personaggi del film non sia suscitato dall'intersecarsi delle loro aspirazioni, ma dipenda piuttosto dall'ineludibile permanenza in uno stadio intermedio, dove non c'è via di uscita perché è già esso stesso simulazione continua di un movimento di entrata e uscita, la cui indifferenza di traiettoria rimanda al nulla da cui proviene, o meglio a quella nullificazione dell'origine a partire dalla quale i soggetti entrano in scena e sostano in una reciproca prossimità distante, solcata dal limite comune che lascia irrimediabilmente estranei l'uno all'altro, impedendo loro di ricreare insieme una realtà per ognuno già fuggita via. Ed è stupefacente e icastico il modo in cui la sequenza si chiude, con Marilyn/Roslyn che esce dalla porta di casa danzando ubriaca, e poi continuare a ballare barcollando fino ritrovarsi abbracciata a un albero (Fig. 1).



Fig. 1

Difatti, proprio lì, in quel medesimo spazio-set si intravede più avanti come la costituzione di una soglia apparente sia l'unico momento in cui si avverte di poter credere alla fantasmagoria della sistemazione della casa come luogo da abitare, solo per dissimulare l'inabitabilità della coesistenza, illudendosi di

mistificare il fatto che trovarsi in presenza di altri vuol dire giusto sperimentarne la consistenza inafferrabile e fantomatica. Così la gioia effimera di aver creato un falso punto di ingresso/uscita viene sottolineata da Marilyn/Roslyn Taber quando con entusiasta e giocosa leggerezza passa più volte sul gradino di mattoni messo all'ingresso della casa, ripetendo: “posso entrare e posso uscire” sotto lo sguardo di Gable/Gay Langland. In fondo tutto il film è un falso movimento perpetrato su una zona di confine evanescente, dove le azioni si dipanano seguendo un ordine di distinzioni esclusivamente convenzionale, giacché l'anelito a una realizzazione sociale dell'agire non è mai compiuto, e neppure ammesso come prospettiva, restando nel campo di una libertà anch'essa concepita nei termini di un processo del tutto formale e non riconducibile a alcun fondamento trascendente del senso che la ascriva a un fine assoluto al di là della legge, e perciò intenzionata esclusivamente dall'avere la parvenza di se stessa come proprio scopo (“So solo che non voglio andare a padrone, e do la caccia ai cavalli per restare libero, e sono un uomo libero”, afferma Gable/Langland in un momento del film).

Scorgere la vicinanza imperscrutabile tra due film come *River of no return* e *The Misfits*, vuol dire allora porsi nel punto di osservazione che permette di vederli entrambi srotolarsi sommando azioni che puntualmente si infrangono di fronte all'anelito di produrre effetti reali, ripetendo solo l'impressione di una falsa incarnazione materiale di pure forme estetiche adeguate al nulla da cui emergono, e da cui il desiderio reciproco li illude di poterli strappare per dislocarli in un luogo che in fondo non esiste, e che sembra dischiudere la possibilità di conquistare tutto soltanto per nascondere il fatto che ci si trova lì dopo che si è già perduto tutto. Figure e azioni riproducono l'unica realtà autentica del vuoto, vero correlato comune che rende tutti effettivamente uguali nel riconoscersi immagini orfane di un referente mancante. Lo spazio filmico rispecchia così la superficie sublimata di una zona senza scampo, in cui ci si muove *alla cieca*, spinti dal desiderio impossibile di ricomporre l'immaterialità soggettiva dell'immagine e la realtà fisico-oggettiva dei corpi. Ciò che fuoriesce, è un insieme di fenomeni depotenziati inclusi nella omogeneità della scena, e trasformati in componenti costitutive di un nucleo estetico univoco, che proprio nel momento in cui sembra poter sfociare in una conciliazione ultima finisce per trasformarsi nella definitiva constatazione di quanto sia impossibile realizzare una simile pretesa. In questo senso, la bellezza si scopre del tutto inessenziale, deprivata di rifrazioni emotive, e avvertita solo nei termini di un riflesso sintomatico dello stato di tensione inerente alla irrimediabile inappropriabilità oggettiva di un suo sostrato fisico. In altri termini, l'immagine trova senso solo come eccesso estetico impersonale, traccia del corpo mancante del reale, evaporato e dissolto mediante trasposizione nel soggettivo radicalizzato. Ci si ritrova così ancora immersi nelle pieghe del discorso hegeliano intorno alla dissoluzione dell'arte, soprattutto per quanto concerne l'osservazione di come “l'arte romantica sin dai propri esordi risulti macchiata dall'antitesi, in base alla quale la soggettività in sé infinita non può e non deve essere unita per

