

La Valle dell'Eden

Semestrale di cinema e audiovisivi

nn. 28-29, 2014-2015

Volume pubblicato con il contributo della fondazione CRT (Progetto Valentino – CRUCA)

Comitato scientifico

Giorgio Tinazzi (coordinatore, Università di Padova), Paolo Bertetto (Università di Roma, La Sapienza), Gian Paolo Caprettini (Università di Torino), Francesco Casetti (Yale University), Siro Ferrone (Università di Firenze), Liborio Termine (Università di Torino)

Comitato di redazione

Giaime Alonge (Università di Torino), Silvio Alovio (Università di Torino), Alessandro Amaducci (Università di Torino), Giulia Carluccio (Università di Torino), Raffaele De Berti (Università di Milano), Ilario Meandri (Università di Torino), Emiliano Morreale (Università di Roma La Sapienza), Guglielmo Pescatore (Università di Bologna), Mariapaola Pierini (Università di Torino), Veronica Pravadelli (Università di Roma Tre), Franco Prono (Università di Torino), Rosamaria Salvatore (Università di Padova), Chiara Simonigh (Università di Torino), Andrea Valle (Università di Torino), Federica Villa (Università di Pavia)

DAMS – Dipartimento di Studi Umanistici – Università di Torino

Via Sant'Ottavio 20 – 10124 Torino

Tel. 011/6702728-6703516; fax 011/6702731

Direttore responsabile

Paolo Bertinetti

Registrazione presso il Tribunale di Torino n. 5179 del 04/08/1998

Abbonamento 2015: Italia € 30,00; Europa € 40,00; USA € 50,00

Fascicolo singolo arretrato € 20,00

Per abbonarsi rivolgersi a: Edizioni kaplan

Via Saluzzo, 42 bis 10125 Torino

Tel-fax 011-7495609

info@edizionikaplan.com

ISSN 1970-6391

ISBN 978-88-99559-02-1

Il ritratto di copertina è di Tommaso Pincio



LA VALLE DELL'EDEN

SEMESTRALE DICINEMA E AUDIOVISIVI

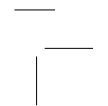
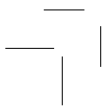
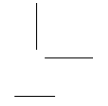
nn. 28-29
2014-2015



Università degli Studi
di Torino

—kaplan—







Indice

Miti d'oggi. L'immagine di Marilyn

a cura di Giulia Carluccio e Mariapaola Pierini

- 9 *Ancora Marilyn. Il dossier*
di Giulia Carluccio e Mariapaola Pierini






1) Icona, immaginario

- 13 *Marilyn: un capitolo di storia del glamour*
di Emiliano Morreale
- 21 *About a painting: della Marilyn di Willelm de Kooning*
di Tommaso Pincio
- 26 *Immagine e materia. Marilyn cinque volte*
di Rinaldo Censi
- 33 *Marilyn, più volte. Divismo e immagine in La société du spectacle di Guy Debord*
di Monica Dall'Asta, Gabriel Ferreira Zacarias
- 40 *La bionda scema e la satira ebraica: Marilyn nelle caricature di Weegee*
di Nicoletta Leonardi
- 47 *L'immagine e il mito di Marilyn nella popular music*
di Franco Fabbri
- 54 *Bionda con libro. Appunti sull'iconografia di Marilyn che legge*
di Anna Masecchia




2) Acting, Stardom

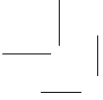


- 61 *Marilyn nera. La relazione attrice personaggio in La tua bocca brucia*
di Alberto Scandola





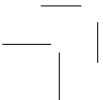


- 
- 
- 
- 70 *Marilyn et Niagara: naissance d'un personnage, esquisse d'une star*
di Jacqueline Nacache
- 77 *Recitare la seduzione. Sullo stile di Marilyn Monroe*
di Cristina Jandelli
- 90 *“Nel piccolo spazio tra l'obiettivo e la pellicola”. La professionalità incerta di Marilyn e Il principe e la ballerina*
di Sara Pesce
- 97 *La guerra di Marilyn: da starlet a produttrice indipendente*
di Giuliana Muscio
- 104 *(Wide)screening Marilyn. Strategie panoramiche di messa in quadro della star*
di Federico Vitella
- 111 *La diva spostata: l'immagine dell'ultima Marilyn in The Misfits*
di Francesca Scotto Lavina
- 
- 115 *Marilyn e il destino americano di Eleonora Duse*
di Maria Pia Pagani
- 

