

Giulia Carluccio - Stefania Rimini

Ninfa estrema.

Marilyn Monroe nello sguardo di Bert Stern

Abstract: This essay presents an analysis, carried out through key selected lemmata, of the effects of Marilyn Monroe's presence in the photographs of Bert Stern. The aim is to highlight the ambivalent relation between brightness, tragic disposition and the intimately dispossessing quality of her portrayed body.
Keywords: Bert Stern, The Last Sitting, Photogenie, Stardom, Icon.

Si delinea un movimento lentissimo – come un film girato per decine di secoli e che vorremmo accelerare per capirne la logica –, un movimento che non smette di inquietare: è l'inarrestabile caduta della ninfa, il suo movimento verso il suolo, la sua caduta al rallentatore...

Georges Didi-Huberman

Il 5 agosto 1962 Marilyn Monroe muore. Sei settimane prima aveva accettato di posare per un servizio fotografico commissionato da “Vogue” al fotografo statunitense Bert Stern. Nel corso di tre *sessions* presso il Bel-Air Hotel di Los Angeles, Stern realizza 2571 scatti. Marilyn aveva offerto la sua nudità, il suo volto, i suoi gesti, le sue movenze, corrispondendo al desiderio dello sguardo del fotografo e al suo stesso desiderio. Dopo il primo intenso *shooting*, “Vogue” aveva chiesto di integrare il servizio con scatti di moda, fornendo abiti e accessori che Marilyn accetta di indossare, dando avvio a una peculiare dialettica tra il *nudo* e il *vestito* che andrà a definire l'intero atlante di immagini che alla fine si comporrà. Si tratta di un corpus non solo di eccezionale ampiezza, ma anche estremamente complesso e ricco dal punto di vista qualitativo, in cui, in una parola, la fotogenia di Marilyn emerge con una pregnanza sintomatica e conturbante, e attraverso una varietà iconografica peculiare e suggestiva.

Il ritratto, e dunque il volto, il nudo, e dunque il corpo, le foto di moda, gli accessori, i veli, i drappaggi... Un insieme di tipologie, campi semantici e occorrenze che ne richiamano altri, stratificando sopravvivenze e ritorni che riguardano tutto il capitale iconico che Marilyn porta con sé all'altezza di quella fine di giugno del 1962 (Marilyn fotografata mille volte, illustrata sulle copertine, sui manifesti pubblicitari, ripresa dalla macchina da presa, ritratta dalla pittura...), proiettato sul più vasto atlante dei modelli rappresentativi femminili della cultura occidentale, spesso evocati e convocati per descriverla.

“Pensavo a tutte le Marilyn che avevo visto...” (Stern 2000, p. 14)¹, dice Bert Stern nel diario retrospettivo di quel servizio destinato ad essere l’ultimo, descrivendo i momenti precedenti la prima seduta, nell’attesa dell’apparizione della “dea”, la “prima dea americana” (p. 29). Poi, tutte le Marilyn viste si spogliano e si reinventano nella nudità protagonista della prima giornata di scatti², che deciderà definitivamente il senso di tutto ciò che seguirà, tra il *nudo* e il *vestito*, come si diceva. Le immagini si moltiplicheranno, in sequenza, introdurranno varianti, riprese, differenze su alcuni motivi ricorrenti, e dunque iconograficamente pregnanti. Arriveranno ad essere 2571, appunto.

Pochi giorni dopo la morte di Marilyn, “Vogue” deciderà di pubblicare solo alcune immagini della serie delle foto di moda. Vent’anni dopo, tutti i 2571 scatti realizzati nei tre *shooting* diventeranno il *book* che Bert Stern pubblicherà nel 1982. In questo corpus, che ha tratto origine dall’ultimo scorcio della vita di Marilyn (e dunque dalla vita di Marilyn), destinato a mostrarsi postumo, filtrato dalla sua morte, si impone su tutto un *Nachleben*, un affioramento, un’evidenza che aiuta a tracciare un percorso nella moltitudine delle immagini e soprattutto a definire un’ipotesi di lettura, la sopravvivenza della Ninfa³. Marilyn somiglia in fondo a Venere, una Venere botticelliana *coelestis* e *naturalis* (Didi-Huberman, 2014, p. 14), esposta nella sua nudità. Il volto, i veli, gli orpelli, il panneggio degli abiti e delle lenzuola, che dialogano con la materialità del suo corpo e la richiamano anche per negazione nel *vestito*, finiscono con l’attestare la centralità semantica e visiva.