se stessa con la materia esterna.” (Hegel 2012/2013, p. 1461). Resta ora da chiedersi quale sia uno dei campi possibili che il tema hegeliano della morte dell’arte apre dopo aver registrato la separazione tra soggettivo e oggettivo, e in che modo le conseguenze che ne derivano siano compatibili con il discorso che qui si sta tentando di portare avanti. Per rispondere è necessario imprimere un sostanziale slittamento alle summenzionate pagine dell’*Estetica* di Hegel, per estrapolare alcune prospettive teoriche in esse contenute, e verificarne la possibilità di utilizzarle come tassello di congiunzione tra le considerazioni svolte intorno all’ultimo film completato da Marilyn Monroe e la morte dell’attrice.

In tal senso, visualizzare il corto circuito tra set cinematografico e spazio storico dell’evento, vuol dire accorgersi che la condizione di spettatori è l’unica situazione effettivamente reale, perché il nulla dello spettacolo è il luogo in cui prende forma e si ripete a oltranza la suddetta scissione prospettata da Hegel. Per questo, la nube di incertezza e la serie di ipotesi complottiste che circondano la morte di Marilyn, mettendo in discussione la veridicità del referto dell’autopsia che avvalorava la tesi del suicidio, testimoniano la definitiva dislocazione della ricerca ricostitutiva della connessione con il dato reale a un campo percettivo di matrice feticistico-poliziesca; o, detto altrimenti, la modulazione percettiva di stampo poliziesco resta l’ultima istanza di recupero e salvaguardia della oggettività perduta. La morte di Marilyn è allora taglio che solca una linea di separazione al di qua della quale ci troviamo in ogni modo confinati in una zona di frontiera invalicabile (al di là appunto di qualsiasi *river of no return*) in cui si sovrappongono e si invertono in osmotica mutazione reciproca cinema e fisicità apparente del reale. Di colpo assistiamo al dissolversi dell’intensità coagulata del desiderio (che si scopre infatti invertito in inerme e illusorio specchiarsi nel riflesso poliziesco di voler sapere come sono davvero andate le cose), irrimediabilmente spaesato di fronte alla scomparsa isolata e tecnicamente irriproducibile dell’oggetto su cui quel desiderio stesso di continuo rimbalzava. E la sospensione del meccanismo poliziesco improntato all’applicazione di procedimenti deduttivi e protocolli ricostruttivi, costituisce la presa d’atto ineluttabile di fronte all’ingenuità di chiedersi se si sia trattato davvero di morte volontaria, o se invece ci si trovi in presenza dell’esito sacrificale di una messa in scena complottista. Il sottrarsi alla cattura semantica attuata dal bisogno di inchiesta che sorregge ogni dispositivo di indagine, equivale in quest’ottica al venir meno della mediazione tra oggettività del reale e soggettività dell’immagine, come pure della ragione che all’interno di quella mediazione operava in virtù del bisogno di un principio di concatenazione legale degli eventi; ma una finalità così limitata si sfalda insieme a quel concetto ingenuo di realtà in cui essa collocava il suo fondamento. Lo svanire del corpo come punto medio tra mondo fisico-oggettivo e scissione immagine, segna uno scarto che crea le condizioni per generare daccapo una nuova forma (quasi uno stadio ultimo del percorso tracciato da Hegel nell’*Estetica*), di inclusione tra i due termini, dal momento che l’oggettività del reale diviene scarto prodotto dal soggettivo dell’immagine; ovvero, l’immagine integrale che ne deriva

è da intendersi come l'esito estremo di un transito scaturito dalla radicalizzazione del soggettivo, e giunto poi alla formulazione di un inedito schema di correlazione nel quale l'eteroreferenza del reale è annullata, e il livello oggettivo è ripristinato come momento interno alla struttura complessiva del soggettivo radicalizzato.

In sostanza, l'immagine di Marilyn trasfigurata nella repertorizzazione immateriale dello spettacolo, provoca una frattura dissimmetrica rispetto all'eventuale correlazione con un referente oggettivo, mutandosi nell'apparenza integrale di un *corpus mysticum*. La morte di Marilyn è allora un indicatore potente di questa scissione per cui il corpo oggettivo resta solo un riverbero sintomatico di una realtà che l'immagine non può più riconquistare dopo essersene staccata, e che quindi si ricostituisce successivamente come oggettivazione spettacolare di quella stessa immagine.

