

Alessia Cervini

Tre volte Marilyn: grazia e destino di una diva “moderna”

Abstract: *The Misfits* (Huston, 1961) is the last film interpreted by Marilyn Monroe. The film is a precious observation point to analyze the triple figure of Marilyn Monroe: the character, the actress, the woman. *The Misfits* is the clear attempt to deconstruct the image of a diva, through the crisis of her own character. This is the condensed artistic and creative parable of Marilyn Monroe and, simultaneously, the most obvious sign of the end of the great Hollywood film industry.

Keywords: Modernism, Divism, Star System, Body, Fiction.

Marilyn è seduta davanti allo specchio, la sua immagine si sdoppia: il corpo della diva da una parte, il suo riflesso dall'altra. Si trucca e ripete compulsivamente, cantilenando, le stesse parole: “con la persistente dimenticanza dei miei desideri e ricorrendo, in diverse occasioni, alla violenza nei miei confronti”. È la frase che Roslyn, la protagonista de *Gli spostati* (*The Misfits*, Huston 1961), cerca di tenere a mente e che dovrà ripetere di fronte al giudice, per cercare di spiegare le ragioni che l'hanno spinta a chiedere il divorzio da suo marito, un uomo che la maltrattava “con la persistente dimenticanza dei suoi desideri e ricorrendo, in diverse occasioni, alla violenza nei suoi confronti”. Roslyn deve recitare e imparare a memoria una battuta che, però, non riesce a restarle in testa, semplicemente perché la frase, che la sua amica Isabelle – alla sua settantasettesima prova come testimone in un divorzio – le ha suggerito di riferire al giudice, non dice il vero. Roslyn, al contrario, non vorrebbe che raccontare tutta la verità: la sua solitudine e l'assenza di un uomo colpevole solo di non esserle stato accanto, come lei avrebbe voluto. Forse non è stato così per gli spettatori che videro il film subito dopo la sua uscita, qualche tempo prima della morte di Marilyn, ma agli occhi di chiunque riguardi da lontano la sequenza iniziale de *Gli spostati*, il dispositivo della doppia – o forse potremmo dire tripla – messa in scena si disvela senza troppa difficoltà. Nell'ultimo film che la vede protagonista, Marilyn interpreta la parte di Roslyn, ma racconta evidentemente anche sé stessa: la sua storia di attrice e di donna. La storia di una donna – come confessa Roslyn alla sua amica Isabelle – che ha sofferto per la mancanza di un uomo che le volesse realmente bene, ma soprattutto per quella di una madre assente e per nulla accidentente. La storia di Roslyn è la storia di Marilyn: della donna sofferente e dell'attrice indomabile che, a stare ai racconti di molti dei registi con i quali ha lavorato, proprio come Roslyn, con difficoltà teneva a mente le battute e cedeva volentieri a un'emotività, insieme fragile e irruenta. L'ipotesi da dimostrare è che qui – in quello che poi è diventato significativamente l'ultimo film interpretato da Marilyn Monroe – John Huston e Artur Miller (allora

marito dell'attrice) abbiano costruito un personaggio a cui affidare il compito di raccontare non solo la storia di Roslyn, ma anche quello della diva che le dà corpo e voce. Se questo è vero, allora *Gli spostati* diventa, per una lunga serie di ragioni, il punto d'osservazione privilegiato a partire dal quale indagare uno dei fenomeni divistici più noti della storia del cinema mondiale. Così interpretato, *Gli spostati* è il punto di approdo di una parabola che, attraverso Marilyn, ha interessato lo star system hollywoodiano nel suo complesso e, più in generale, un'intera epoca cinematografica.

Dieci anni prima, in un altro film di John Huston, *Giungla d'asfalto* (*The Asphalt Jungle*, 1950), Marilyn aveva recitato una piccola parte, che per la prima volta la impone agli occhi della critica. Appariva, in quel caso, soltanto due volte sullo schermo, interpretando il ruolo della giovane amante di un facoltoso avvocato, accusato di collaborazione nella rapina a una gioielleria e nell'assassino di un uomo. Interrogata dalla polizia, la ragazza non riesce a mentire e confessa, quasi non volendo, tutta la verità. L'uomo le ha suggerito cosa dire e lei ha diligentemente imparato a memoria la versione dei fatti, ma nel momento in cui deve ripeterla qualcosa non funziona. "Mi dispiace, non ce l'ho fatta", dice in lacrime al suo amante, un momento prima di uscire di scena.

