

Eleonora Corace - Matilde Orlando¹

Le immagini di Marilyn tra velatezza e denudamento. Una lettura agambiana

The aim of this article is a hermeneutical reading of some images by Marilyn Monroe, in the light of Giorgio Agamben's concept of nakedness and beauty. In particular, we will start from the Agambian consideration of nakedness as an infinite operation of stripping, a dual movement of displaying and hiding the body. This idea serves to advance the hypothesis that Marilyn embodies a form of nudity capable of offering a different image of the feminine.

Keywords: Agamben, Marilyn, nudity, pics, female

Ciò che resta della nudità

Tra le molte immagini che Marilyn Monroe ci ha lasciato in eredità, ci sono anche delle scene di nudo. Non si tratta, però, di nudi integrali: la grande diva lascia intravedere solo delle parti di sé, il resto rimane, comunque, velato. Risiede in questo il carattere erotico dei fotogrammi, almeno per come lo si può intendere con Giorgio Agamben, che fa della nudità non un dato di fatto, ma un movimento di svelamento. Nel saggio *Nudità* del 2009, infatti, Agamben ipotizza l'impossibilità della nudità, negando la sua esistenza come concetto in quanto tale che non si dà mai se non nel suo rapporto con il denudamento o "la messa a nudo" del corpo. Agamben rintraccia da un lato il forte debito teologico, che lega nella nostra cultura la nudità alla corporeità peccaminosa di una natura umana senza grazia e dall'altro lato un atteggiamento sadico che mostra l'emergenza della carne nel corpo, trattato quest'ultimo come "cosa". Nell'ottica di Agamben, se "il desiderio è il tentativo di spogliare il corpo", la reificazione di quest'ultimo porta ad una situazione in cui non avrebbe più nulla da svelare. La nudità senza veli è, per questo, "sfacciata" poiché svela la propria impossibilità, ma, allo stesso tempo, reifica il corpo nella contemporanea perdita del "viso". Più specificamente il rapporto tra viso e corpo è giudicato paradigmatico per la nostra relazione con il corpo e l'immagine che ne abbiamo. In questa asimmetria fondamentale tra viso/corpo in cui la rivendicazione della nudità mette in questione il primato filosofico del volto si schiuderebbe la possibilità di indagare un'esposizione che non è ancora o già pornografia ma una sorta di "nichilismo della bellezza". Nelle parole dell'autore si tratta di un

atteggiamento, comune a molte belle donne, che consiste nel ridurre la propria bellezza a pura apparenza e nell'esibire poi, con una sorta di smagata tristezza, questa apparenza, smentendo ostinatamente ogni idea che la

¹ Il primo paragrafo introduttivo e l'ultimo sono stati scritti da entrambe, il secondo da Matilde Orlando e il terzo da Eleonora Corace

bellezza possa rappresentare qualcos'altro che se stessa. Ma è proprio l'assenza di illusioni su se stessa, la nudità senza veli che la bellezza consegue in questo modo, a fornirle la sua temibile attrattiva (Agamben, 2009, p. 124).

In questo senso nei nudi di Marilyn sarebbe ancora protagonista un “velo” che nello svelare le intimità erotiche di un corpo ci restituisce un resto intraducibile e senza nome, oscillando sulla soglia tra velatezza e svelatezza di una bellezza “solo apparente”. Di questa bellezza segnata da un triste disincanto che rimanda a una pura apparenza nichilistica, sarebbero nome alcune pose fotografiche di Marilyn, che analizzate attraverso la lente di Agamben sembrerebbero racchiudere il senso stesso dell'esibizione della nudità. “Questo residuo indelebile di apparenza, in cui nulla appare, questa veste, che nessun corpo può indossare, è la nudità umana. Essa è ciò che resta.” (p. 121). Definito come un movimento disatteso e inapparente che non si dà se non nel suo movimento di sottrazione la nudità, proprio perché dimora in questa assenza di segreto che allo stesso tempo ci cattura e ci affascina, non ci dice nulla, allo stesso modo in cui non significano nulla le prestazioni fotografiche di Marilyn, nelle quali la tipica vaghezza di sguardo e la nota malinconia del volto sembrano permeare anche le forme plastiche, ad un tempo esibite e celate. È proprio a partire da quel resto che la nudità rappresenta che l'ultima grande diva ci interroga e ci trafigge al punto da non poter smettere di guardarla².