È opportuno a questo punto sottolineare la giuntura possibile che si verifica con alcuni segmenti teorici presenti nel celebre saggio *I due corpi del Re* di Kantorowicz. In particolare, si può assumere come riferimento l'analisi che Kantorowicz svolge riguardo la secolarizzazione del concetto di *corpus mysticum Christi*, percorrendone la rimodulazione avvenuta mediante il passaggio attraverso il fondamentale snodo giuridico rappresentato dalla nozione di *persona fittizia* inerente alla teoria del diritto, per cui "l'espressione 'corpo mistico', che originariamente aveva avuto un significato liturgico o sacramentale, assunse una connotazione di contenuto sociologico" (Kantorowicz, 2012, p. 193). Dalla prospettiva di Kantorowicz, si tratta di verificare se lo sviluppo in questa direzione dell'originaria dottrina ecclesiologica dei due corpi di Cristo, oltre che prefigurare semanticamente il tema dei due corpi del Re, possa essere ritenuta valida dimostrazione di una vera e propria saldatura tra l'ambito teologico e quello politico. L'esito della ricerca conduce l'autore a sconfessare tale istanza, riconoscendo nel problema del tempo ciò che fa vacillare definitivamente il sostegno necessario all'affermazione dell'analogia, e dunque dell'influenza esercitata dalla concezione del *duplex corpus Christi* sulla dottrina dei due corpi del Re:

Invece di cercare quali caratteri fossero trasferiti dall'ambito spirituale a quello secolare, ci dovremmo chiedere: per quali motivi la nozione dei "due corpi di Cristo" non poté trasferirsi e neppure indirettamente applicarsi al capo del corpo mistico statale? Dove venne meno l'analogia? Ci sarà abbastanza semplice dare una risposta una volta riconosciuto che il problema fondamentale qui implicito è una questione che riguarda il tempo. Il capo del corpo mistico della Chiesa era eterno, poiché Cristo era sia Dio che uomo. La sua immortalità si riverberava pertanto sul suo corpo mistico, e così avveniva per il valore di eternità, o meglio, di atemporalità. Il re come capo del corpo politico era invece un comune mortale: poteva morire, e infatti moriva non essendo affatto eterno. Vale a dire che il re, prima di poter rappresentare (per usare il linguaggio dei giuristi Tudor) quello strano essere che, come gli angeli, è immortale, invisibile, onnipresente, mai malato, mai troppo giovane o troppo vecchio, doveva o cessare di essere un semplice mortale o acquisire un qualche elemento di immortalità: l'eternità che Cristo, in



termini teologici, possedeva “per natura” doveva derivare al re da qualche altra fonte (Kantorowicz, 2012, pp. 266-267).

Non senza il rischio di operare una forzatura, si può dire che la declinazione concettuale impiegata da Kantorowicz, aggancia il senso della dualità del corpo in ambito politico, a una differenza di ordine temporale declinabile secondo una formulazione canonica dei termini diacronia e sincronia. Il doppio corpo del re, è tale in virtù della convergenza tra l'elemento diacronico relativo alla naturale mortalità individuale del sovrano destinata a sopraggiungere nel flusso del divenire storico, e quello sincronico legato invece alla costante compresenza di un tempo continuo e infinito in cui l'intera comunità viveva simultaneamente nella personificazione corporea del re<sup>2</sup>. La congiunzione costante tra i due livelli, risulta dunque scevra di ripercussioni contraddittorie. Operando allora un'inversione rispetto allo sviluppo dell'argomentazione di Kantorowicz, si può ritenere che la nozione di *corpus mysticum Christi* nell'includere rinvio all'eternità metatemporale della sostanza divina, a cui si sovrappone nell'incarnazione di Cristo la presenza storica concreta di un corpo che resta in definitiva estraneo alla nozione comune di mortalità, rispecchi in pieno la dimensione *acronica* in cui riverbera l'antinomia radicale che attraversa il piano estetico dell'apparenza, segnando la definitiva frattura tra il vuoto di oggettività fisico-materiale e la separazione soggettiva dell'immagine. Si consuma in questo modo la rottura del nesso che incorporava le due nozioni di tempo sincronico e diacronico in una reciproca complementarità concettuale, il cui risultato era in ultima analisi la valorizzazione del dispositivo temporale dell'eternità come principio di sostanzializzazione del divenire storico. La realtà si profila così come il resto di una zona intermedia a partire dalla quale si dispiega una sorta di sdoppiamento della significazione, che non si riversa nella classica differenza tra il sincronico e il diacronico, ma si fissa in una duplicità *acronica* che include la compresenza incongrua e contraddittoria dell'oggettivo-corporeo quale effetto virtualmente consustanziale al soggettivo-immagine, perché sfera che co-appartiene inscindibilmente a esso. La disgiunzione del soggettivo e dell'oggettivo, culminante in una distanza priva di conciliazione, resta comunque situata nella medesima traiettoria delineata da Hegel, in piena conformità al momento, già menzionato, posto come incipit del processo di dissoluzione dell'arte, vale a dire la pittura fiamminga del Quattrocento, nella quale “l'elemento principale – a prescindere dall'oggetto medesimo – diventa la