Nell’iter delle immagini, nella sequenza complessiva degli scatti, il corpo nudo di Marilyn, le sue posture e coreografie sembrano dunque delineare il viaggio della Ninfa eterna immaginata da Warburg e ripensata da Didi-Huberman in forma di film al rallentatore, come nella citazione posta in esergo (Didi-Huberman, 2013, p. 22). In questa accezione la nudità porta con sé uno “*snodo dissimulato*, inquietante, in cui il tocco di Thanatos si sposa a quello di Eros [...] in cui l’essere toccati [...] diviene essere colpiti (ovvero essere feriti, essere aperti dal negativo che appartiene a quella stessa immagine. Qui nudità fa rima con desiderio, ma anche con crudeltà” (Didi-Huberman, 2014, p. 25). Nel riverbero di questa *theoria*, la nudità di Marilyn è resa ulteriormente pregnante e *inquietante* dai segni oggettivi che la feriscono e la

¹ Esistono due edizioni integrali del servizio fotografico di Stern, di fatto identiche ma pubblicate in tedesco (1982) e in inglese (2000). Qui ci riferiamo alla versione inglese, tradotta da Giulia Carluccio.

² I dettagli leggendari di queste intense giornate di *shooting* hanno alimentato la mitografia di Marilyn, spesso confondendo il piano dell’estasi creativa con quello del backstage; al di là delle stesse dichiarazioni di Stern, quel che è certo è che furono giorni di generosa disponibilità della diva, probabilmente a suo agio in un ambiente (quasi) protetto e pronta ad affidarsi allo sguardo del fotografo. L’esito di questo corpo a corpo è un servizio che alterna sequenze di nudo a pose più inclini a un tocco glamour, nelle quali gli abiti “arredano” i movimenti e le pose di Marilyn, rivelando una volta di più la tensione di una bellezza fluida, mai ovvia. L’intero corpus degli scatti che compongono *The Last Sitting* è restituito nel volume pubblicato da Stern nel 1982 rispettando la scansione cronologica delle giornate, laddove il percorso visivo scivola dal nudo al vestito e dal colore al bianco e nero, concludendosi negli scatti definitivi del volto di Marilyn, colto in un alfabeto che ne ricostruisce la mimica, tra sorrisi e ombre, tra il brillio di collane e polveri luccicanti e l’abbandono definitivo del colore.

³ Il richiamo alla Ninfa è proposto, in altra prospettiva, anche da Cristina Acidini e Vincenzo Trione in analisi più generali dell’immagine di Marilyn. Cfr. Acidini, 2012 e Trione, 2012.

rilanciano. Innanzitutto la sorprendente cicatrice sotto il seno che molti scatti lasciano vedere o intravedere, tra velato e disvelato. Ma anche le croci tracciate dalla diva stessa su molti provini da lei scartati dopo lo *shooting*, segni che minacciano di negare loro un'esistenza successiva, graffi incisi talvolta con una forcina per cancellare l'*imago* di una bellezza non riconosciuta.

Riprendendo lo sfondo teorico offerto da Didi-Huberman, se la Ninfa è necessariamente una *Venere aperta*, in cui l'armonia e la bellezza accolgono l'*informe* nella propria nudità ambivalente, in tensione tra Eros e Thanatos, in cui "siamo costretti a pensare insieme [...] l'armonia e la *bellezza* da una parte e l'effrazione o la *crudeltà* dall'altra", e se "tutta la questione della nudità sembra sospesa in questa dialettica. Struttura o ferita. Forma o informe? Accordo o conflitto?" (p. 38), ecco che allora Marilyn stessa assume gli attributi di una Venere desiderabile e carnale, destinata a una parabola di estinzione crudele.

L'attrice-diva, catturata nello sguardo di Bert Stern, ci appare come ninfa *estrema* che non solo cade al suolo, ma danza sul bordo del baratro. Con questo gesto (auto)iconoclasta annuncia la propria destituzione, precede le "sfigurazioni" attuate sulla sua imago dalla pop art e anticipa gli strappi di Rotella con un clamoroso *autostrappo*, presentando altresì future forme di Body Art. Nel momento in cui aggiunge una croce alla sua immagine Marilyn evoca l'idea di deposizione cristologica (peraltro richiamata da molte delle posture fissate negli scatti) e giunge a destituire se stessa, ferendo il suo simulacro. Ninfa estrema che mostra la sua caduta.