In quelle due brevi apparizioni, Huston metteva a battesimo la nascita di una delle icone cinematografiche più discusse di tutti i tempi. Lo faceva, forse non a caso, attraverso un doppio dispositivo della finzione al quale, più avanti, Marilyn (personaggio, attrice, donna) sarebbe stata, in molte occasioni, consegnata. È forse questo "destino unico e duplice: da un lato l'immagine, dall'altro lato il corpo" a fare di Marilyn una star diversa da tutte le altre, in quanto "simbolo dell'arte moderna, della modernità nell'arte" (Daney, 1999, p. 115). Le due sequenze a cui abbiamo fatto riferimento sono già, per molti versi, la conferma dell'ipotesi di Serge Daney: che quello di Marilyn sia, cioè, uno dei nomi a cui ricondurre il senso ultimo dell'arte moderna e, in questo caso specifico, della modernità cinematografica. È convinzione condivisa da molti che appartenga al cinema moderno la capacità, oltre che l'esplicita volontà, di riflettere su sé stesso, sulle possibilità e i limiti della sua specifica modalità di rappresentazione (cfr., fra gli altri, Aumont, 2008 e De Vincenti 1993). Disvelare i trucchi della messa in scena, duplicandola, significa, con ogni evidenza, attribuire al cinema e al suo linguaggio proprio quella facoltà autoriflessiva che costituirebbe uno dei caratteri precipui della modernità di cui stiamo parlando¹.

¹ "Molte delle commedie interpretate da Marilyn presentano uno schema e una struttura narrativa che possono definiti 'metacinematografici' [...]. Marilyn ha spesso interpretato il ruolo della ballerina-cantante di musical o di saloon [...], dove si mette in scena una ragazza 'proprio come Marilyn', come la vulgata biografica di Marilyn diffusa dai media attesta, che fa carriera o la tenta, nel mondo dello spettacolo. Marilyn ha dato espressione a questo personaggio decisamente metacinematografico e matabiografico con una sensibilità e un'intelligenza recitativa personale che in qualche modo l'ha avuta vinta sul sistema, emergendo in proprio e consentendo alla diva e all'attrice di non essere solo il *sex symbol* degli anni Cinquanta, ma di superare i confini di un'epoca" (Alonge *et al.*, 2006, pp. 129-131).

Ci sono dunque elementi preziosi nelle due sequenze da cui siamo partiti per cercare di comprendere in cosa consista la modernità di Marilyn. Essa ha evidentemente qualcosa a che fare con l'insufficienza e il limite della finzione, che la sua presenza sul set lascia in entrambi i casi trasparire, oltre che con una "verità" che, attraverso di lei, chiede di essere raccontata, accanto e dentro la messa in scena che il film costruisce. Ne *Gli spostati*, Roslyn non riesce a ricordare le parole che deve pronunciare davanti al giudice perché non dicono la verità; allo stesso modo la confessione di Angela, in *Giungla d'asfalto*, dipende dalla incapacità della ragazza di sostenere il peso e la responsabilità della menzogna. È a questa necessità della "verità" – che si apre una via dentro lo spazio scenico della finzione – che va forse ricondotta la modernità dell'icona Marilyn, che supera i confini bidimensionali dello schermo e assume contestualmente lo spessore di un corpo in carne e ossa, la potenza e la fragilità della vita umana: ragione per cui, accanto alla figura di un personaggio, siamo costretti a vedere (non possiamo non vedere) l'esistenza reale di un'attrice e dunque di una donna. È Marilyn, con la sua stessa presenza fisica, ad aprire, il varco labile e accidentato attraverso cui, pur dentro la finzione, riesce a passare la vita, leggera e imprevedibile come il soffio di vento che, in una delle immagini più note di *Quando la moglie è in vacanza* (*The Seven Year Itch*, Wilder, 1955) le solleva, per un attimo, la gonna bianca. La sequenza, come è noto, fu girata in piena notte in una strada di New York, ma questo non impedì che una folla di ammiratori si riunisse per assistere alle riprese. Il corpo di Marilyn è dunque lo strumento che, volontariamente o no, forza i confini chiusi del set, ne disconnette il dispositivo finzionale, crea una falla all'interno di esso e lascia che la vita irrompa, in quanto forza imprevedibile e inquieta: la vita di una donna e di un'attrice, oltre a quella dei personaggi che le sono dati da interpretare. Lo sguardo desiderante dei suoi ammiratori, la gelosia di Joe Di Maggio che, si dice, decise di interrompere il suo matrimonio con Marilyn proprio in seguito a quell'episodio, sono l'indizio forse più eloquente dell'incrocio che stiamo cercando di descrivere.