1. Orgogliosa nudità

Proviamo ad analizzare alcune sequenze della celebre scena della piscina dell'ultimo lungometraggio, rimasto incompiuto, a cui Marilyn partecipa prima della sua tragica morte *Something's got to give* (1962). In particolare ci riferiamo a un montaggio posticcio di circa 16 minuti reperibile su youtube all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=-raucOw-3XI> nel quale la bassa qualità delle immagini e la ripetitività del girato trasmettono un senso di inquietante eroticità, accentuato inoltre dall'aspetto lugubre del riverbero della fioca luce sull'acqua e dalla risata insistente e quasi diabolica di una Marilyn-sirena che, completamente nuda, invita lo spettatore a tuffarsi in piscina con lei. Una volta uscito dall'acqua, il suo corpo sinuoso e luccicante si compiace di fronte all'occhio libidinoso della telecamera che non aspetta altro che Marilyn, adesso seduta di spalle, si volti per concedersi interamente nella sua perfettissima nudità. Il dispositivo voyeuristico del cinema hollywoodiano viene però deluso quando lo spettatore e la telecamera si imbattono inaspettatamente nel sorriso falsamente naif della diva che copre le pudenda e che ammicca divertita di fronte al gioco del “vedo non vedo”. Siamo di fronte alla nudità stessa che si rifiuta di darsi. Si tratta di una scena costruita alla perfezione nella quale tutto ciò che deve/può essere

² All'interno della vasta bibliografia su Marilyn Monroe rimandiamo innanzitutto al libro tratto dai suoi diari, Monroe, 2010 e, tra gli altri, a Carluccio, 2006; Harris, 1957 e Carluccio, Pierini, 2014-2015.

mostrato, in una specie di pre-destinazione visuale, è stato studiato appositamente per lo sguardo della telecamera e del pubblico. Tuttavia si ha l'impressione che Marilyn, quasi rifiutando il suo ruolo di attrice – dimostrando di essere quindi una grandiosa interprete –, non segua il copione di “mostrare senza far vedere”, ma tenti di sabotarlo con accurata mal destrezza. Calibrando con attenzione le mosse per far vedere la quantità di pelle sufficiente per nascondersi e per trasferire allo spettatore una carica erotica inimitabile, Marilyn sceglie sapientemente cosa fare della propria nudità³.

Questa scopofilia con cui il cinema da sempre deve fare i conti, rimanderebbe a un godimento con un effetto fortemente estraniante nella misura in cui la gestualità coreografica di Marilyn immortalata in una sequenza di pose si svolge in un clima di magica indifferenza rispetto alla presenza del pubblico e di suprema solitudine che alimenta ancora di più la fantasia voyeuristica. Il tradizionale ruolo esibizionistico dell'attrice che la colloca in un crinale sottile tra “l'essere guardata” e “l'essere mostrata”, nelle immagini prese in esame verrebbe meno dal momento che lo sguardo maschile, che solitamente domina il gioco voyeuristico dell'architettura filmica e che più in generale fa della nudità una cosa conosciuta o da conoscere per possedere, sembra essere schiacciato dalla decisione femminile di rappresentare la differenza sessuale e di rompere con l'ordine simbolico maschile dominante.

