

Il consumo dei corpi

Conversazione con Franco Maresco*

1) Vorremmo cominciare a parlare di Marilyn ricordando un articolo in cui Serge Daney sostiene che il cinema è un'arte bidimensionale e che le star sono state tali perché capaci di dare un rilievo e un corpo alla loro immagine. Sostanzialmente Marilyn rappresenta, secondo Daney, il destino tragico di un corpo negato, destinato a una riproduzione infinita e ricondotto alla sua bidimensionalità da operazioni come quella di Andy Warhol, per esempio. Questa operazione di riduzione del corpo di Marilyn a due sole dimensioni non è senza conseguenze, né senza resti. Daney scrive: "Marilyn è il simbolo dell'arte moderna, della modernità nell'arte. Nessuna star è mai stata così stranamente celebrata e negata". Ciò che rimane è la sofferenza di Marilyn, ciò che resiste e si sottrae all'immagine industriale. La sofferenza di cui stiamo parlando è forse l'esito del processo di mutilazione che il corpo della star ha subito, una volta separato dalla sua immagine: una figura ridotta a sorriso che Daney descrive, appunto, come un'immagine senza corpo.

In una tua intervista rilasciata anni fa, insieme a Daniele Cipri, parlavi della crisi del cinema italiano attribuendola alla scomparsa dei volti e dei corpi del popolo. Ci chiedevamo se nella figura di Marilyn non fosse già presente – nei primi anni Sessanta – ciò che sarebbe accaduto al cinema e alla società tutta qualche decennio dopo: una proliferazione infinita di immagini disincarnate e quindi, forse, senza senso.

F.M. Metto le mani avanti e premetto di non avere nulla da dire di originale su Marilyn. Credo che nessuno possa avere cose originali da dire a proposito, come avrebbero fatto, anni fa, Roland Barthes, Jean Baudrillard o in Italia Umberto Eco.

L'intervista a cui fate riferimento risale ormai a circa vent'anni fa. Oggi rimane il mito dell'artista maledetto – quello che diciamo di Marilyn si potrebbe anche dire di personaggi come James Dean, morto appena qualche anno prima di Marilyn – ma molte cose sono cambiate rispetto al momento in cui io e Cipri facevamo la nostra analisi. Siamo in un tempo in cui persino il mito della sofferenza stenta a resistere. Pensate a cosa è diventato il corpo con l'avvento del digitale, della realtà virtuale, del cyborg. La percezione del corpo è completamente cambiata nel corso degli ultimi anni e con essa anche il discorso sulla sofferenza. È come se delle icone di cui stiamo parlando, pop o meno pop, rimanesse il guscio, ma

* A cura di Alessia Cervini e Andrea Inzerillo.

senza più il contenuto. Sono in realtà figure che non parlano più, che non dicono più quello che dicevano anni fa, in un momento in cui si potevano soltanto anticipare le derive e gli scenari agghiaccianti di oggi. *Blade runner* è stato uno dei film che ha previsto tutto questo. È mia convinzione che di quel mondo passato non permanga, in questo infinito moltiplicarsi di immagini a cui faceva riferimento il lavoro di Warhol, neppure una vera e propria cognizione del dolore. D'altro canto anche il discorso attorno allo svuotamento/smembramento del corpo del divo/attore è un discorso vecchio: era già nelle parole di Pirandello sul cinema, in *Serafino Gubbio operatore*.

Sicuramente Marilyn, insieme a James Dean ma anche a Marlon Brando, è l'espressione più evidente del discorso che stiamo facendo sul corpo che si consuma. Ragione per cui non c'è dubbio che rimanga il simbolo più efficace di questa tragicità dell'essere divo.

2) Pensando ad altre icone del grande cinema hollywoodiano – pensiamo per esempio a Gloria Swanson in *Viale del tramonto* (1950) – ci sono degli aspetti del modo in cui Marilyn fu diva che si può dire annuncino l'arrivo di una certa modernità cinematografica? Si può insomma considerare Marilyn non un'icona come le altre, ma qualcosa di diverso?