Per questa ragione, lo spazio che il corpo di Marilyn apre dentro la finzione scenica è sempre il luogo della manifestazione della grazia: una falla, un "vuoto" attraverso cui la "verità" riesce a trovare espressione. "La grazia colma, ma può entrare soltanto là dove c'è un vuoto a riceverla; e, quel vuoto è essa a farlo" (Weil, 2002, p. 23). Solo l'amore per la verità rende possibile "sopportare il vuoto; e quindi accettare la morte" (p. 25). Di questa passione tragica per la verità, al di là dei limiti rassicuranti della finzione, la messa a nudo del corpo di Marilyn si fa testimone. Ed è proprio tale rivelazione, che la perdita di ogni "paramento" rende possibile, a fare di Marilyn una "ninfa moderna", un astro caduto nel "sistema stellare" hollywoodiano².

² Mi riferisco qui al titolo di uno dei volumi di G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto* (2004), ma vale la pena rimandare almeno, sull'argomento, ad un altro importante contributo, questa volta di G. Agamben, *Ninfe* (2007).

Abbiamo già indicato come un indice di modernità il fatto che Marilyn si sia trovata in molte occasioni a interpretare personaggi che esplicitamente richiamano il mondo a cui lei stessa appartiene: giovani donne affascinate dal successo e dalla fama, dalle luci abbaglianti ed effimere della ribalta. In qualche caso, è accaduto che impersonasse, sdoppiandosi, addirittura sé stessa, come succede, per esempio, in *Quando la moglie è in vacanza*. È mattina presto, Richard Sherman ha lasciato che, in assenza di sua moglie, la bellissima inquilina bionda del piano di sopra dormisse a casa sua. Quando pensa di essere stato scoperto, Richard si difende dicendo di poter spiegare tutto, persino la bionda chiusa in cucina che, sostiene come ipotesi del tutto implausibile e per sviare ogni possibile sospetto, forse ha le fattezze di “Marilyn Monroe”. Ed in effetti, l'uomo non dice il falso, perché quella ragazza senza nome, che si nasconde in casa sua, è proprio Marilyn: ha ammesso di esserlo quando ha confessato all'uomo, appena conosciuto, di aver posato, tempo prima, in alcuni scatti per la rivista “U.S. Camera”, come in effetti era realmente accaduto a Marilyn, prima di girare il capolavoro di Billy Wilder. Si tratta di fotografie che la ritraggono in costume da bagno, distesa sulla spiaggia: immagini che vengono mostrate nel film ed erano state realizzate anni prima, proprio per la rivista “U.S. Camera”.

Altre immagini del corpo seminudo di Marilyn si intravedono, appese all'interno dell'anta di un armadietto, in una delle sequenze de *Gli spostati*: sono, anche in questo caso, l'indizio dell'esistenza di un doppio livello della messa in scena, al quale si deve l'apertura di una nuova (terza) dimensione della rappresentazione filmica, moderna nel senso strettamente cinematografico del termine: la dimensione del reale. Se ciò che stiamo dicendo è vero, è allora ancor più significativo che tale “profondità” dell'immagine sia garantita dalla presenza del corpo di Marilyn sulla scena e dalla sua capacità di acquistare, sdoppiandosi, uno spessore che supera la bidimensionalità dello schermo cinematografico. È ciò che farebbe, nell'ipotesi di Daney dalla quale siamo partiti, di Marilyn una star diversa da tutte le altre e del suo corpo, un corpo pornografico, proprio perché dotato di una carnalità consistente, e in quanto tale violabile³. Pornografica è, in questa accezione del tutto peculiare del termine, la dimensione stessa di realtà, compresa nelle immagini di cui stiamo parlando, e intimamente implicata con la complessità della vita e con il dolore di un corpo destinato ad essere consumato dallo sguardo desiderante dei suoi ammiratori. Anche in questa prospettiva, Marilyn è una diva moderna, distante da tutte quelle che hanno popolato il cinema della grande epoca d'oro di Hollywood. La distingue da loro proprio il suo commercio con una dimensione del tutto quotidiana della vita comune, che destina il suo corpo a una “profanazione”, sconosciuta alla sacralità delle dive dell'epoca classica⁴. Se c'è qualcosa che Marilyn ha perso, come tutte

³ È la tesi sostenuta da Franco Maresco, nel corso della conversazione contenuta in questo numero della rivista, alla quale mi permetto di rimandare.