La nudità del corpo umano è la sua immagine, cioè il tremito che lo rende conoscibile ma che resta, in sé, inafferrabile, di qui il fascino tutto speciale che le immagini esercitano sulla mente umana. E proprio perché l'immagine non è la cosa ma la sua conoscibilità (la sua nudità) essa non esprime né significa la cosa: e tuttavia in quanto non è che il donarsi della cosa alla conoscenza, il suo spogliarsi dalle vesti che la ricoprono, la nudità non è altro dalla cosa, è la cosa stessa (p. 119).

Il tentativo di Marilyn allora sarebbe la sottrazione di se stessa, sia come immagine nella sua conoscibilità sia come corpo nella sua riduzione ad oggetto feticcio bello e soddisfacente in funzione dello sguardo dell'altro. Ciò avrebbe ancora una volta a che fare con quanto detto da Agamben sull'ineffabilità della nudità di un corpo che si scopre nell'impossibilità di essere scoperto e al quale si attribuisce una natura essenzialmente difettiva, sempre mancante nel suo rinunciare in qualche modo a se stessa. Partendo dall'assunto che lo sguardo cinematografico non è mai neutrale ma al contrario crea e non smette di creare il dispositivo visivo che detta le regole e le modalità attraverso cui una donna viene guardata secondo uno schema che considera la donna una materia passiva che solamente subisce, le immagini di Marilyn

³ “Il suo modo di camminare si basava su una coreografia unica e inimitabile di gambe, muscoli e natiche alle quali sembrava dare una curvatura superiore al normale. Però il suo erotismo non aveva nulla di artificiale o sofisticato, e sembrava sorgere in maniera logica e naturale dal suo corpo e dalla sua stessa essenza”. (Tejero, 2014, p. 250, trad. mia).

sembrano comunicare qualcosa di nuovo⁴. Mostrerebbero, infatti, la costruzione artificiosa dello sguardo sulla nudità cucita appositamente sull'immaginario maschile e, contemporaneamente, il tentativo di emanciparsene con sottile ironia (Bernardi, 2010, p. 119)⁵.

Il balletto con l'accappatoio azzurro col quale ingaggia un vero e proprio duello tra la sua incontenibile nudità e l'obbligo di essere ricoperta di, come direbbe Agamben, dignità o grazia, appare qui al contrario un'impagabile ingiustizia nella misura in cui non v'è scandalo ma piuttosto il ritratto della pura bellezza del corpo femminile nella sua perfezione, con Agamben, quasi divina. La rappresentazione stessa della bellezza che si fa creazione e creatura e per il quale non si resta scandalizzati ma ammaliati in una forma innocente – se non fosse che non vi è mai nulla di innocente nella carne – per la quale l'unica reazione possibile resta quella allegra e giocosa di Marilyn. Di fronte alla nudità, di fronte alla sua nudità, Marilyn non prova nemmeno imbarazzo, o disagio; il goffo tentativo di vestirsi di fronte all'inaspettato arrivo dell'Altro trae in inganno: “nostalgia di una nudità senza vergogna, l'idea che ciò che si è perduto con il peccato è la possibilità di essere nudi senza arrossire” (Agamben, 2009, p. 105). Marilyn non si vergogna della sua nudità dal momento che gioca con essa e trae godimento, con mosse sensuali e auto erotiche, dallo spettacolo che il suo corpo le concede⁶. Né tanto meno vive se stessa come colpa. Se infatti “la nuda corporeità, come la nuda vita, è soltanto l'impalpabile portatore della colpa; in verità vi è solo la messa a nudo, solo la gesticolazione infinita che toglie al corpo la veste e la grazia” (p. 111) e “la nudità, come la natura, è impura, perché ad essa si accede soltanto togliendo la veste, la grazia” (p. 112) è legittimo pensare che il nostro gesto di spogliare Marilyn nel tentativo di farle vivere (di appiopparle) la colpa della sua nudità, del suo essere messa a nudo restituisca invece l'impossibilità di giungere alla fine di questa “gesticolazione infinita”. Infinita perché non si risolve e non si può risolvere ed è condannata al fallimento di un gesto che non si compirà mai. Marilyn non sarà mai nuda perché la sua nudità non sarà mai nostra, non ci apparterrà mai.

