

## Ceci n'est pas une blonde



Even now, 57 years after her mysterious death, Marilyn Monroe remains one of the most popular actresses of all time. Among the thousands of photographs showing her in different clothes and poses,

there is one which is particularly significant to us for speaking about her iconic power in the cultural industry.

Marilyn is wearing a colored striped swimsuit and is sitting on a bench in a playground. In her hands she holds a large volume: James Joyce's *Ulysses*. The photojournalist Eve Arnold took the picture in 1955 on Long Island beach during a visit to Norman Rosten, the American writer, one of Marilyn's best friends. Arnold asked her what kind of book she was reading in that moment. She went to her car and took out a copy of *Ulysses*. She told the photographer that she loved the sound of the words, reading them aloud to herself, trying to understand their deeper meaning.

We have begun with this photo in order to try and interpret the figure of Marilyn Monroe as an example of the embodiment of destituent power. In some ways, Marilyn's desire to show herself as an engaged reader in front of the eye of Arnold's camera is an attempt to escape the image that the entire world had built around her. From this point of view, the photo is a gesture of denial – and the gesture of an actress, reclaiming her own human richness. There is clearly something artificial in Marilyn's portrait: she decided to be photographed, she chose the location and how to appear in front of the camera. She is carrying out her work, she is acting, but at the same time she is denying the role the cinematographic industry gave to her. Marilyn (the actress) is putting her own character in crisis, in order to show the woman she wanted to be. In this sense, her name (to whom this issue is dedicated) is the name of destituent power. Let us understand how.

We can try at first to consider how the thousands of photographs collectively represent one of the most significant “places” showing Marilyn as a destituent figure. In a certain sense, photography is an efficient instrument for allowing something otherwise invisible to be brought into the light. There are always unexpected details catching our attention while we observe a photo. Roland Barthes called this a “punctum”, an apparently insignificant element able to communicate a profound sense beyond the obvious, “cultural” content of the image we are looking at. Marilyn was extremely conscious of this. At the same time, her photos worked to consolidate the public profile of a “diva”, contributing to building another image of Marilyn: not only the actress but also the woman. Of course, we cannot ignore the staging of the photo. We can even imagine what the photographer asked for, the way he wanted her to pose. But there is also, each time, something that forces us to look beyond Marilyn's beauty. It is the way through which Marilyn tries – even if without an explicit act of will – to subtract herself from the iconic image that the Hollywood industry built on her own character during her career.

It is much more difficult to recognize the same destituent gesture in her film production. In that case, the Hollywood star-system was based on the construction of a fixed gallery of recognizable and recurrent characters. Marilyn had to be the silly blond, the undisputed object of desire for millions of men all over

the world. That is the reason why she mostly acted in comedies, always repeating the same role –and therefore often struggled to obtain dramatic roles, such as those she played in *Niagara* (Hathaway, 1953), or in her last film, *The Misfits* (Huston, 1961). Even as a Hollywood sex symbol, however, the way Marilyn conceived of her own character made her a star in a way that was completely different from all the other stars. All the characters she interpreted seem to have no consciousness or depth. There is apparently nothing to look for behind her body, her red lips, her bursting breast. It is like an empty casing that contains nothing. The surface is the only thing we can watch. Marilyn used everything hidden behind her dazzling beauty as an instrument against an entire cultural system. It was her way to say “no”, to being a cog in the Hollywood machine, where everybody had to play their own role in the most efficient way, as quickly as possible, as in an assembly line. Marilyn tried to fight directly against that economic system when in 1955, together with photographer Milton H. Greene, she established her own production company, Marilyn Monroe Production, whose only film produced was *The Prince and the Showgirl* (1957). The experiment had a short life and Marilyn was forced to go back to Hollywood.