3) Scritture, riscritture, remake

- 121 *Hollywood Misfits. Marilyn Monroe e Ben Hecht*
di Giaime Alonge
- 137 *Marilyn e Pasolini. La rabbia*
di Enrico Menduni
- 143 *“Una bellissima bambina”. Marilyn Monroe, Capote e l'evoluzione della non fiction*
di Giuliana Galvagno
- 147 *“E così la tua bellezza non fu più bellezza”. Su tre interpretazioni del mito di Marilyn*
di Marina Pellanda
- 
- 
- 

- 
- 
- 
- 151 *Parodie di Marilyn. La provincializzazione del mito Monroe tra cinema e televisione in Italia*
di Roy Menarini
- 156 *It Had to Be You, Marilyn*
di Anton Giulio Mancino
- 160 *I telespettatori preferiscono le bionde. I modelli di Marilyn nella fiction televisiva, da I love Lucy a Smash*
di Miriam Visalli
- 170 *Marilyn e il fumetto: due casi esemplari*
di Silvio Alovisio, Matteo Pollone

Materiali/Contributi

- 
- 
- 179 *Sensing Evil: A Trailer Formula From an Ethnomusicological Perspective*
di Febo Guizzi, Ilario Meandri
- 199 *Volti degli anni Cinquanta. Il caso Loren e Mastroianni*
di Giulia Muggeo
- 
- 
- 

Marilyn nera.
La relazione attrice-personaggio in La tua bocca brucia

di Alberto Scandola

Esporsi al Metodo sicuramente non le ha fatto male. Ma sono sicuro che frequentando l'Actors Studio Marilyn imparò cose che conosceva già. Nel 1952, prima che *Gentlemen Prefer Blondes* la rendesse una star, Marilyn interpretò una baby-sitter psicopatica in *Don't Bother to Knock*, offrendo una splendida performance da Metodo senza avere mai sentito parlare di Metodo¹.

Con queste parole Foster Hirsch individua in *Don't Bother to Knock* (*La tua bocca brucia*, 1952, di Roy Ward Baker) l'anteprima di una tipologia di performance che, per modalità e qualità, avrebbe costituito il famoso punto di arrivo della carriera della diva, una carriera che Mariapaola Pierini ha giustamente definito un cammino a ritroso, sulle strade dell'insicurezza². La tesi di Hirsch conferma la discutibilità della presunta originalità del Metodo, tecnica che probabilmente, come ha concluso anche Jacqueline Nacache, esisteva prima del Metodo, ovvero prima della rielaborazione forgiata da Lee Strasberg³.

Melodramma a basso costo ispirato a un romanzo di Charlotte Armstrong (*Mischief*), *La tua bocca brucia* è forse l'opera più trascurata, sicuramente la più sottovalutata dagli studiosi di Marilyn. Eppure offre alla stella nascente la possibilità di incarnare uno dei tipi femminili più suggestivi e al contempo più rischiosi, quello della femmina folle. Qualche anno prima, sempre in casa Fox, Gene Tierney [*Leave Her to Heaven* (*Femmina folle*, 1945, di John M. Stahl)] e Olivia de Havilland [*The Snake Pit* (*La fossa dei serpenti*, 1948, di Anatole Litvak)] ne avevano offerto due variazioni forse insuperabili anche se diversissime tra loro: da un lato l'eccesso del melodramma, dall'altro l'inquietudine della verosimiglianza.

Quello di Nell, baby-sitter psicopatica, non è solo il primo ruolo da protagonista, ma anche una delle rarissime parti dotate di un certo spessore, paragonabile, per am-

¹ Foster Hirsch, *A Method to Their Madness. The History of The Actors Studio*, Da Capo Press, New York, 1984, p. 327.

² Cfr. Mariapaola Pierini, *Attori e Metodo. Montgomery Clift, Marlon Brando e Marilyn Monroe*, Editrice Zona, Arezzo, 2006, p. 131.