1. La Ninfa

Ninfa è al tempo stesso una figura del piacere, dell'abbondanza, persino dell'ebbrezza dionisiaca, che ci incanta [...] e una figura spettrale del tempo che ci ossessiona. In questo è doppiamente fluida: labile e proliferante come la vita, epidemica e inafferrabile come la morte. Psicica in ogni caso.

Georges Didi-Huberman

L'avventura fotografica di Marilyn Monroe si apre nel segno della "nuda vita" (Agamben, 1995) – incarnata tra le pieghe di velluto rosso del calendario Miss Golden Dreams⁴ (1949) – e culmina nella parata di volti e pose strategicamente allestita da Bert Stern nel giugno del 1962, in quello che sarebbe

⁴ La lettura di Maria Schiavo indirizza subito il rapporto di Marilyn con la fotografia su binari di grande suggestione: "Su uno sfondo di velluto rosso, una giovane dal corpo snello, levigato, posa in atteggiamento quasi acrobatico. L'effetto è quel che si dice una foto d'arte. La nudità è casta, sembra lo studio di un corpo in movimento, o che stia per spiccare il volo. Solo nello sguardo obliquo si insinua la complicità sensuale con lo spettatore, nella bocca rossa, inizio di tante altre bocche rosse cariche di richiami" (Schiavo, 1999, p. 54).

passato alla storia come *The Last Sitting* (Stern, 2000). La parabola che si distende entro questi due poli incendia l'immaginario del Novecento perché Marilyn trasforma il suo corpo, grazie alla complicità e alle lusinghe dello star system, in spettacolo e rito della modernità, in una danza ora scintillante ed euforica ora invece malinconica e opaca. Il suo offrirsi all'occhio belva dell'obiettivo fotografico si compie all'insegna di una smagata naturalezza, per cui la diva mette in scena la propria femminilità, esprimendo via via un senso vivo della fotogenia nonché uno straordinario effetto auratico. I tratti peculiari della pre-disposizione di Marilyn alla scrittura di luce poggiano sugli attributi della sua bellezza (“umidi occhi socchiusi e umida bocca dischiusa” secondo la celebre definizione del “Times”), ai quali si aggiunge col tempo la qualità forse più enigmatica, ovvero il “chiarore accecante” (Schiavo, 1999, p. 51) della sua pelle, “filtro assoluto” (ib.) fra sé e il mondo. In molti hanno sottolineato la peculiare consistenza epidermica di Monroe nel tentativo di porre in evidenza l'intima relazione con i linguaggi della visione, capaci di costruire attorno alla silhouette della star un orizzonte simbolico di grande potenza. È soprattutto Eva Arnold a insistere sulla segreta corrispondenza tra corpo e luce:

Possedeva l'“effetto pelle”, come viene chiamato nel gergo dei cineasti: una pelle translucida, bianca luminosa. Lungo i contorni del viso, nelle riprese in primo piano, traspariva un che di evanescente: era una leggera peluria che catturava la luce e formava intorno come un'aureola conferendole una languida luminescenza e accentuandone il fascino (Arnold, 1987, p. 27).

L'insistenza verso il campo semantico della trasparenza proietta il sintagma corporeo di Monroe tra le pieghe di un regime fantasmatico, tanto più pregnante se letto nel contesto delle esperienze fotografiche e soprattutto dell'*Ultima seduta* di Stern. Al di là della retorica ufficiale, degli aneddoti e dell'inevitabile sfumatura testamentaria che questo servizio ha finito con l'assumere, la disposizione di Monroe dentro i margini di uno spazio bianco, liminare, solcato da pochi oggetti, sembra ricollegarsi alla “vulnerabilità erotica”⁵ (Williamson, 2019, p. 48) della attrice-diva e compendiare tutte le immagini di sé in forma di simulacro. Se la star persona di Marilyn ha sempre giocato sulla dialettica fra “corpo vivente e astrazione” (Schiavo, 1999, p. 72) è indubbio che nello sguardo di Stern la sua imago si carichi di un'eccedenza divina che rinnova il prodigio della Ninfa.

⁵ Riprendiamo qui quanto Judith Williamson scrive a proposito delle strategie di mascheramento dell'identità messe in atto da Cindy Sherman nei suoi *Untitled Film Stills* perché, come è noto, l'orizzonte in cui si muove la agency performativa di Sherman richiama un certo immaginario divistico degli anni Cinquanta che in molte occasioni giunge a collidere con il mito di Marilyn. Proprio negli scatti in cui l'artista tenta di ricreare il fantasma di Monroe, attraverso puntuali rime visuali e posturali, emerge l'analogia con il suo mood affettivo, dominato da una dilagante vulnerabilità e da un altrettanto ineffabile allure erotica.