F.M. Come credo molti altri della mia generazione, io associo il nome di Marilyn alla parola “pornografia”. Il mio primo approccio con Marilyn, quando ero ragazzo – al di là del fatto che, ovviamente, l'avevo vista in molti film che passavano in televisione, *Quando la moglie è in vacanza* (1955) e *A qualcuno piace caldo* (1959), per esempio – fu attraverso le pagine di alcune riviste pornografiche. In quel periodo, parlo di primi anni Settanta, si raggiunse il boom della pornografia cartacea. Basti pensare all'enorme successo raggiunto dal settimanale *Le ore*. Quelle riviste contenevano ovviamente un buon numero di pubblicità: oggetti e creme di ogni tipo, prima di tutto, ma anche super 8. Uno di questi si diceva mostrasse Marilyn impegnata in un cinema un po' diverso da quello in cui la si vedeva recitare normalmente. È noto che le capitò di posare nuda per certi scatti, ma la leggenda le attribuisce anche una famosa battuta: “all'inizio della mia carriera passai molto tempo in ginocchio, e non certo per pregare”. Quello di Marilyn è stato sempre percepito come un corpo pornografico che retrospettivamente mostra, secondo me – e qui la sparo grossa – una neppure tanto vaga somiglianza con il corpo di Moana Pozzi, che moriva proprio venticinque anni fa. Se confrontata con Marilyn, Moana è sicuramente un'estremizzazione, ma nella sua figura c'era un'intelligenza notevole, e una malinconia che addirittura la rendeva poco eccitante. I suoi occhi distanti erano in aperto contrasto con quello che la si vedeva fare nei suoi film. Anche il suo corpo che si materializzava di tanto in tanto nei cinema a luci rosse che diventavano teatri, quando necessario, comunicava la stessa malinconia. In quei cinema Moana si esibiva,

chiamando gente del pubblico che la toccava, le si sedeva addosso. Ciò nonostante il corpo di Moana conservava una nobiltà che non era difficile percepire e che poi si manifestò nelle cose che la Rai Tre di Guglielmi le fece fare. In lei si sentiva come una “nostalgia dell’assoluto”, per citare il titolo di un saggio di Steiner, quasi una forma di nichilismo ironico, ma molto consapevole, filosofica direi. C’era anche in lei un dolore profondo, remoto, cosa che invece non si avvertiva nella sua compagna di scuderia di Schicchi che era Ilona Staller, nella quale si sentiva invece tutta la finzione del sesso venduto per pozioni, a puro scopo commerciale. Oltre a Moana mi fa piacere ricordare anche un’altra attrice italiana, scomparsa qualche anno fa, Isabella Biagini, che mi è capitato di intervistare per *Come inguaiammo il cinema italiano* (2004). Nei film che ha girato con Luciano Salce e nei suoi interventi televisivi insieme a Antonello Falqui, la Biagini ha interpretato esplicitamente il ruolo della Marilyn italiana: anche lei una donna molto intelligente, attraversata da una profonda drammaticità, anche quando volontariamente giocava ad essere per tutti l’attricetta oca e senza spessore.

Tornando a Marilyn e alla vostra domanda, è certamente vero che la sua figura nasconde la capacità di anticipare un disagio che forse non era ancora quello della Hollywood degli anni Cinquanta. Non so quanto fosse consapevole di tutto questo, ma Marilyn è certamente la figura più esposta e più potente di un’intera generazione di disagio. In lei c’è la percezione, l’intuizione dell’arrivo di una fine, di un’epoca, cioè, che ha completamente sbaragliato qualunque idealismo o utopia. Si sente già nella figura di Marilyn il dramma dell’essere fagocitata da un sistema impossibile da distruggere. Non so se si trattasse di una vera consapevolezza, ma in effetti le nostre sono considerazioni fatte tutte con il senno di poi. Come, con il senno di poi, posso ora accostare il corpo di Marilyn a quello di John Holmes, la cui fama è legata unicamente al suo membro, svuotato però da ogni desiderio, almeno per me. All’inizio degli anni Ottanta, avevo in mente una storia probabilmente a fumetti (allora facevo alcune cose con il fumetto), in cui John Holmes diventava un personaggio funereo, prigioniero di questa idea di sesso coatto. D’altro canto, non dico anche in questo caso nulla di originale, la morte è dentro la pornografia.