Come la nudità di una persona semplicemente nuda è identica – e tuttavia diversa – rispetto a quella della stessa persona denudata, così la natura umana che ha perduto ciò che non era natura (la grazia) è diversa da ciò che era prima che le fosse stata aggiunta la grazia. La natura è ora definita dalla non-natura (la grazia) che ha perduto, così come la nudità è definita dalla non-nudità (la veste) di cui è stata spogliata [...]. Nudità e natura sono – come tali – impossibili: vi è soltanto la messa a nudo (p. 104).

⁴ Sull'uso delle immagini femminili e l'ideologia patriarcale si veda Mulvey, 1975. A riguardo cfr. anche Pinotti, Somaini, 2016, p. 23.

⁵ Antonio Tabucchi, nella prefazione a Monroe, 2010, la dipinge come una donna intelligente che “non subì l'intelligenza maschile”.

⁶ Il modo compiaciuto di giocare e mostrarsi trasparente anche negli scatti del fotografo Cecil Beaton, raccolti in gran parte in Vickers, 2014.

Le foto di Marilyn suggeriscono, quindi, questa idea di un al di là della grazia, un oltre natura e “oltre peccato”.

Di per se stessa Marilyn, come corpo, mostra di abitare trionfalmente la propria nudità, incarnandone alla perfezione la bellezza come, lo vedremo tra poco, un’Eva che non conosce né peccato né malizia; elementi, questi, introdotti dalla presenza sempre inopportuna dell’occhio dell’altro che inietta il dubbio e la preoccupazione verso se stessi come colpa. Per questa ragione la sua risata non è di imbarazzo: sebbene in quel frangente sia stata interrotta nel dialogo col proprio corpo, la sua attitudine placida e beffarda rimanda alla consapevolezza che si tratti solamente di una destituzione temporanea che non ne scalfisce il potere. Al contrario, il sorriso ironico ribadisce la potenza di quella nudità che resta sempre e comunque in suo pugno, in quanto legittima proprietaria. Marilyn, attrice e donna, ride poiché cosciente del fatto che, seppur debba sottostare alle regole del gioco accettando di smettere di godere di qualcosa a cui in qualsiasi momento ha accesso e quindi di dover subire l’imposizione esterna alla limitazione della sua nudità, la sua condizione è superiore a quella dello spettatore-voyeurista che non ha accesso che a un assaggio, un languorino di tutto ciò che potrebbe essere, che potenzialmente è, ma a cui non ha diritto. Possiamo dire che in questi frammenti – quelli destinati alla pellicola ufficiale restano ancora più rapidi e impalpabili – si delinei qualcosa come l’orgoglio della nudità femminile in tutta la sua maestosa potenza e intoccabile inaccessibilità. Il corpo di Marilyn in fondo potrebbe essere identificato come un vero e proprio manifesto femminista della bellezza della nudità sovrana assoluta di se stessa nel suo decidere di essere e non essere allo stesso tempo. Di essere “evento che non raggiunge mai la sua forma compiuta, forma che non si lascia cogliere integralmente nel suo accadere, la nudità è alla lettera, infinita, non finisce mai di avvenire” (p. 97). In Marilyn questo “divenir visibile della nudità” (p. 94) della donna diventa competenza sul proprio corpo che l’ha resa libera di sperimentare e di goderne con una consapevolezza critica che profuma di ‘68. Per Marilyn la nudità sembra essere non solo un diritto scontato delle donne ma un dovere verso se stesse e un piacere da condividere (eventualmente) con gli altri.

2. L’evento della nudità

Agamben parla di una piccola opera d’epoca medievale in cui, nell’atto di scacciare Adamo ed Eva dall’Eden, Dio stesso si premura di coprirne le nudità infilando alle due creature cadute nel peccato una veste di pelle animale con un cipiglio iroso. Si tratta di un bassorilievo custodito nella chiesa di Sant’Isidoro a Léon, un reliquario d’argento del XI secolo in cui sono raffigurate in rilievo alcune scene della Genesi.