³ Cfr. Jacqueline Nacache, *Lattore cinematografico*, tr. it. Negretto, Mantova, 2012, pp. 127-136.

piezza di dettagli biografici e approfondimento psicologico, solo alla Roslyn di *The Misfits* (*Gli spostati*, 1961, di John Huston).

Prima mascherato e poi verbalizzato, il passato è infatti ciò che determina le azioni di un personaggio incapace di lenire le ferite di una memoria troppo emotiva. Rivisto alla luce della relazione attore-personaggio, *La tua bocca brucia* si offre come la storia di un mancato controllo del ricordo o, per dirla con Stanislavskij, la storia di una riviviscenza: nell'incontro con Jed, scambiato per il fidanzato caduto in guerra qualche anno prima, Nell rivive un Sé irrimediabilmente perduto.

Quando rileva in questa performance tracce del Metodo, allora, Hirsch ha ragione, ma fino a un certo punto. Di Metodo infatti, nel 1952, la giovane Marilyn aveva già sentito parlare.

1. «Body only»: la lezione di Michail Čechov

Autunno 1951. Insoddisfatta dei risultati raggiunti con Natasha Lytess, prima della scadenza del contratto con la Columbia Marilyn confida le sue insicurezze a Jack Palance, il quale le suggerisce di rivolgersi a Michail Čechov, ex allievo di Stanislavskij rifugiatosi a Hollywood per sfuggire alle purghe staliniane. Secondo quanto afferma Charles Marowitz⁴, Marilyn fu sedotta dal virtuosismo mimetico insito nella tecnica di un pedagogo subito elevato al rango di maieuta⁵. Sei anni prima di Strasberg, Čechov cerca di mettere a nudo il dispositivo dell'attrice invitandola a distanziarsi dai singoli personaggi e soprattutto a “guardarsi” recitare, in modo da riconoscere, per esempio, quelle vibrazioni erotiche emanate quasi involontariamente in contesti apparentemente estranei all'erotismo⁶. È anche grazie a questo apprendistato, dunque, se in futuro l'attrice imparerà a giocare con il proprio personaggio uscendovi ed entrandovi a piacimento, senza dimenticare di rivelare, dietro la maschera *dumb*, la sua anima fragile e malinconica⁷.

⁴ Data la scarsa documentazione relativa all'apprendistato di Marilyn con Čechov, preziose sono le informazioni raccolte da Charles Marowitz in *The Other Chekhov: a Biography of Michael Chekhov, the Legendary Actor, Director & Theorist*, Applause Theatre and Cinema Books, New York, 2004. Tra le sue fonti Marowitz cita gli archivi di Devon e le dichiarazioni di alcuni allievi di Čechov.

⁵ Così l'attrice ricorda un esercizio di immedesimazione su *Re Lear*: «Uscii dalla stanza per sette secondi e quando rientrai mi vidi davanti un re. Il signor Čechov ottiene questo senza indossare un costume o ricorrere al trucco e neppure alzandosi dalla sedia» (dichiarazioni di Marilyn riportate in Norman Mailer, *Marilyn*, tr. it. Dalai Editore, Milano, 2012, p. 150).

⁶ Marowitz racconta che, durante un'esercitazione su *Il giardino dei ciliegi*, Čechov fermò improvvisamente l'allieva, confessandole di avvertire nella sua interpretazione una carica erotica incongrua con il personaggio scritto da Anton Čechov: «Marilyn restò sorpresa. No, disse, non stava pensando al sesso, era semplicemente concentrata sulla parte» (Charles Marowitz, *The Other Chekhov*, cit., p. 212).

⁷ Sugli aspetti metalinguistici dello stile di Marilyn si vedano Gigi Livio, Mariapaola Pierini, *Marilyn fenomeno*, in Giulia Carluccio (a cura di), *La bellezza di Marilyn. Percorsi intorno e oltre il*

Nella sezione del *Quaderno nero* relativa ai primi anni cinquanta, Marilyn appunta alcune riflessioni su concetti quali *trust*, *body*, e *feeling*, strumenti per una costruzione del personaggio che potesse finalmente prescindere dalla parola:

No attitude \ listening to the body for \ the feeling \ listen with the eyes \ Tension \ loose – having no brakes \ letting go of every thing. Feeling only – all I have to do is think it⁸.