Nel corpo di Marilyn c’è già questo senso della morte, privo di sensualità. Certo così non sembra se si pensa ad alcune delle sue immagini più celebri, quella della gonna bianca svolazzante in *Quando la moglie è in vacanza*, per esempio. A proposito di quella scena, Billy Wilder raccontava che i macchinisti avessero addirittura litigato per chi dovesse stare sotto la grata della metropolitana e guardare da lì la scena. Nonostante questa apparenza, la figura di Marilyn era una figura malinconica, tanto che poi lo stesso Pasolini ha ritrovato in lei un certo sentimento della fine, non solo del sistema hollywoodiano, ma forse dell’intero mondo occidentale, oltre che la vittoria definitiva del consumismo. È la stessa sorte che è toccata, per esempio, a molte *rockstar* più avanti: penso a Kurt Cobain, in questo momento.

3) Ora forse il punto è proprio quello a cui fai accenno, ossia l'industria e il sistema economico che essa tiene in piedi. Da questo punto di vista, per esempio, il tormento di una rockstar come Cobain, ma prima di lui, Jim Morrison, Jimi Hendrix, Janis Joplin, non è lo stesso di jazzisti come Charlie Parker, Miles Davis, John Coltrane...

F.M. Esatto. Ciò di cui parliamo, ovviamente, si era già consumato nella storia dell'arte, e più in particolare nella storia della musica. Il jazz è esattamente questo: è una storia di maledetti. Se escludiamo la *swing era*, la versione più commerciale del jazz, quella delle *big bands*, le figure tragiche di cui parliamo vivono il dramma della ghettizzazione, compresa quella di una forma musicale che inizialmente stenta ad essere riconosciuta come arte. E anche successivamente, però, quando ottiene, cioè, il suo riconoscimento e dà voce all'orgoglio della negritudine (per cui per esempio il mio eroe preferito Tony Scott, jazzista bianco, decide di lasciare gli Stati Uniti), il jazz rimane comunque un genere musicale abbastanza elitario. Più tardi sarà l'industria a cambiare tutto, a sfruttare la versione più commerciale del *rhythm and blues*, fino a farlo diventare *rock and roll*, per soddisfare le esigenze pubblicitari delle nascenti compagnie discografiche. È quel sistema che produce personaggi come le *rockstar*, di cui avevamo cominciato a parlare. Cobain è il colpo di coda di un mondo che, negli anni Novanta, aveva già visto tutto, compresi personaggi capaci di incarnare consapevolmente la schizofrenia distruttiva dell'artista.

In personaggi come Marilyn e nella "gioventù bruciata" di cui lei faceva parte c'è sicuramente il presentimento di uno scenario che di lì a qualche decennio si sarebbe palesato. Per altro, e forse non per coincidenza, in un intellettuale come Pasolini si ritrova la stessa situazione, ovviamente con una conoscenza e una consapevolezza che non c'è nelle star del cinema e della musica di cui stiamo parlando. La disperazione di Pasolini, che confluisce nei suoi ultimi scritti e in *Salò* (1975), è il frutto della consapevolezza, portata alle estreme conseguenze, dell'impossibilità di incidere. Stessa consapevolezza che conduce Debord – come pure Pasolini, che in un certo senso ha cercato la sua morte – al suicidio. Non è un caso che Pasolini abbia colto in Marilyn la sua stessa tragedia. Anche la sessualità di Pasolini, la sua nostalgia, la sua brama dei corpi, il suo erotismo sempre più disperato la dicono lunga sull'angoscia che in lui provocava tempo in cui viveva: il fallimento delle ideologie, delle utopie, persino della religione. Tutte cose che confermano l'assoluta impotenza dell'artista.

4) Per tornare alla modernità di Marilyn, alla capacità che le abbiamo riconosciuto di anticipare scenari futuri, forse si può dire che in lei vivesse la vivida percezione della insufficienza della messa in scena, in quanto potere consolatorio e redentivo, sul quale ancora si fondava la Hollywood- fabbrica di sogni degli

anni Trenta, Quaranta e Cinquanta. Neppure la finzione serve a nascondere il dolore e una figura come quella di Marilyn lo espone, quasi senza pudore...