Non ci sono fate buone, donne savie e amorevoli, disposte a chinarsi sulla culla della modernità intellettuale, tra il XIX e il XX secolo, mentre si preparano i grandi sconvolgimenti della storia. Ci sono, invece, le ninfe: belle apparizioni ornate di panneggi, venute da non si sa dove, volteggianti nel vento, sempre conturbanti, non sempre sagge, quasi sempre erotiche, talvolta inquietanti. Ninfe: divinità minori prive di potere “istituzionale”, ma capaci di sedurre l’anima e di sovvertirla, sovvertendo con essa ogni sapere sull’anima (Didi-Huberman, 2013, p. 13).

La Marilyn di Stern è “quasi sempre erotica, talvolta inquietante” e questa ambivalenza si esprime attraverso una grammatica del corpo che declina una tensione tragica, ricca di pathos, mossa da un profondo senso di vertigine e dis-incanto. La vibrazione espressiva che si coglie nella frastagliata superficie degli scatti trova nella vischiosità semantica della Ninfa una chiave interpretativa audace, che qui proviamo solo ad accennare ma che configura ulteriori percorsi di indagine e attraversamenti. Per tratteggiare la qualità destituente della bellezza di Marilyn così come appare nella lente di Stern occorre dunque sollecitare le turbolenze della Ninfa; Monroe “sarebbe dunque fluida, aggraziata e viva, portatrice del desiderio per eccellenza solo nella misura in cui lascia fluttuare dietro di sé il grande strascico del lutto e della morte. La sua forza vitale è anche forza del negativo” (Didi-Huberman, 2019, p. 91).

In altre parole, “il feticcio più popolare d’America non è mai riuscito a nascondere la propria interiorità, e sul velo di seduzione, a posteriori, sembra incombere la minaccia della morte” (Mulvey, 2019, p. 81).

2. Ferita

La nudità apporterebbe dunque il proprio orizzonte processuale nell’apertura di un mondo ingrandito e in quella di un mondo ferito.

Georges Didi-Huberman

Dentro il perimetro visuale della Ninfa, nella trama di riferimenti teorici immaginata da Didi-Huberman e scelta come chiave di lettura del corpo di Marilyn ritratto dall’obiettivo di Bert Stern, c’è spazio per un’incrinatura, per un taglio che rinvia al tema delle “turbate nudità” (Didi-Huberman, 2014, p. 48) e accredita così il processo di destituzione della diva. La bellezza venerea di Marilyn partecipa infatti della stessa tensione che ‘apre’ le figure botticelliane, del medesimo pathos che accende gli “accessori di movimento” di cui parla Warburg (chiome, veli, drappaggi) e per di più offre un indizio che rinnova il nesso fra *sogno* e *crudeltà*: la cicatrice. Il suo “corpo cosmetico” (Mulvey, 2019, p. 79), solitamente predisposto al divertissement della seduzione e quindi *mascherato*, rivela in alcune pose il marchio della