L'ignoto artista ha rappresentato Adamo già vestito in atteggiamento di accorata tristezza, ma con un'invenzione deliziosa ha rappresentato Eva con le gambe ancora nude in atto di indossare la tunica che il Signore tenta di indossarle a forza. La donna, di cui si intravede appena il volto nell'attaccatura della veste, resiste con tutte le sue energie alla violenza divina (p. 91).

L'uomo, dunque, sembra sottomettersi docilmente alla volontà del Creatore, mentre la donna si ribella all'imposizione della veste, difendendo la spontanea nudità del suo corpo con tenacia, coraggio e disperazione. Vista la palese disparità delle forze, la resistenza è destinata ad essere vana, pure Eva, già semivestita, continua a divincolarsi e lottare. Agamben considera la scena raffigurata nel bassorilievo come un'immagine straordinaria della nudità femminile, in cui la donna cerca di rigettare l'imposizione del patriarca che la veste a forza, coprendone il corpo contro la sua volontà e di conseguenza, sequestrandone il sesso e la nudità. Agamben si domanda il motivo di tanta caparbia, cocciuta resistenza, “perché Eva non vuole indossare la pelliccia? Perché vuole rimanere nuda?” (ib.), ma in seguito sorvola sul dare una risposta rigorosa a questi interrogativi. Preferisce, infatti, soffermarsi sul significato della pelle animale come veste degenerare rispetto a quella di luce indossata dai due primi esseri umani nell'Eden, che non ne celava le nudità del corpo, ma in qualche modo le sublimava nella grazia. Questo fatto non deve essere interpretato come dimenticanza o, peggio, superficialità da parte dell'autore, ma si spiega con l'evidenza che annovera le domande sopra riportate nell'alveo di quelle retoriche: la donna vuole rimanere nuda per continuare a possedere il suo corpo. Il cambiamento di stato imposto ad Adamo attraverso la pelliccia che ne nasconde il sesso, per quanto drammatico, non è radicale e tragico come quello a cui tenta di resistere Eva. Al contrario dell'uomo, la donna, combatte per continuare ad avere pieni poteri su se stessa, sul suo corpo e la sua nudità. L'Eva del bassorilievo medievale capisce in modo sorprendentemente chiaro che nel momento in cui il Padre Eterno la coprirà con la veste il suo corpo non le apparterrà più, ma sarà sequestrato dal potere patriarcale, che ne reprimerà o erotizzerà la nudità, sessualizzandola a senso unico. La veste imposta da Dio è lo sguardo millenario dell'uomo che declina a piacimento la percezione del corpo della donna e della sua immagine, espropriando di fatto quest'ultima dal diritto di viverlo, gestirlo e goderne. Un velo che nasconde e offusca la corporeità e la nudità femminile che continua a manifestarsi nell'interesse ossessivo circa l'abbigliamento e ciò che si copre o si lascia scoperto. Nel momento in cui Dio nasconde la nudità di Eva, nasce la cultura fallologocentrica che priva il corpo di quest'ultima di autonomia, in una vera e propria forma di castrazione della sessualità femminile⁷. Secondo Agamben “una delle conseguenze del nesso teologico che nella nostra cultura unisce

⁷ Forse non è un caso che l'emancipazione dalla cultura patriarcale passa per la donna sempre tramite il riappropriarsi del corpo attraverso la presa di consapevolezza di esso e il diritto alla nudità. Proprio come avviene per la protagonista del film di Mario Martone *Capri Revolution* (2018).