F.M. È infatti la stessa cosa che sostiene Pasolini, che la poesia non sia più una forma di consolazione, dal momento in cui perde la potenza di cui stiamo parlando. Questo discorso vale anche per la musica – basti pensare, come dicevamo, alla figura di Coltrane. Se si leggono per esempio le non moltissime interviste che Coltrane ha rilasciato ci si accorge di quanto fosse alla disperata ricerca di un suono assoluto. La musica era per lui la manifestazione della relazione con dio, inteso in un senso non necessariamente religioso, ma nell'accezione dell'assoluto. Si percepisce perfettamente il peso della sua disperazione che a un certo punto arriva fino ad alienargli il consenso di chi suonava con lui. Le sue ultime cose, *Interstellar space* per esempio, sono per molti inascoltabili, ma è proprio lì che si nasconde una spiritualità innegabile, altrettanto drammatica. Tutto questo aveva molto a che fare con la realtà in cui musicisti come Coltrane vivevano: l'America razzista e bigotta che ce l'ha con i neri, proprio come con le donne.

È interessante il modo in cui Billy Wilder parla di Marilyn, in molte sue interviste, raccontando della sua fragilità, dei continui ritardi, delle crisi di pianto e dei suoi tentativi di consolarla. Ciò che accadeva a Marilyn non è così lontano dall'esperienza di attori come Gassman o Vannucchi che si suicidò dopo aver interpretato Pavese: tutti, in diverso modo, vittime di una certa schizofrenia dovuta all'espropriazione del proprio corpo. Il tutto doveva avere un peso addirittura più rilevante per un'attrice come Marilyn, dotata – come forse nessuna attrice prima di lei – di una sensualità potentissima. Alla tragedia dell'attrice si aggiunge, in questo caso, la tragedia di una donna che sente che il proprio corpo ha smesso di appartenerle.

5) L'uso del corpo ha però in Marilyn almeno due aspetti: è da una parte uno strumento a uso del potere, ma dall'altro è anche un mezzo per la conquista del potere. Basta ricordare almeno due episodi della carriera di Marilyn per rendersene conto: l'esibizione davanti ai soldati americani in Corea e quella per il compleanno di John Kennedy. Sono due esempi di come Marilyn amasse giocare con il proprio corpo, per riprenderselo forse, proprio come amava giocare sul set, quasi per cercare di sabotarlo, costringendo un regista come Wilder a girare la stessa scena un'enorme quantità di volte...

F.M. È probabile che sia anche questo e non c'è dubbio che Marilyn abbia usato in maniera assolutamente geniale il suo corpo, soprattutto nella prima parte della sua carriera, per esempio nelle magnifiche scenette di *Giungla d'asfalto* (Huston, 1950). Una cosa forse va detta per sfatare, se ce ne fosse

bisogno, ogni falso mito. Marilyn è stata da sempre un'attrice bravissima: sin da primi film, fino a quelli girati con registi come Hawks e Wilder.

Qualcosa però cambia quando arriva il successo che non riesce più a gestire e che fa svanire anche l'ultima utopia. Per Gloria Swanson, in *Viale del tramonto*, c'è l'amore che resiste, insieme all'idea che il cinema sia sempre, comunque, una forma di riscatto. Perfino la follia era lì un modo per scappare al dolore. Marilyn non ha avuto la stessa fortuna.

6) Se c'è una forma di resistenza nel lavoro di attrice di Marilyn, forse questo sta – per tornare a usare un'espressione che abbiamo già usato – nel tentativo di sabotare dall'interno uno dei suoi strumenti di lavoro, oltre il corpo ovviamente: il linguaggio. Ripetere una battuta infinite volte, svuota con ogni evidenza il linguaggio del suo significato corrente, aprendolo forse a nuovi, inaspettati orizzonti di senso. È per certi versi lo stesso tipo di operazione che fai tu, quando costringi i tuoi attori/personaggi a ripetere battute e parole che non sanno ripetere, in qualche caso perché non ne comprendono il significato. Questo lavoro sul linguaggio è forse una delle possibili strategie funzionali a provocare il mal funzionamento del sistema spettacolo, un modo per tentare di sovvertirne regole e schemi...

F.M. Al di là dell'accostamento blasfemo, io non sono del tutto convinto che Marilyn fosse una sabotatrice: credo che lei fosse davvero molto fragile. C'è una fragilità con cui un regista deve avere a che fare, che spesso non si tiene presente. Penso anche in questo caso a tutti coloro che, come me, lavorano con attori non professionisti. Penso a Pasolini quando dirigeva Stracci, per esempio, o a Pippo Del Bono, più di recente, anche se nella forma dell'interattività con i suoi attori. Nel caso di Marilyn, secondo quanto dite, sarebbe stata lei a sabotare il lavoro di Wilder o degli altri registi con cui di volta in volta lavorava. Nel mio caso si tratta più una forma di auto-sabotaggio, la messa in atto di una strana forma di masochismo autolesionista, con la complicità più o meno consapevole degli attori con i quali mi è capitato di lavorare.