propria finitezza, ovvero quel principio di caducità che ancora una volta avvicina Marilyn al fantasma di Ninfa moderna⁶. L'ambiguità costituzionale di queste "divinità minori", capaci di "sedurre l'anima e di sovvertirla" (Didi-Huberman, 2013, p. 13), declina nel quadro dell'arte rinascimentale verso il "regno del sogno e dell'abbandono erotico" (p. 19) per giungere poi, alle soglie della contemporaneità fra XIX e XX secolo, a uno scarto metamorfico che mette in scena la loro caduta "maestosa e toccante" (p. 20). È in questa tensione patetica che si inserisce la rappresentazione di Monroe, attraversata da ritmi e registri diversi, divisa fra interpellazione e mistero; nel perimetro fotografico allestito da Stern la superficie del volto assorbe l'attenzione del *gestus* dell'operator ma in frangenti decisivi è il corpo a chiedere spazio e allora l'equilibrio cambia e la luce lascia trasparire anche dettagli perturbanti. Nella prima delle sequenze in cui l'attrice, semisvestita, sceglie di giocare con un voile rosa, mimando così le turbolenze dei panneggi, assistiamo all'insolita apparizione di un segno che testimonia una minaccia ricevuta, l'oltraggio di una malattia che ha rischiato di corrompere la perfezione dell'involucro. La disposizione delle pagine (cfr. Stern, 2000, pp. 60-61) presenta una doppia articolazione del motivo della ferita: sulla sinistra compaiono otto provini che incastonano la mezza figura della diva in un glossario di pose che sembra riprodurre una tensione dinamografica; sulla destra invece si staglia un'unica foto nella quale Marilyn si curva leggermente inarcando il braccio destro sopra la testa, in un movimento che cita il "clinamen" (Didi-Huberman, 2013, p. 20) della Ninfa. Pur restando saldamente in piedi, Monroe inaugura la pulsione danzante che caratterizzerà molti scatti al punto che ci pare di poter dire che lungo tutta la parabola di *The Last Sitting* si assiste alla progressiva codificazione di un singolare alfabeto corporeo, in cui fianchi, mani, spalle e braccia incidono graficamente l'aria e predispongono la caduta delle ultime pose⁷. Grazie alla lieve torsione del busto e delle spalle, qui il velo copre il décolleté ma lascia intravedere, appena sotto il seno, la cicatrice, che rischia di trasformarsi nel *punctum* dell'immagine. Se le pieghe del voile rispecchiano la carezzevole espressione del sorriso, indirizzando lo scatto verso i toni di una morbida voluttà, l'evidenza della pelle incisa dalla lama disorienta lo sguardo e richiama dentro la superficie della foto l'oscenità del dolore. La cicatrice riscrive il cronotopo della bellezza di Marilyn, ne infrange l'assolutezza e si fa soglia permeabile fra carne e involucro (cfr. Mengoni, 2012); sebbene compaia solo in poche fotografie, e spesso in trasparenza a rafforzare l'effetto liminare, introduce nell'orizzonte dell'immaginario legato alla diva una *nuance* rosso-

⁶ È il *sentimento della caduta* a scandire il passo della Ninfa; già nella classicità queste figure "tendevano verso il suolo, si flettevano e si adagiavano" (Didi-Huberman, 2013, p. 19) ma l'avvento dell'età moderna non fa che accelerare questo movimento, consegnando allo sguardo una inarrestabile danza verso il basso.

⁷ Il progressivo scivolamento verso l'orizzontalità avviene per gradi e per scarti, nella dialettica giustapposizione di foto erette e distese: l'accesso al regime di una sessualità giocosa e disinibita (nei tanti scatti a letto, nuda, in cui Marilyn è avvolta solo dal drappaggio delle lenzuola) si fa preludio di una parata grottesca e mortifera nella quale, come vedremo, si insinua il presentimento della fine.

sangue, che spinge sul versante della violenza e rafforza il cliché della vittima. L'ambiguità di questo segno, che è insieme sintagma della sofferenza e figura della ricomposizione (p. 89), autorizza letture diverse che tendono però a convergere su un asse che da Warburg approda a Bataille; nell'accostarsi alla *nuda veritas* degli scatti con la cicatrice non si può non richiamare, infatti, quel processo di doppia figurazione delineato da Bataille con cui Didi-Huberman chiude il capitolo dedicato alla *nudità psichica*:

da un lato l'immagine del corpo *si offre*, presentata di colpo agli sguardi, composta come un insieme organico da racchiudere eventualmente in icona di efebo o di Venere; dall'altro essa *si apre*, come se il movimento di denudazione – il gesto di togliersi i vestiti – debba prolungarsi oltre, sino a raggiungere l'abito della pelle. In quel momento la nudità rivela la propria “apertura a ogni possibile”; in quel momento “il tocco di Eros” conosce il proprio destino mortifero (Didi-Huberman, 2014, p. 80).

Nelle fotografie a colori la cicatrice resta contagiata dal “tocco di Eros”, e dunque non esprime del tutto il suo graffio mortifero, mentre in una serie di scatti in bianco e nero il profilo del taglio guadagna profondità e sembra ispessirsi, fino a rinnovare il dolore della ferita. Il quadro dei provini pubblicati a pagina 118 riproduce la punteggiatura già espressa in altri luoghi del servizio: la scelta della mezza figura si accompagna ad un ampio movimento del braccio destro, che si apre in diagonale e copre l'occhio, concentrando l'energia del gesto nel pugno chiuso; compare ancora un velo, non più mosso e increspato ma stretto al torace, a mo' di benda; i seni non sono più coperti ma rivelano il loro profilo turgido e sensuale, le diverse rifrazioni dell'ombra e della luce tendono a spettralizzare il corpo di Monroe, a cancellarne in alcune foto il volto, emblema *par excellence* del potere seduttivo della diva, e a dare risalto al contorno della cicatrice. Le vibrazioni del controluce accentuano il carattere simulacrale della rappresentazione e alterano l'equilibrio fra carne e superficie: se la postura indica ancora l'energia e l'agency del personaggio, grazie a una fitta simmetria fra braccia e fianchi, la grana dell'immagine rinvia al fuoricampo della morte, o meglio alla larvale consistenza di una bellezza destituita.