On a lot of other occasions, Marilyn blocked that oiled mechanism by behaving by herself as an automaton, one that was difficult to control. Billy Wilder – with whom Marilyn worked in a pair of undeniable masterpieces, *The Seven Year Itch* (1955) and *Some Like it Hot* (1959) – explained his troubled relationship with Marilyn, talking about her indomitable behavior. She was frequently late to the studio: one day she even arrived several hours late, claiming that she could not find the studio, although she had worked there for years. Notably she also often struggled to remember her lines. Wilder recounted the problems he had shooting one of the famous sequences of *Some Like it Hot*. Marilyn simply had to open the door, enter the room and say: “Where is the bourbon?”. She fluffed the line proclaiming each time something different: “Where is the bon bon?”, “Where is the whisky?”, “Where is the bottle?”. Wilder filmed the scene fifty-nine times. In the harsh productive logic of the Hollywood industry – where time literally means money – that was enormous damage. In that case, Marilyn was using language as anti-apparatus, as Bartleby does in Melville’s famous tale. In some sense, here in a cinematic rather than literary context, Marilyn is for us what Bartleby is in Deleuze’s interpretation: a figure of destituent power, intended as a gesture of pure denial.

Marilyn's destituent strategy was sophisticated like the comedies she acted in. Being an actress, her gesture of denial had to be verified in the use of language that she forced until the point of paradox. The example above is particularly significant. By saying “bon bon”, “whisky” or “bottle”, Marilyn is literally “interpreting” the line the director assigned to her. From an onomatopoeic point of view the sound of the word “bourbon” is like “bon bon”, in a semantic perspective the expression “bourbon” means “a bottle of whisky”. Refusing to pronounce her line correctly, Marilyn simply dismisses the role of the

perfect Hollywood actress, using language in a creative sense. If destitution consists in a small, improvised gesture, Marilyn here undermines an entire productive system simply by using words that are close to those that the director actually wanted her to say.

In some way, Marilyn's personal and artistic parabola is the most efficient explanation of what Debord was thinking about in speaking of the "society of the spectacle": the replacement of social life with its representation. "All that was once directly lived has become mere representation": it's what happened to Marilyn's body, used as a fetish object by an entire productive system, including political power. It is not only by chance that one of Marilyn's most famous performances was her exhibition on the occasion of John Kennedy's birthday, on 17<sup>th</sup> May 1962. An announcer presents her twice as "a beautiful, courageous and *punctual*" woman, the most significant actress of all time. She fails to appear on stage. When Marilyn finally appears the announcer is still speaking. She interrupts him, slips off her white fur coat and starts singing "Happy birthday, Mister President", with a thread of a voice. She simultaneously plays with her iconic power and the political, masculine power that had always used her image and beauty as mere instruments. That was one of Marilyn's last public appearances. A few years earlier, in 1954, Marilyn had accepted to go to Korea and sing one of her hits in front of a crowd of desiring soldiers, *Diamonds are a girl's best friend*: the song she performed in one of her most popular films, *Gentlemen Prefer Blondes* (Hawks, 1953).

She was exposing her body in front of the public she hated and loved at the same time: these were the men who recognized and transformed her beauty into an instrument in the hands of political, economical and cultural power. Making Marilyn Monroe an object of desire, the Hollywood film industry corrupted her ancient, pure beauty. This is the way, in his *Anger* (1963), Pasolini reads Marilyn's complex figure: the character, the actress, the woman. Pasolini made the film just after the actress's death: a few poignant verses, read by Giorgio Bassani, accompany some of Marilyn's famous photos. Among them there is one representing, taken from behind, her unmistakable silhouette in front of a crowd of soldiers in Korea. According to Pasolini's poetical interpretation, Marilyn's suicide is the radical and extreme gesture through which she claimed her own pure and different beauty for herself, representing quite the opposite to the beauty of the Hollywood actress: the only one the world can see and manage. Through her death, Marilyn removes her beauty from the productive system and frustrates the libidinal desire of the men and women who had loved, imitated and dreamed of her all across the world. It is perhaps this gesture of subtraction that makes Marilyn a destituent figure capable of using her own body, beyond any explicit act of will, as a political instrument to undermine an entire system of economic and cultural values. Death is nothing but the extreme outcome of this destituent power incarnated by the body of the actress, both when she embodied the image of an explosive and uncontainable vitality, and when she wanted to shrink

to a corpse, concealed from the sight of an immense community of mourning spectators, by putting in place a motion which is essentially both equal and opposite to the one that had made her body an on-display object.