strettamente natura e grazia, nudità e veste, è, infatti, che la nudità non è uno stato, ma un evento”. (p. 96). In quanto evento generato dalla perdita della grazia e dall’imposizione delle vesti la nudità per l’uomo, come abbiamo visto, rappresenta qualcosa che si mostra sempre nella sottrazione, uno svelamento che implica e presuppone l’essere scoperti: “la nudità è sempre denudamento e messa a nudo” (ib.). La temporalità dell’evento, che fa della nudità uno stato mai definitivo, implica che al gesto del Padre che impone violentemente la veste si accompagni parallelamente la minaccia costante che possa altrettanto brutalmente essere tolta. È l’imposizione della veste a erotizzare il corpo femminile rendendolo perennemente denudabile, sempre in bilico tra la colpevole e impudica esposizione delle grazie e la vulnerabilità della carne. Da questo punto di vista, la tristezza di Marilyn, a cui abbiamo già accennato, sembra evocare la disperazione di Eva: entrambe tentano di resistere a un dispositivo di potere che pretende di gestirne il corpo, reprimendone la nudità e addomesticandone i sensi. La Marilyn disinibita e civettuola degli scatti fotografici, deve sottomettersi all’esposizione e allo sguardo maschile, nei canoni concessi dalla morale e dal gusto del suo tempo (Mulvey, 1975). Marilyn, dunque, come un’Eva coperta, castrata, imbrigliata nella morale patriarcale degli anni ‘50.

Nell’economia della nudità e della bellezza considerate con la lente agambiana un ruolo di rilievo è assegnato al volto. Se la bellezza si esprime “come segreto, cioè come relazione necessaria di apparenza e assenza, velo e velato [...], il luogo in cui questa inapparenza, questa sublime assenza di segreto della nudità umana si segna in modo eminente è il volto” (Agamben, 2009, p. 122). Nell’uomo la maggior parte delle funzioni comunicative sono affidate alla sola porzione del volto. “Nella nostra cultura il rapporto viso-corpo assume un’asimmetria fondamentale, che vuole che il viso resti per lo più nudo, mentre il corpo è di norma coperto” (p. 124-125). Nel caso della donna, risiede nella perfezione del volto gran parte della bellezza femminile canonica e ad esso è affidata buona parte delle possibilità di seduzione. Oltre le forme del corpo di Marilyn, sfacciatamente prorompenti, soprattutto il volto sembra sottrarsi alla cattura e normalizzazione della legge del patriarca, non solo negli sguardi perennemente obliqui e sfuggenti, ma per una certa indefinitezza degli stessi tratti (Agamben, 1999, p. 37). Sotto la nuvola di capelli biondo platino e al di là delle labbra rosse e della linea esagerata delle ciglia nere a guardar bene in ogni scatto Marilyn sembra offrire un viso sempre diverso, che la fa essere uguale e allo stesso tempo differente in tutte le fotografie, in un modo enigmatico, perturbante e affascinante. A differenza del volto delle modelle, che nella sua inespressività, secondo Agamben, può essere considerato un “non volto” (Agamben, 2009, p. 113), dal momento che la modella è una donna il cui corpo è completamente assorbito dal paradigma culturale della moda, qualcosa in quello di Marilyn resiste e sfugge alla stereotipizzazione hollywoodiana. Questo nonostante il tentativo di incastrarlo nell’immagine imperitura quanto fredda della diva che trova un forse inconsapevole alleato in Andy Warhol, che con la sua celebre