3. Deposizione/destituzione

*Ma l'essere aperto – alla morte, al supplizio, alla gioia – senza riserve,
l'essere pieno e morente, doloroso e gioioso, appare già nella sua luce velata.*

Georges Bataille

L'ampiezza del corpus fotografico di Bert Stern sembrerebbe escludere facili riduzioni di campo e letture troppo nettamente orientate, eppure riteniamo possibile estrarre dal ricco bacino di linee narrative, disegnate attraverso oltre 2500 scatti, l'idea di *deposizione* della diva, da intendersi almeno nella doppia accezione di destituzione e testimonianza: l'analogia con l'archetipo della Ninfa consente infatti di porre in evidenza l'ontologico "enigma affettivo" di Monroe, l'oscillazione fra l'essere "impudica per passività / indecente per obbedienza" (Pasolini, 2001, p. 399), che ritorna in una serie di cliché visivi e annuncia il destino sacrificale che si compirà nel giro di poche settimane. Al di là di semplificazioni di ordine profetico, che pure hanno condizionato la ricezione dell'opera e in generale hanno alimentato i discorsi intorno alla dimensione iconica e auratica dell'attrice, quel che qui si vuole investigare è l'ambiguità della messa in scena del sé, il progressivo scivolamento verso quella *caduta* che coincide con l'irruzione nel regno della crudeltà e della fine.

Attraversando la fitta rete di rime disseminate all'interno del volume ci si accorge innanzitutto della ricorsività di alcuni *motivi* che sembrano cristallizzare precise sfumature espressive; si tratta sempre di motivi incarnati che contribuiscono a frammentare il corpo di Marilyn, secondo un singolare processo di *déoupage* e *décadragé*, per cui si assiste a fecondi slittamenti dei piani e degli angoli di ripresa. Prima di giungere a quello che ci sembra il tropo simbolicamente più rilevante nel quadro di una interpretazione destituente della diva ritratta da Stern, è indispensabile passare in rassegna alcune delle *Pathosformeln* e dei segni che scandiscono la rappresentazione di Monroe e disarticolano le schegge di un intenso discorso amoroso. I sorrisi, decisamente ad alta frequenza, schiudono le labbra nella tipica formula "half opened mouth" e compongono una vera e propria sinfonia che gioca su note discordanti (malizia e ironia, gravità e seduzione, incanto e spavento); i fianchi, nelle sequenze di nudo, assecondano le diagonali del desiderio e contrappuntano una sinuosa danza con e senza veli, che accende la temperatura erotica degli scatti e mima l' "agitazione tormentata" (Didi-Huberman, 2019, p. 94) dell'attrice; le braccia, infine, tradiscono la "muta malinconia" (ib.) del personaggio, aprono il baricentro del corpo in tutte le direzioni, secondo una vibrante carica performativa, ma soprattutto disegnano la figura della croce, autorizzando lo schema di una disposizione martirologica.

Fin dall'immagine di copertina Monroe rivela la sua duplice natura, ovvero la coesistenza della Marilyn "offerente" e di quella "autocelebrante" (Schiavo, 1999, p. 68), che qui si condensa intorno al tema della crocifissione, elevata addirittura al quadrato se si guarda alla posa delle braccia e al risalto della cancellatura impressa sul negativo dalla stessa Marilyn, come atto di sabotaggio nei confronti di un'immagine ritenuta oltraggiosa o fuori fuoco. L'aneddoto delle croci colorate che marchiano la pellicola, lungi dal costituire un mero dato leggendario, assume una risonanza simbolica estremamente potente perché non solo certifica una sorta di co-autorialità da parte di Marilyn ma in un certo senso