---

<sup>2</sup> “La perpetuità del capo del reame e la concezione di un *rex qui numquam moritur*, un ‘re che non muore mai’, dipendevano essenzialmente dall'interrelazione fra tre fattori: la perpetuità della dinastia, il carattere di *corporation* della Corona, l'immortalità della dignità reale. Questi tre fattori coincidevano approssimativamente con quelli rappresentati dall'ininterrotta successione dei corpi naturali del re, dalla permanenza del corpo politico identificantesi nell'insieme di capo e membra e dall'immortalità dell'ufficio, vale a dire, del solo capo” (Kantorowicz, 2012, pp. 310-311).

ricreazione soggettiva dell'esteriorità nell'elemento sensibile del colore e della luce". (Hegel, 2012/2013, p. 1519)

Possiamo così pensare la morte di Marilyn come estremo e implacabile graffito su cui si staglia impassibile il fallimento di qualsivoglia presunta simmetria figurativa (o perlomeno tensione dell'uno verso l'altro) tra visione e realtà. O, se davvero resista ancora c'è un'interazione tra i due termini, essa non si troverà nell'accostamento tra l'immagine e l'oggetto raffigurato, ma, al contrario, nel congedo progressivo da esso in direzione di un eccesso dell'apparire in cui morte e vita si confondono, o più semplicemente la loro differenza è destituita di senso, giacché la dissimmetria è così profonda da non rendere i termini più suscettibili di reciproca correlazione disgiuntiva: la nullificazione del referente consumata dall'immagine, è un atto di negazione che si tramuta nell'affermazione positiva del vuoto di cui ogni apparenza è manifestazione. Il soggettivo si intensifica in assenza della ricomposizione con l'oggettivo che ne costituiva il referente, fino a divenire principio autoproduttivo dell'oggettività stessa, di un'oggettività cioè che si scopre non essere altro che l'effetto della radicalizzazione espansa del soggettivo giunta al culmine in cui coincide con un'oggettività virtuale e impalpabile, perché priva di matrice originaria. L'immagine diventa lo statuto proprio dello spazio storico-fenomenico, e il suo movimento autogenerativo è la potenza che lo attraverso sottoponendolo a un processo di mutazione continua, simile al ri-anagrammarsi di un medesimo nulla.

L'inessenzialità della bellezza indica e condensa lo spostamento (o l'essere *spostato/misfit*) del problema dell'immagine, compiendo la definitiva messa ai margini del discorso teorico che intenda investirla del compito di produrre un riferimento estetico al mondo, inteso come ancoraggio saldo tra apparenza sensibile della forma e referente oggettivo. Al contrario, l'immagine diventa irradiazione estrema del disfarsi del mondo oggettivo, segno eccessivo dello scarto sovrimpresso alla mancanza stessa del reale originario.

Ancora sulla scorta dell'argomentazione hegeliana, ci troviamo di fronte alla lapidaria presa d'atto che "la bellezza dell'ideale classico, e perciò la bellezza nella sua forma più autentica e nel suo contenuto più adeguato, non è più la cosa ultima" (Hegel, 2012/2013, p. 1337). Il congedo dall'ideale della bellezza come forma suprema di manifestazione della verità, trascina la visione nel puro vuoto autoproduttivo di uno spazio virtuale, simile a una sorta di zona intermedia, in cui la conciliazione tra il soggettivo e l'oggettivo sprofonda nella loro incolmabile distanza, lasciandoci nello stesso tempo il godimento pieno della possibilità di liberarci del suo bisogno, senza più risentire la pressione soffocante della bellezza ideale come anelito alla "cosa ultima". L'immagine è segno della mancanza della "cosa ultima", la sua ripetizione è sintomo di incompletezza, come un limite provvisorio che rinvia al di là della propria evanescente cornice, a cui è precluso l'approdo a una strutturata interezza. È forse l'immagine il più potente fenomeno