E a proposito di fragilità mi viene in mente il corpo di un altro grande attore che amo alla follia: Fred Astaire. Ciò che si vede sulla scena è solo la facilità e la leggerezza con la quale quel corpo sfida la forza di gravità. Eppure Vincent Minnelli e Stanley Donen hanno raccontato in più di qualche occasione che Fred Astaire era sempre molto preoccupato, addirittura in ansia, per la buona riuscita delle sue prove attoriali, della quale non era mai sicuro. Il cinema e il teatro sono in grado di smontare e mettere profondamente in discussione quelli che lo fanno.

7) In tutti gli esempi che abbiamo fatto c'è una relazione strettissima fra corpo e linguaggio che trasforma il semplice proferire parola in un vero e proprio gesto, colmo di significato, dal quale forse può dipendere quello che qui stiamo definendo come "atto destituente". Nel tuo lavoro, e in quello di altri artisti (pensiamo in questo caso ad Antonio Rezza e Flavia Mastrella) per esempio, l'uso estremo del corpo degli attori si associa ad un uso distorto e dissonante del linguaggio. Forse allora è proprio in questa complicata relazione fra corpo e linguaggio che risiede una possibilità di resistere alla produzione massiva di immagini "comuni"...

F.M. La cosa di cui parlate è stata possibile fino ad un certo momento, poi l'avvento del digitale ha reso questo tipo di operazioni sempre più complicata. È la percezione che hanno avuto in molti. Basta leggere le dichiarazioni di autori più anziani come Clint Eastwood e, per altri versi, di nostalgici come Tarantino, per capire di cosa stiamo parlando. In questo senso sarebbe interessante chiedere a Pietro Marcello perché giri ancora i suoi film in pellicola.

Lo stesso discorso vale per il corpo: niente come il cinema pornografico è testimone di questo passaggio. Nei film giranti negli anni Sessanta e Settanta il corpo dei pornodivi è ancora anarchico, sovversivo e rappresenta per certi versi una minaccia. Il passaggio dalla pellicola al video e poi al digitale cambia tutto. La pellicola accentua la bidimensionalità di corpi evocati come i fantasmi in una seduta spiritica. Nel momento in cui il cinema pornografico, per ragioni industriali, cede al video, diventa una divagazione per coppie di crisi e l'atto sessuale un fatto puramente meccanico, sebbene apparentemente più realistico.

La parabola di Rocco Siffredi mi pare molto interessante a questo proposito. C'è tutta una prima parte della sua carriera veramente sovversiva, seguita da un vero e proprio addomesticamento, sul quale forse si potrebbe riflettere. Lo contattai molti anni fa, perché avevo intenzione di fargli fare il fratello fortunato di Rocco Cane, uno dei personaggi di *Cinico Tv*. La cosa poi non si è più fatta proprio a causa dell'addomesticamento di Siffredi. Molte delle storie che avrei voluto raccontare sono state uccise dal tempo, questa è una di quelle. Persino la vita di Rocco Siffredi, però, come quella di molti degli artisti di cui stiamo parlando, è segnata dal dolore: in questo caso la perdita di un fratello ancora piccolo, dalla quale, in più di un'occasione, Siffredi ha fatto dipendere il suo primo amore per la pornografia.

In fondo i corpi di cui stiamo parlando sono tutti corpi sofferenti, per il semplice fatto che il corpo di un attore è sempre esposto e privato della propria intimità, del proprio pudore: un'esperienza che oggi il digitale ha messo a disposizione di tutti, privandola però della sua più profonda drammaticità. Oggi è diventato persino difficile comprendere la violazione a cui il corpo di un attore era destinato, nel momento in cui diventava oggetto di consumo. Il corpo di ciascuno di noi è diventato un oggetto: non ci sono più resti. Ancora per un'attrice come Marilyn l'esposizione del proprio corpo era un vero e

proprio sacrificio, simile a una crocifissione, senza però alcuna possibilità di redenzione, perché alla religione si è progressivamente sostituito il consumismo, con la sua inumana crudeltà. Pasolini, il poeta, è stato fra i pochi ad accorgersene.