assolutizza il segno della croce e ne amplifica la dimensione connotativa. Il corpo nudo di Monroe, con le braccia aperte a candelabro, riceve le stimmate della diversità e conquista in tal modo un'oltranza linguistica fuori dal comune; la scelta di Stern di sviluppare i negativi siglati dalla diva, e di trasformarli in immagini-emblema, supera il limite dell'autocensura e aggiunge a quegli scatti un in più di significazione che li rende unici, pur nella ripetizione della traccia. A prescindere dalla qualità espressiva delle croci arancioni, quel che determina lo scarto rispetto al cliché corrivo del "corpo imperialistico" (Schiavo, 1999, p. 68) di Marilyn è la tensione destituente della posa, la ripetizione – con una serie di varianti – del sintagma cristologico profondamente connaturato alle traiettorie della star e della persona. Se "il piccolo ventre così facilmente nudo" (Pasolini, 2001, p. 398) aveva conosciuto l'oltraggio della violenza sessuale ed era stato oggetto di narrazioni spesso controverse⁸, i "seni di sorellina" (ib.) e l'arco delle braccia riconfigurano – grazie alla prepotenza visiva della figura – il rapporto con una certa iconografia e dis-simulano l'*imitatio Christi*. Del resto già Pasolini aveva autorizzato una lettura in chiave sacrificale trasformando l'attrice in "martire della purezza assoluta, dell'ingenuità e della bellezza" (Manzoli, 2006, p. 38) e incastonando per di più l'inno alla "sorellina minore" fra *Il Vangelo secondo Matteo* e i *Comizi d'amore*, cioè in all'incrocio fra devozione liturgica e inchiesta sulla sessualità; la "sua" Marilyn sintetizza pertanto una doppia pulsione, sacra e carnale, che la pone ancora una volta dentro l'orizzonte della Ninfa moderna e fluida.

Il motivo della croce trova all'interno del servizio fotografico di Stern una pregnanza significativa, che merita sicuramente una trattazione più ampia per la qualità dei gesti ritratti e l'evidenza dei rimandi figurativi, che sembrano autorizzare l'invenzione di un controcanone cristologico⁹, soprattutto se si pensa alla radicale eccedenza delle sequenze di foto in cui Marilyn mima la posa della crocifissione tenendo sul petto una macchina fotografica (cfr. Stern, 2000, pp. 426-427): qui davvero la cifra destituente investe l'atto stesso della creazione artistica in una giocosa, ma a tratti inquietante, istanza provocatoria.

Accanto alla disposizione martirologica, che certamente assorbe un ampio spettro delle energie della Ninfa-Marilyn inquadrata dall'obiettivo di Stern, c'è ancora un frammento che rinnova la tensione fra nudità e violenza, accreditando la lettura in chiave batalliana. Si tratta dell'ultima, lunga sequenza di

⁸ Tra le testimonianze più radicali sulla violenza subita da Marilyn c'è senza dubbio quella di Angela Carter, che nel suo *La donna sadiana* istituisce una significativa analogia con Justine, ribadendo l'intima connessione fra nudità, sogno e crudeltà: "entrambe hanno occhi enormi, attraenti, espressivi, le finestre aperte dell'anima; la loro pelle chiara e splendente, di un tessuto così delicato che sembra si scalfisca a toccarla, porta da tempo le stimmate della violenza sessuale; ed è per questo che gli uomini preferiscono le bionde" (Carter, 1986, pp. 69-70).

⁹ I tratti salienti di questo controcanone riguardano la singolarità dello spazio del set, l'incidenza della luce, i movimenti delle pieghe del pannello, nonché l'irreversibile dialettica fra innocenza e spudoratezza, fra nudità e mascheramento che il corpo di Marilyn incarna superando ogni misura. Si rimanda a un'altra occasione il tentativo di delineare il rapporto della autarchica cristologia di Monroe con i motivi dell'incarnazione nelle arti visive.