serigrafia a colori del 1967 dedicata proprio al volto di Marilyn, lo trasforma in una icona pop caratterizzata dall'ossessiva ripetizione di un motivo identico (Pincio, 2014-2015). In Marilyn il volto si espone all'obiettivo senza mistero, senza scarti, puro e limpido quasi come se mostrasse l'atto stesso del mostrare, l'esposizione stessa⁸. Potrebbe essere questa una lettura della affermazione del fotografo Bert Stern che in un'intervista per Vogue dice "Marilyn è un fantasma. Fotografare Marilyn è fotografare la luce"⁹. Il volto di Marilyn sembra giocare con l'obiettivo sfuggendo a ogni format definito. Questa mutevolezza quasi fantasmatica dei suoi tratti non deve essere letta, però, come se fosse un indizio o una traccia di un qualcosa da svelare al di là della plasticità dell'immagine. Non si cela negli scatti di Marilyn nessuna rivelazione, ma solo la conferma che non solo l'apparenza è l'unica dimensione, ma è anche a sua volta indefinita e continuamente mutevole. Sta proprio in questa assenza di significati ultimi e di rimandi esterni la quintessenza del corpo nudo e della sua bellezza secondo Agamben: "questa semplice dimora dell'apparenza nell'assenza di segreto è il suo tremito speciale – la nudità, che come una voce bianca non significa nulla e, proprio per questo, ci trafigge" (Agamben, 2009, p. 42)¹⁰. Trionfa qui l'immanenza del corpo tramite la bellezza che esprime l'assenza di mistero e di trascendenza. Questo avviene soprattutto attraverso la messa in questione del primato del viso, scalzato dalla ritrovata nudità del corpo. "La sfacciataggine, la perdita del viso, è ora la controparte necessaria della nudità senza veli. Il volto divenuto complice della nudità, guardando nell'obiettivo e ammiccando allo spettatore, dà a vedere un'assenza di segreto, esprime soltanto un darsi a vedere, una pura esposizione" (p. 126). Già in un lavoro precedente, *Profanazioni*, Agamben individua nel volto il luogo proprio del meccanismo dell'esposizione il cui scopo è solo quello "di dare a vedere null'altro che un dare a vedere" (Agamben, 2005, p. 104). Questo meccanismo della perdita del volto rivela, ribadiamo, l'intenzione di Marilyn di giocare provocatoriamente con il suo ruolo di immagine-icona riuscendo così a inceppare il dispositivo di consumo che lucra sull'esposizione del suo corpo e dunque, in qualche modo, riprendendone possesso.

3. Maestosa nudità

Il fotografo Lawrence Schiller, autore degli scatti in piscina, dichiarava a *Der Spiegel* che "la sua nudità era un'arma", che Marilyn impugnava consapevolmente, come dimostra "il sorriso sfacciato", a tratti quasi feroce, che ostenta in alcuni scatti¹¹. Possiamo leggere in questo, con Agamben, il tentativo di auto

⁸ Sul volto come esposizione senza rivelazione si veda anche Agamben, 1996.

⁹ L'affermazione di Bern Stern è legata al ricordo del servizio fotografico da lui realizzato solo sei settimane prima la morte della diva. Si veda a riguardo Stern, Gottlieb, 1982.

¹⁰ Su tutto questo si veda anche Han, 2014, pp. 44-46.

¹¹ È da notare come alla disinibita sfacciataggine ostentata negli scatti si accompagnasse sempre una sorta di spontanea ingenuità, rilevata dalle testimonianze della maggior parte dei fotografi che hanno lavorato con Marilyn. Spontaneità e ingenuità sono due aggettivi utilizzati di frequente dalle persone che l'hanno conosciuta. Al di là dei vezzi da diva e delle pose fortemente

infrangere la sacralità dell'icona-diva del tempio del consumo hollywoodiano, per riappropriarsi, attraverso il rifiuto della standardizzazione dell'immagine, del corpo e di se stessa. “*His majesty Marilyn*”, l'icona oggetto del desiderio universale, diceva di se stessa “sento come se tutto quello che mi succede succedesse a un'altra, come se succedesse accanto a me, a volte lo posso sentire, sono io, eppure non sono davvero io”; “io sapevo di appartenere al pubblico, ma non per il mio talento e nemmeno perché sono bella ma perché io non sono mai appartenuta a niente e nessuno”. (Rascovsky, 2014, p. 6-7). Questo senso di disappartenenza radicale, una scissione che è anche una smentita da se stessa, appare cruciale. L'attrice-la donna Monroe sente il suo corpo dissociato dalla sua immagine nella misura in cui pur incarnando (proprio nel senso di farsi carne) l'immagine desiderata da qualsiasi uomo lascia un resto che resiste alla condanna e alla finzione delle immagini stesse. Il segreto della sua eccezionale sensualità e irresistibile attrazione riposa, per concludere, proprio in questa condizione di nichilistico abbandono agambiano in cui la provocazione si fa doppia: ingenua e allo stesso tempo indifferente, come se si trattasse di qualcosa di alieno di cui disconosce le conseguenze; come se nell'atto stesso di creare se stessa si disconoscesse. Ciò che Agamben chiama nudità.