An entire world disappeared with Marilyn's death: now we have to fill and live in and experience that emptiness.

## Ceci n'est pas une blonde

Persino oggi, 57 anni dopo la sua morte misteriosa, Marilyn rimane una delle attrici più popolari di tutti i tempi. Fra le migliaia di fotografie che la ritraggono con abiti e in pose differenti, ce n'è una particolarmente significativa per noi, per esplorare il suo potere iconico nell'industria culturale.

Marilyn indossa un costume da bagno a strisce colorate, è seduta su una panchina in un parco giochi. Tiene in mano un grosso volume: l'*Ulisse* di James Joyce. Il fotoreporter Eve Arnold scattò la fotografia nel 1955 sulla spiaggia di Long Island, durante una visita allo scrittore americano Norman Rosten, uno dei più cari amici di Marilyn. Arnold le chiese quale libro stesse leggendo in quel momento. Lei andò verso la sua auto e tirò fuori una copia dell'*Ulisse* di Joyce. Disse al fotografo che amava il suono di quelle parole, mentre le leggeva per sé stessa ad alta voce, cercando di comprenderne il significato più profondo. Abbiamo cominciato da quella fotografia, per cercare di interpretare la figura di Marilyn come incarnazione del potere destituente. In un certo senso, il desiderio di mostrare se stessa come lettrice impegnata davanti all'occhio della macchina fotografica di Arnold è il tentativo di sfuggire all'immagine che di lei il mondo intero aveva costruito. Da questo punto di vista, la fotografia di cui stiamo parlando è un gesto di sottrazione: il gesto di un'attrice che rivendica per sé una maggiore complessità umana. C'è chiaramente qualcosa di artificiale nel ritratto di Marilyn: la decisione di essere fotografata, la scelta del luogo e del modo in cui apparire davanti alla macchina fotografica. Marilyn sta facendo il suo lavoro, sta recitando, ma allo stesso tempo rifiuta il ruolo che l'industria cinematografica le assegna. Marilyn (l'attrice) sta mettendo in crisi il suo stesso personaggio, per mostrare la donna che voleva essere. In questo senso il suo nome (a cui questo numero è dedicato) è il nome del potere destituente. Vedremo come.

Dobbiamo innanzitutto considerare in che senso le migliaia di fotografie che la ritraggono possano essere considerate, complessivamente, come il "luogo" più significativo in cui Marilyn assume l'aspetto di una figura destituente. In un certo senso, la fotografia è lo strumento più efficace per lasciar apparire qualcosa che altrimenti sarebbe rimasto nascosto. C'è sempre un dettaglio inaspettato che cattura la nostra attenzione, quando guardiamo una fotografia. Roland Barthes definiva "punctum" questo elemento apparentemente insignificante, capace di comunicare l'esistenza di un senso profondo della fotografia, accanto al contenuto "ovvio", culturale, di ogni immagine che osserviamo. Evidentemente Marilyn lo sapeva benissimo. Allo stesso tempo, le sue fotografie contribuiscono a consolidare il profilo di una "diva" e a costruire un'altra immagine di Marilyn: non solo l'attrice, ma anche la donna. Certamente non possiamo ignorare che la fotografia abbia richiesto una messa in scena. Possiamo persino immaginare le richieste del fotografo, il modo in cui voleva che Marilyn posasse. Ma c'è anche, in ogni

caso, qualcosa che ci costringe a guardare oltre la bellezza di Marilyn: è il modo in cui cerca – anche senza un’esplicita volontà – di sottrarsi dall’immagine iconica che Hollywood ha costruito attorno al suo personaggio, nel corso della sua carriera.