fotografie – *Sparkle* – che chiude la trama visiva di *The Complete Last Sitting* zoomando su una infinita variazione di volti, ritratti in primissimo piano, con appena il dettaglio della linea delle spalle (pp. 430-463) e la presenza di una collana di perle, trasformata in sublime oggetto-feticcio. Marilyn è a terra, sdraiata, la sua testa poggia sul pavimento ed è incorniciata dalla linea ariosa dei capelli, quasi un'aureola dorata che assegna al quadro il crisma di una sacralità in bilico fra la gelida immobilità di una bambola e la sensuale carica di una *femme fatale*. A complicare i contorni della posa interviene lo straniato luccichio di un tappeto di coriandoli, sparsi sul collo e intorno al corpo, chiara allusione alla mania e alla vacuità della polvere di stelle. Nel passaggio da uno scatto all'altro Monroe si diverte ad ammiccare, interpellando lo sguardo dell'Operator e dello Spectator in un gioco prolungato, e a tratti perfino estenuante, di sguardi, sorrisi, carezze, movimenti di braccia e di mani, che non fanno che ribadire l'azzardo della finzione, nonché la dialettica fra stasi e coreografia del sé. Quel che a posteriori sconvolge di questa estrema danza della seduzione è la prossimità con la terra, la visualizzazione dell'ormai conclamata caduta della Ninfa, e ancora la somiglianza perturbante di questa posa con *the body of proof*, con la fredda disposizione cadaverica della diva. La straniata cerimonia che si consuma in questi scatti ha il potere di liberare un oscuro presagio di morte e dunque di cristallizzare “il tocco di Eros” e il soffio di Thanatos. Qualcosa che ricorda l'ambigua atmosfera descritta da Roth nel suo *L'animale morente*: “Un nudo dalla pelle dorata inspiegabilmente assopito sopra un vellutato abisso nero che, nel mio stato d'animo, associavo alla tomba. Linea lunga e ondulata, lei è distesa che ti aspetta, immobile come la morte” (Roth, 2002, p. 72).

Bibliografia

Acidini, C., 2012, *Marilyn: la bellezza*, in Ricci, Risaliti (a cura di), *Marilyn*, Milano, Skira, pp. 101-116.

Arnold, E., 1987, *Omaggio a Marilyn*, Milano, Mondadori.

Barthes, R., 2003, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, traduzione italiana di Renzo Guidieri, Torino, Einaudi; ed. or. 1980 *La chambre claire*, Paris, Gallimard.

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

- Carluccio, G., Pierini, M. (a cura di), 2014-2015, *Miti d'oggi. L'immagine di Marilyn*, «La valle dell'Eden», nn. 28-29.
- Carter, A., 1986, *La donna sadiana*, traduzione italiana di Patrizia Carella, Milano, Feltrinelli; ed. or. 1978, *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography*, New York, Pantheon Books.
- Didi-Huberman, G., 2013, *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto*, traduzione italiana di Aurelio Pino, Milano, Abscondita; ed. or. 2002, *Ninfa moderna. Essai sur le drape tombé*, Paris, Gallimard.
- Didi-Huberman, G., 2014, *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà*, traduzione italiana di Stefano Chiodi, Milano, Abscondita; ed. or. 1999, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard.
- Didi-Huberman, G., 2019, *Ninfa fluida. Saggio sul pannello-desiderio*, traduzione italiana di Rossella Rizzo, Milano, Abscondita; ed. or. 2015, *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*, Paris, Gallimard.
- Manzoli, G., 2006, *Marilyn Monroe, santa subito*, in Carluccio, G., *La bellezza di Marilyn. Percorsi intorno e oltre il cinema*, Torino, kaplan, pp. 21-42.
- Mengoni, A., 2012, *Ferite. Il corpo e la carne nell'arte della tarda modernità*, Siena, SeB Editori.
- Mulvey, L., 2019, *Cosmetica e abiezione: Cindy Sherman 1977-1987*, in Casero, C. (a cura di), *Cindy Sherman*, Milano, Postmedia.
- Pasolini, P. P., 2001, *La rabbia*, in Pasolini, P. P., *Per il cinema*, Milano, Mondadori, pp. 353-404.
- Roth, P., 2002, *L'animale morente*, traduzione italiana di Vincenzo Mantovani, Torino, Einaudi; ed. or. 2001, *The Dying Animal*, Boston, Houghton Mifflin.
- Schiavo, M., 1999, *Amata dalla luce. Ritratto di Marilyn*, Mantova, Tre lune.
- Stern, B., 2000, *Marilyn Monroe. The Complete Last Sitting*, Munich, Schirmer-Mosel.

Trione, V., 2012, *La ninfa senz'aura. Marilyn Monroe tra cinema e arte*, in Ricci, Risaliti (a cura di), *Marilyn*, Milano, Skira, pp. 159-177.

Williamson, J., 2019, *Al centro degli eventi: immagini di "donna" nella fotografia di Cindy Sherman*, in Casero, C. (a cura di), *Cindy Sherman*, Milano, Postmedia, pp. 41-54.