di interferenza che riverbera nel vuoto stesso dello spazio virtuale in cui viviamo e respiriamo, una continua compenetrazione di interno e esterno, che rimuove in partenza qualsiasi ipotesi di una radice extra-territoriale del senso? Davvero non sappiamo se l'immagine sia solo il ritratto di un mondo che era da sempre lì a attenderci come se fosse pronto a essere replicato mediante le dinamiche figurative che abbiamo finora approntato e messo in pratica, oppure è il mondo stesso a ri-trarsi e l'immagine è scarto di ciò che è perduto, traccia sublime del suo essersi già dileguato. Probabilmente, una delle più impressionanti radiografie della ricaduta morbosa nella quale questa incertezza precipita, la troviamo nel magnifico *The atrocity exhibition* di Ballard. E all'interno di questo meta-romanzo mutante, anche l'immagine di Marilyn si manifesta come punto di sutura tra trascendenza e immanenza, assoluta trasparenza della virtualità reale del mondo e della sua infinita *poiesis* autoripetitiva, che di fatto sostanzia la scrittura di Ballard nel suo dipanarsi come sfasatura estrema dei confini tra attività spontanea e recettività. In uno dei capitoli, il cui titolo è già un evidente deragliamento sovrapposizionale: *Tu: Coma: Marilyn Monroe*, il richiamo alla morte di Marilyn si costituisce solo come allontanamento e negazione di un'inclusione congetturale nel discorso poliziesco teso alla ricostruzione dei fatti. In una delle note, alternate alla mutevole traiettoria narrativa scandita pure dalla variazione continua del nome del protagonista del romanzo che in questa circostanza si chiama "Tallis", leggiamo:

Noi sappiamo tutto del passato sordido di Marilyn: le origini umili, la casa e la madre adottiva coi suoi problemi mentali, l'apprendistato come stellina di infima serie, con un piede dentro e uno fuori dall'area della prostituzione, e poi il successo spettacolare, quando il mondo fu catturato dal suo fascino impetuoso, e allora l'amore dei campioni dello sport, degli intellettuali e, a coronamento di tutto questo, del presidente degli Stati Uniti. Ma lei si è uccisa, sbattendo la porta in faccia al mondo. Qui Tallis, cercando di dare un senso alla sua tragica morte, ha ricostruito il disordine della sua mente nel modo più semplice possibile, quello della geometria: le forme e i volumi dell'appartamento, la spiaggia, il planetario (Ballard, 2014, p. 58).

La contestura dello spazio si dilata e si disperde nell'espansione della virtualità fisico-mentale dell'immagine, e la percezione si tramuta in flusso allucinatorio-pulsionale che inghiotte ogni grammatica del vedere, fino a dissiparne persino le tracce più residuali. In Ballard, l'immagine di Marilyn riverbera nel vortice della scrittura come condensazione automatica del desiderio assorbito nella tessitura percettiva dello spazio, che non coincide affatto con la produzione dell'esteriorità attuata a partire dalla percezione soggettiva, ma è semmai apparenza sfuggita via a ogni correlazione intenzionale, intensificazione dello spessore unitario e polimorfo del reale, scaturito dall'intersecazione tempi e angoli visuali molto distanti, la cui impossibile successione deduttiva, lascia il posto alla visione monadica della loro sovrapposizione.

*L'appartamento: spazio e tempo reali.* Le pareti bianche e rettilinee, comprese Tallis, erano aspetti di quella vergine delle dune di cui aveva osservato l'assunzione. L'appartamento era la cassa di un orologio, l'estrapolazione segreta dei piani facciali dello *yantra*, gli zigomi di Marilyn Monroe (Ballard, 2014, p. 63).

## **Bibliografia**

Ballard, J. G., 2014, *La mostra delle atrocità*, traduzione italiana di Antonio Caronia, Milano, Feltrinelli; ed. or. 1990, *The Atrocity Exhibition*, San Francisco, RE/Search.

Hegel, G.W.F., 2012/2013, *Estetica*, traduzione italiana di Francesco Valagussa, Milano, Bompiani; ed. or. 1971, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Kantorowicz, E. H., 2012, *I due corpi del Re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, traduzione italiana di Giovanni Rizzoni, Torino, Einaudi; ed. or. 1985, *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton, Princeton University Press.