Com'è noto, Čechov mirava a liberare l'attore dal problema dell'intellettualizzazione, invitandolo a ridurre l'analisi psicologica a vantaggio di un lavoro sul corpo. Una tecnica ideale, questa, per attori “non consapevoli” come Anthony Quinn, Gary Cooper o Gregory Peck, per citare solo i più celebri tra gli allievi.

Oltre che sul controllo oggettivo della memoria, meno emotiva e privata di quella teorizzata da Stanislavskij⁹, Čechov insiste sui concetti di *ispirazione* e *immaginazione*. L'attore deve creare il personaggio attingendo non solo al proprio passato, ma anche al ritmo automatico del proprio corpo, utilizzando quest'ultimo per compiere «gesti psicologici». Eloquenti sono queste note di Marilyn:

No looks \ body only \ letting go – face feeling \ mind \ spirit (...) starts from below my feet \ feet – all in my feet¹⁰.

Nonostante il leggero scarto rispetto al Sistema, l'ombra di Stanislavskij resta ben presente nella dottrina di Čechov. Tramite il controllo assoluto del gesto, infatti, il suo attore deve penetrare la propria psicologia, e non quella del personaggio. Un personaggio che, nel caso del film in questione, viene offerto a Marilyn da Joseph Schenck come un regalo d'amore, questo almeno stando alle affermazioni di Roy Baker¹¹, all'epoca assoluto esordiente nel pantheon hollywoodiano ma sufficientemente sensibile per valorizzare il talento drammatico di una *blonde* per una volta non *dumb*.

cinema, Kaplan, Torino, 2006, pp. 105-126 e Cristina Jandelli, *La recita della seduzione*, «Acting Archives Review», III, 5, maggio 2013, pp. 64-77.

⁸ Marilyn Monroe, *Fragments. Poesie, appunti, lettere*, tr. it. Feltrinelli, Milano, 2010, p. 59.

⁹ «Uso le esperienze personali se non sono troppo recenti. Quando esistono nella mia mente solo come memoria e non come condizione emotiva attuale in cui potrei essere coinvolto. Ogni cosa connessa al mio ego è inutile nel mio lavoro» (Michael Chekhov, *Chekhov's Academy of Arts Questionnaire*, «The Drama Review-Michael Chekhov», XXVII, 3, inverno 1983, p. 23).

¹⁰ Marilyn Monroe, *Fragments. Poesie, appunti, lettere*, cit., p. 59.

¹¹ Sul lavoro di Roy Baker con Marilyn si veda Roy Ward Baker, *The Director's Cut: A Memoir of 60 Years in Film and Television*, Reynolds & Hearn, London, 2000, pp. 65-73.

2. *Directed by Roy Baker*

Le dichiarazioni di Baker non fanno che confermare la *vulgata* relativa alla fragilità emotiva della star, incapace di mantenere a lungo la concentrazione durante le riprese e completamente dipendente dall'influenza di Natasha Lytess, definita dal regista «*me-meric*». I ritardi sul set, che alimenteranno il mito della star indisciplinata, sarebbero dovuti proprio alle ripetizioni notturne a cui la maestra sottoponeva l'allieva, la quale inizialmente godeva della più totale sfiducia da parte della troupe¹².

Interessante, anche nell'ottica degli studi su *Marilyn reading*, è la testimonianza che Baker porta in merito al primo incontro con Marilyn: «Ricordo che teneva sottobraccio due grossi volumi, entrambi di Stanislavskij»¹³.

E allora potremmo chiederci: era la prima volta che Marilyn utilizzava Stanislavskij? E perché lo ha fatto? Perché il personaggio di Nell, emotivamente instabile, incoraggiava un lavoro sulla memoria emotiva? E ancora: è giusto che ogni interpretazione di un personaggio nevrotico debba essere in qualche modo ricondotta allo stereotipo dell'attore di Metodo?