Molto più complicato è rintracciare lo stesso gesto destituente della produzione filmica di Marilyn. Lo star system hollywoodiano si basava, infatti, sulla costruzione di una galleria fissa di personaggi riconoscibili e ricorrenti. Marilyn doveva essere la stupida bionda, oggetto del desiderio indiscusso per milioni di uomini in tutto il mondo. Questa è la ragione per cui recitò, quasi esclusivamente in commedie, sempre con lo stesso ruolo, sebbene aspirasse ad ottenere ruoli drammatici, come quelli che interpretò in *Niagara* (Hathaway, 1953) e nel suo ultimo film, *Gli Spostati* (Huston, 1961). Nonostante sia stata sempre uno dei sex symbol di Hollywood, il modo in cui Marilyn concepì il suo personaggio fa di lei una star completamente diversa da tutte le altre. Tutti i personaggi che ha interpretato sembrano non avere né coscienza, né profondità. Non c’è apparentemente niente da guardare dietro il suo corpo, le sue labbra rosse, il suo seno prosperoso: è solo una scatola vuota che non contiene nulla. La superficie è la sola cosa che dobbiamo guardare, ma Marilyn usò tutto ciò che si nascondeva dietro la sua bellezza abbagliante come uno strumento contro un intero sistema culturale. È il modo in cui ha saputo dire “no” e smettere di essere un semplice ingranaggio dentro la macchina hollywoodiana, dove ciascuno deve stare nel proprio ruolo, nel modo più efficiente possibile, il più velocemente possibile, come in una catena di montaggio. Marilyn cercò di contrapporsi direttamente e in prima persona a questo sistema produttivo quando nel 1955 fondò, insieme al fotografo Milton H. Greene, la sua casa di produzione, la Marilyn Monroe Production, che riuscì a produrre un solo film *Il principe e la ballerina* (Oliver, 1957). L’esperimento ebbe vita breve e Marilyn fu costretta a tornare a Hollywood.

In molte altre occasioni, Marilyn bloccò quel meccanismo oliato comportandosi come un automa, difficile da controllare. Billy Wilder – con il quale Marilyn lavorò in un paio di indiscussi capolavori, *Quando la moglie è in vacanza* (1955) e *A qualcuno piace caldo* (1957) – ha spiegato in più occasioni il suo rapporto travagliato con Marilyn, parlando del suo carattere indomabile: i suoi ritardi continui, per esempio. Una volta arrivò con molte ore di ritardo sul set, sostenendo di non aver trovato lo studio, sebbene vi avesse lavorato per anni. È noto che Marilyn ricordasse in molti casi a fatica le sue battute. Wilder ha raccontato dei problemi che ha avuto mentre giravano una delle famose sequenze di *A qualcuno piace caldo*. Marilyn doveva aprire semplicemente la porta, entrare nella stanza e dire: “Dov’è il bourbon?”. Stravolgeva però ogni volta la battuta, pronunciando cose sempre diverse: “Dov’è il bon bon?”, “Dov’è il whisky?”, “Dov’è la bottiglia?”. Wilder ha girato la scena cinquantanove volte. Nella dura logica produttiva dell’industria hollywoodiana – dove il tempo è letteralmente denaro – doveva essere un enorme danno. In questo caso, Marilyn stava utilizzando il linguaggio come strumento destituente,

esattamente come fa Bartleby nel famoso racconto di Melville. In un certo senso, in un contesto letterario piuttosto che cinematografico, Marilyn è per noi ciò che è Bartleby nell'interpretazione di Deleuze: una figura del potere destituente, inteso come gesto di puro diniego.

La strategia destituente di Marilyn è sofisticata, come le commedie in cui ha recitato. In quanto attrice, il suo gesto di diniego deve essere verificato attraverso l'uso del linguaggio, forzato fino quasi fino al paradosso. L'esempio che abbiamo ricordato è particolarmente significativo. Dicendo "bon bon", "whisky" o "bottiglia", Marilyn sta letteralmente "interpretando" la battuta che il regista le aveva assegnato. Dal punto di vista onomatopeico, il suono della parola "bourbon" è simile a quello della parola "bon bon"; in una prospettiva semantica, l'espressione "bourbon" significa "bottiglia di whisky". Rifiutandosi di pronunciare correttamente la sua battuta, Marilyn decostruisce il ruolo della perfetta attrice hollywoodiana, usando creativamente il linguaggio. Se la destituzione consiste in un gesto piccolo e non prevedibile, Marilyn mina così un intero sistema produttivo, semplicemente usando parole simili – ma non uguali – a quelle che il regista avrebbe voluto farle pronunciare.