⁴ Edgar Morin ha sostenuto, come noto, che i divi hollywoodiani avessero contribuito a costruire una nuova forma di religiosità, con i suoi riti e le sue liturgie (Morin, 1963). Uso qui il termine “profanazione” in relazione alla “sacralità” su cui Morin ha

le altre “ninfe moderne”, è esattamente la separatezza e la distanza che aveva contribuito a trasformare le star hollywoodiane in vere e proprie semi-dee, le cui gesta erano relegate allo spazio circoscritto dello schermo, al mondo immaginario del sogno cinematografico. Diversamente dalle dee della Hollywood classica, circondate da una luce divina, dalla quale sembrano avere direttamente origine, Marilyn è invece come le tutte le altre ninfe, “create non a immagine di Dio, ma dell’uomo” (Agamben, 2007, p. 44). La figura di Marilyn è letteralmente una creatura dell’uomo, a cui la tiene legata il tentativo incessante di dar soddisfazione a un desiderio, tanto vitale, quanto distruttivo: “solo nell’incontro con l’uomo le immagini inanimate acquistano un’anima, diventano veramente vive” (p. 45) e possono dunque – anzi debbono – morire.

La caduta rovinosa di Marilyn, fino alla sua tragica morte, ha dunque qualcosa a che fare con l’umanizzazione/profanazione della sua immagine di diva. Per questa ragione, ben più che un caso singolo, pur se nella sua indubitabile esemplarità, il destino di Marilyn è l’indice di un processo di secolarizzazione che ha segnato, in maniera forse irreversibile, il cinema mondiale a partire dagli anni Cinquanta, quando cioè istanze condivise di “modernizzazione” hanno messo in crisi, dall’interno, un intero sistema produttivo. Si tratta di un cambiamento che ha il carattere radicale della fine di un mondo, di cui quello di Marilyn non è che uno dei nomi possibili, come *Gli spostati* mostra in maniera addirittura inequivocabile. Di quella fine, la lunga sequenza finale del film è, su più livelli interpretativi, la conferma inequivocabile. Il paesaggio è quello visto, in molte occasioni, nei grandi western della stagione d’oro di Hollywood. Campi lunghissimi ne mostrano i confini impercettibili, dentro cui la figura umana non è che un puntino mobile. Era la sfida a cui i film western avevano dato una forma cinematografica riconoscibile: la battaglia vittoriosa di coraggiosi cow boys contro la natura e le sue insidie.

Roslyn parte, in compagnia dell’uomo (Clark Gable) che ha conosciuto subito dopo il divorzio e di due suoi compagni d’affari (Montgomery Clift e Eli Wallach), per una battuta di caccia ai cavalli selvatici: una “razza in via d’estinzione”, come gli attori principali del film. *Gli spostati* è l’ultimo film interpretato da Marilyn Monroe, morta prima di completare *Something’s got to give* di George Cukor, e da Clark Gable, ucciso da un infarto qualche giorno dopo la fine delle riprese. “È tutto cambiato, tutto quanto distorto. Hanno sporcato tutto di sangue. Io la faccio finita. È come prendere al laccio un sogno, ormai. Basta che trovi un modo di sentirmi vivo, nient’altro, se c’è n’è ancora rimasto uno”. Sono le parole che Clark Gable pronuncia nelle ultime battute del film, subito dopo aver liberato uno dei cavalli che ha catturato. Niente è più come prima, persino i cow boys non sono più gli stessi. Stanchi e disillusi, i protagonisti maschili del film non sono più in grado di domare la forza della natura, e anzi sembrano domati a loro

fondato la sua interpretazione dei fenomeni divistici. Il richiamo esplicito è, inoltre, alla riflessione di Giorgio Agamben, in proposito (Agamben, 2005).

volta. I sogni che l'industria hollywoodiana ha tenuto al laccio per decenni ora fuggono via, e con loro un intero mondo. È la verità che, Roslyn invoca sin dalla sequenza d'apertura del film, senza neppure immaginare il dolore che essa porta con sé, a mettere in crisi quel sogno americano: la realtà di una natura indomabile e matrigna che nessuna finzione può più sperare di dominare.

Appena arrivata nel luogo in cui la battuta di caccia deve avere inizio, Roslyn è affascinata dal paesaggio che la circonda: tutto le sembra tranquillo e persino rassicurante. È la furia della caccia che presto trasforma tutto in un quadro inquietante e violento, carico di chiari presagi di morte: l'uomo del quale cominciava a innamorarsi diventa ai suoi occhi un assassino, i suoi compagni d'avventura loschi personaggi, capaci di godere solo del dolore altrui. Roslyn parla dei cavalli che vede cadere intrappolati dai lazzi dei cacciatori, ma parla evidentemente anche di sé, del giogo in cui sente di essere caduta, abbandonandosi all'illusione di un nuovo amore. Allo stesso modo, la voce di Roslyn incrocia quella di Marilyn: la sua debolezza e il suo dolore sono la debolezza e il dolore di una donna costretta qui, con la stessa violenza che piega la libertà di un cavallo in corsa, a svestire i panni della diva, e a mostrare il suo lato più umano, la sua estraneità ad un mondo che l'aveva resa schiava, il suo intimo e forse inconfessabile desiderio di fuga.