Hirsch non ha dubbi: l'abilità di Marilyn risiederebbe nella sua capacità di incanalare la propria psicologia, composta di «vulnerabilità e senso di inadeguatezza»¹⁴ nel personaggio di Nell, e di farlo «con arte». Si dà il caso però che quelle caratteristiche psicologiche appartenessero *anche* al personaggio creato da Charlotte Armstrong.

La questione rimane irrisolta: Marilyn “rivive” Nell o si limita a rappresentarla? Una cosa è certa: come vedremo, l'attrice pone il proprio dispositivo performativo tra sé e la cinepresa, mostrando anziché nascondere i codici della performance.

Le dichiarazioni di Baker circa difficoltà di concentrazione sul set – limiti che avrebbero imposto di rinunciare ai piani-sequenza – suggeriscono, più che una difficoltà nell'assorbire la lezione di Stanislavskij, l'inadeguatezza del Metodo ai tempi e al gusto del regista. Secondo Baker infatti Marilyn avrebbe faticato a *essere* e si sarebbe sforzata di *fare*. Dunque la sua performance sarebbe stata più naturalistica che naturale, rivelando così il limite del manierismo insito in questo “Metodo prima del Metodo”:

Il problema di fondo era che Marilyn ardeva dalla voglia di recitare. La cosa più difficile è stato spiegarli che la sola cosa che non devi fare davanti alla cinepresa è recitare. Non devi recitare il personaggio. Devi semplicemente esserlo¹⁵.

¹² «Sapevo poco di Marilyn ma il ricordo di *The Asphalt Jungle* e *All About Eve* mi fecero pensare che questo fosse un casting grottesco. L'opinione generale era che Marilyn fosse un'attrice senza speranza, nulla più di una bionda formosa con grandi tette» (Roy Ward Baker, *The Director's Cut*, cit., p. 65).

¹³ Ivi, p. 67.

¹⁴ Foster Hirsch, *A Method to Their Madness*, cit., p. 327.

¹⁵ Roy Ward Baker, *The Director's Cut*, cit., p. 70.

«Essere il personaggio», secondo Baker, non significa identificarvisi, ma assimilare i codici dell'*underplay* e nascondere l'artificio, sostituendo la retorica naturalistica con un «nuovo realismo», uno stile che avrebbe dovuto seguire la «strada minimalista» tracciata da attori come Peter Sellers o Alec Guinness¹⁶. Non so se Marilyn abbia in qualche modo cercato di “essere” Nell. Di certo, sfogliando il trailer originale del film, i ruoli appaiono invertiti: è Nell che sembra voler essere Marilyn.

3. Attrice e personaggio: dal romanzo al film

La relazione attrice-personaggio dà origine qui a una singolarissima *mise en abyme*: Marilyn rivela se stessa nei panni di un personaggio il quale invece si nasconde in panni altrui, e lo fa indossando un vestito che rappresenta ormai la pelle pubblica di Marilyn, quella stessa pelle che del resto la Fox non dimentica di esibire in sede di trailer: sottoveste nera, rossetto sulle labbra e coscia destra esibita in una posa che imita, senza la relativa vis comica, la gag del collant all'inizio di *Monkey Business* (*Il magnifico scherzo*, 1952, di Howard Hawks).

Il trailer sintetizza la materia drammatica in un sommario che giustifica il titolo originale del film (“Non esitare a bussare”), presentandoci la diva come oggetto indifeso di pulsione voyeuristica, fantasma erotico nascosto non solo da una porta chiusa, ma anche da un cartello sovraimpresso sul corpo in caratteri bianchi: *America's most exciting personality*. La struttura di questo trailer sembra seguire un doppio registro. Se la voce di Richard Widmark ci fa presagire l'emozione di una notte drammatica, i titoli che accompagnano le immagini parlano unicamente di Marilyn, rivendicando questo casting come conferma delle qualità artistiche di un'attrice in rapida ascesa: *Every inch a woman, every inch a actress*. Un'attrice, aggiungiamo, impegnata a riempire con la sua presenza plastica i contorni di un personaggio descritto nel romanzo come misteriosamente taciturno, remissivo, quasi in conflitto con il proprio corpo:

La ragazza, Nell, non disse nulla. Dimostrava diciannove o al massimo vent'anni. Se ne stava diritta in piedi con discrezione, le caviglie unite. Le scarpe erano nere e con tacco medio. Il capo era chino, le spalle abbassate. Indossava un cappotto troppo grande per lei. Le mani stringevano una borsetta nera e la madre di Bunny notò con piacere che le unghie non avevano alcuno smalto¹⁷.