Bibliografia

Agamben, G., 1996, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri.

Agamben, G., 1999, *L'aperto*, Torino, Bollati Boringhieri.

Agamben, G., 2005, *Profanazioni*, Roma, Nottetempo.

Agamben, G., 2009, *Nudità*, Roma, Nottetempo.

Bernardi, S., 2010, *Pasolini, Marilyn e la partenza degli dei dalla terra*, in “Fata Morgana”, X, n.1, pp. 115-138.

erotizzate del corpo, pare che conservasse un particolare candore. Lo stesso Pasolini, che le dedica la famosa poesia del film *La Rabbia* (1963), considera Marilyn un simbolo d'innocenza. Nella poesia, infatti, la diva viene vista come una “sorellina” vittima di una bellezza inconsapevole (“il mondo te l'ha insegnata”) e quasi imposta dall'esterno (“sequestrata dal Potere”). Resta da chiedersi se questa innocenza rappresentasse il resto autentico che preservava la donna Marilyn dalla maschera totalizzante della diva, o non facesse parte a sua volta, per così dire, “del personaggio”. Era spontanea o una montatura attoriale?

Carluccio, G., 2006, (a cura di), *La bellezza di Marilyn. Percorsi intorno e oltre il cinema*, Torino, Kaplan.

Carluccio, Pierini, 2014-2015, (a cura di), *Miti d'oggi. L'immagine di Marilyn*, in “La valle dell’Eden”, n. 28-29, Torino, Kaplan.

Han, B. C., 2014, *La società della trasparenza*, traduzione italiana di F. Buongiorno, Roma, Nottetempo; ed. or. 2012, *Transparenzgesellschaft*, Berlin, Matthes & Seitz.

Harris T., 2003, *La costruzione delle immagini popolari. Grace Kelly e Marilyn Monroe*, in “Pitassio, Attore/Divo”, pp. 158-164; ed. or. 1957, *The bulding of popular images Grace Kelly and Marilyn Monroe*, in “Studies in Public Communication”, n. 1, pp. 45-49.

Monroe, M., 2010, *Fragments, Poesie, appunti, lettere*, traduzione italiana G. Gatti, Milano, Feltrinelli; ed. or., 2010, *Fragments: Poems, Intimate Notes, Letters Hardcover*, New York, Ferrar, Straus and Giroux.

Mulvey, L., 1975, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* in Warhol, R., Herndl, D., (eds.) *Femminisms, an anthology of literary theory and criticism*, New Jersey, Rutgers, pp. 438-449.

Pincio, T., 2014-2015, *About a Painting: della Marylin di Willelm de Kooning*, in “La valle dell’Eden”, n. 28-29, Torino, Kaplan, pp. 21-26.

Pinotti A., Somaini A., 2016, *Cultura Visuale*, Torino, Einaudi.

Rascovsky, A., 2014, *La realidad psichica y las fcciones del yo. Marilyn Monroe y lo irresoluble*, Buenos Aires, FEPAL.

Stern, B., Gottlieb, A., 1982, *The Last Sitting*, London, William Morrow & Co.

Tejero, J., 2014, *Marilyn Monroe. “La musa carnal de Hollywood”*, in “Dendra Médica. Revista de Humanidades”, II, n. 13, pp. 249-257.

Vickers, H., 2014, *Cecil Beaton: Portraits & Profiles*, London, Frances Lincoln.