L'operazione che John Huston e Arthur Miller sperimentano chirurgicamente sul corpo di Marilyn assomiglia, in maniera sorprendente, al lavoro che Rossellini compie su Ingrid Bergman, nel primo film che i due girano insieme: *Stromboli (Terra di Dio)* (1950). Katrin arriva a Stromboli, per amore, da un Paese nel nord Europa, nel quale è nata; Ingrid lascia Hollywood per seguire il regista che diventerà suo marito. Katrin immagina di trovare sull'isola il calore del sud, ma si accorge ben presto che Stromboli è in effetti per lei una prigione, che il vulcano e il mare tutt'intorno sono più neri di quanto avrebbe mai potuto immaginare. Vede con i suoi occhi la violenza della natura che la circonda, quando assiste alla pesca del pesce spada. In una delle immagini più impressionanti del film, la donna si ripara il volto dagli schizzi: un'espressione di dolore la attraversa quando capisce di essere disperatamente lontana da casa, propriamente "fuori dal suo luogo" (Ranciére, 2006, p. 190). Niente basta per farla sentire a proprio agio, neppure il tentativo di trasformare la casa del pescatore che ha sposato in una di quelle "case di pescatori che di lì a poco le signore per bene dei paesi del Nord alla conquista delle isole del Sud compreranno e rimetteranno a posto per i loro ozii mediterranei" (ib.). Nessuna messa in scena può più tenere, Hollywood è lontana e Ingrid è costretta, per volere di Rossellini, a consumare "nella fiamma di questa passione tutta la sua professione, tutta la sua carriera di star hollywoodiana" (p. 191).

Il passaggio alla modernità cinematografica passa, in *Stromboli*, come più tardi ne *Gli spostati*, anche attraverso il denudamento consapevole delle figure divistiche di Ingrid Bergman e Marilyn Monroe, diverse eppure consegnate ad un analogo destino, svestite dei loro stessi abiti dalla passione violenta del

reale che irrompe sulla scena e scrive la fine di un mondo. Da semplici personaggi, dive e semidee, diventano donne, ninfe “che muoiono, però, con le bestie, camminano con gli spiriti, mangiano e bevono con gli uomini. Muoiono come animali, senza che nulla rimanga di essi” (Agamben, 2007, p. 42). Marylin muore come i cavalli che impotente vede uccidere. Con lei muore il cinema che l’ha resa, suo malgrado, tutto ciò che ha voluto disperatamente essere.

Bibliografia

Agamben, G., 2005, *Profanazioni*, Milano, nottetempo.

Agamben, G., 2007, *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri.

Alonge, G., Carluccio, G., 2006, *Il cinema americano classico*, Roma-Bari, Laterza.

Aumont, J., 2008, *Moderno? Come il cinema è diventato la più singolare delle arti*, traduzione italiana di Gabriele Anacleto, Torino, Kaplan; ed. or. 2007, *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Paris, Cahiers du Cinéma.

Cervini, A., Inzerillo A., *Il consumo dei corpi. Conversazione con Franco Maresco*, in “K. Revue trans-européenne de philosophie et arts, 2019 (1), 2.

Daney, S., 1999, *Ciné Journal*, traduzione italiana di Serafino Murri, Claudio Fausti, Venezia, Biblioteca di B&N; ed. or. 1986, *Ciné Journal 1981-1986*, Paris, Cahiers du Cinéma.

De Vincenti, G., 1993, *Il concetto di modernità nel cinema*, Roma, Pratiche.

Didi-Huberman, G., 2004, *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto*, traduzione italiana di Aurelio Pino, Milano, il Saggiatore; ed. or. 2002, *Ninfa moderna. Essai, sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard.

Morin, E., 1963, *I divi*, traduzione italiana di Ettore Capriolo, Milano, Arnoldo Mondadori Editore; ed. or. 1963, *Les stars*, Paris, Editions du Seuil.

Rancière, J., 2006, *La favola cinematografica*, traduzione italiana di Bruno Besana, Pisa, ETS; ed. or. 2001, *La fable cinématographique*, Paris, Editions du Seuil.

Weil, S., 2002, *L'ombra e la grazia*, traduzione italiana di Franco Fortini, Milano, Bompiani; ed. or. 1947, *Le penseur et la grace*, Paris, Librairie Plon.