In un certo senso, la parabola personale ed artistica di Marilyn è la spiegazione probabilmente più efficace di ciò a cui Debord pensava, parlando della "società dello spettacolo": la sostituzione della vita sociale con la sua rappresentazione. "Ciò che una volta era vissuto direttamente è divenuto pura rappresentazione": è ciò che è accaduto al corpo di Marilyn, usato come oggetto feticcio da un intero sistema produttivo, incluso il potere politico. Non è un caso che una delle esibizioni pubbliche più famose di Marilyn avvenne in occasione del compleanno di John Kennedy, il 17 maggio 1962. Il presentatore annuncia per ben due volte il suo ingresso sul palco, parlando di lei come di una donna "bella, coraggiosa e *puntuale*", l'attrice più importante di tutti i tempi. Per due volte Marilyn non fa il suo ingresso. Quando finalmente appare, il presentatore sta ancora parlando. Lei lo interrompe, si sfilava la pelliccia bianca che indossa e comincia a cantare "Happy Birthday, Mister President", con un filo di voce. Gioca contemporaneamente con il suo potere iconico e con il potere politico maschile che ha sempre usato la sua immagine e la sua bellezza come semplici strumenti. Fu una delle ultime apparizioni pubbliche di Marilyn. Qualche anno prima, nel 1954, Marilyn aveva accettato di andare in Corea e cantare, davanti a una folla di soldati desideranti, *Diamonds are a girl's best friend*, il pezzo che aveva interpretato in uno dei suoi film di maggior successo, *Gli uomini preferiscono le bionde* (Hawks, 1953).

Aveva esposto il suo corpo davanti a un pubblico che amava e odiava allo stesso tempo: erano gli uomini che avevano riconosciuto la sua bellezza, trasformandola in uno strumento nelle mani del potere politico, economico e culturale.

Facendo di Marilyn un oggetto del desiderio, l'industria cinematografica hollywoodiana profana la sua bellezza antica e pura. È questo il modo in cui, ne *La rabbia* (1963), Pasolini interpreta la figura complessa



di Marilyn: il personaggio, l'attrice, la donna. Pasolini girò il film subito dopo la morte dell'attrice: versi toccanti, letti dalla voce di Giorgio Bassani, accompagnano alcune famose fotografie di Marilyn. Fra di esse, una ritrae da dietro la sua inconfondibile silhouette, di fronte ai soldati americani in Corea.

Nella interpretazione poetica di Pasolini, il suicidio è il gesto estremo e radicale attraverso il quale Marilyn si riappropria della sua bellezza pura e quasi infantile, diversa e quasi opposto alla bellezza dell'attrice hollywoodiana: la sola che il mondo intero sapeva riconoscere e maneggiare. Attraverso la sua morte, Marilyn sottrarre la sua bellezza all'industria e frustra il desiderio libidinale di quegli uomini e di quelle donne che, in ogni parte del mondo, l'avevano amata, imitata, sognata. È questo gesto di sottrazione che fa di Marilyn una figura destituente, capace di usare il proprio corpo, al di là di ogni volontà cosciente, come uno strumento politico attraverso cui minare un intero sistema di valori, economici e culturali. La morte non è nient'altro che la manifestazione del potere destituente incarnato dal corpo dell'attrice: quando è l'immagine di una vitalità esplosiva e incontenibile, e quando si trasforma in un cadavere, sottratto allo sguardo di una immensa comunità di spettatori adoranti, con un gesto uguale e contrario a quello per il quale quel corpo era stato anzitutto un oggetto del desiderio.

Un intero mondo scompare con la morte di Marilyn: noi dobbiamo cercare di riempirlo o vivere facendo esperienza di questo vuoto.