Dal punto di vista fisico, Nell presenta connotati affini a quelli di Marilyn: occhi blu, zigomi alti, sguardo infantile e capelli biondi ricci. Lontana dall'immagine della star è invece l'attitudine introspettiva che la ragazza dimostra sin dalla sua prima

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Charlotte Armstrong, *Mischief*, (1950), MysteriousPress.com, Open Road Integrated Media, 2011, p. 233.

apparizione, indice di una psicologia dalle sfumature complesse, difficili da restituire sullo schermo e solo in parte semplificate nella sceneggiatura di Daniel Taradash.

Più che una trasposizione di codici, lo *script* appare una contaminazione di generi: la dominante thriller di Charlotte Armstrong si scioglie in un intreccio mélo, dove l'accento è posto sui fallimenti sentimentali dei personaggi e sulla climax dei loro stati emotivi.

Due sono le principali varianti aggiunte da Taradash: il trauma passato di Nell, ovvero la morte del fidanzato in un incidente bellico¹⁸, e il tentato suicidio come risoluzione dell'epilogo, *plot point* che colora il melodramma di suspense.

A partire da una creatura leggera, "birichina" ma emotivamente vuota, lo sceneggiatore inventa una sorta di *method-character*. La Nell di carta è un personaggio molto più *mischief* di quello di Baker e al contempo più vicino, per indole e comportamento, alla Marilyn in versione comico-seduttiva, quella di *Gentlemen Prefer Blondes* (*Gli uomini preferiscono le bionde*, 1953, di Howard Hawks) per intenderci. Curiosamente, dunque, la sceneggiatura "allontana" il personaggio dall'attrice che, all'insaputa di Taradash, avrebbe dovuto interpretarlo, offrendo a Marilyn l'occasione ideale per esibire tutti gli artifici della sua sottovalutata arte drammatica.

4. Nascondere Marilyn: trucco, regia, performance

Si consideri la sequenza relativa alla prima apparizione, ambientata nella hall di quell'hotel che costituisce l'unità di luogo del racconto. Dopo averci introdotto nelle *medias res* di una coppia in crisi – un pilota di linea e un'affascinante *chanteuse* –, la cinepresa documenta l'ingresso di una ragazza senza nome, senza trucco e soprattutto, fattore assolutamente inedito nelle epifanie di Marilyn, senza alcuno spettatore interno. Mentre la voce di Lynn Leslie (la debuttante Bancroft) addolcisce la solitudine dei clienti, nessuno sembra accorgersi di quella ragazza dall'aria spaurita e insicura che varca la porta girevole stringendo nervosamente la borsetta con entrambe le mani. «Abbiamo modificato il suo look in modo da renderlo più neutro possibile all'inizio del racconto»¹⁹ ha rivelato Baker. Trucco, acconciatura e costume, in effetti, nascondono i limiti di un *type-casting* imperfetto e al contempo offrono un'immagine della star in perfetto *contre-emploi* rispetto al modello conosciuto dallo spettatore, il quale solo nella seconda parte del film avrà modo di soddisfare la propria pulsione scopica. Basteranno infatti un paio di orecchini, qualche goccia di profumo e una sottoveste nera affinché Nell diventi Marilyn.

La scena della prima apparizione rivela una tipologia di configurazione visiva già

¹⁸ La guerra è una delle ossessioni ricorrenti negli *script* di Daniel Taradash, che l'anno successivo vincerà il Premio Oscar con *From Here to the Eternity* (*Da qui all'eternità*, 1953, di Fred Zinnemann).

¹⁹ Roy Ward Baker, *The Director's Cut*, cit., p. 67.

vista in *All About Eve* (*Eva contro Eva*, 1950, di Joseph L. Mankiewicz). Anche là, durante il party di Eve, Marilyn entrava in scena offrendosi come pura presenza, invitata non ad agire, ma semplicemente a guardare. Sia Miss Claudia che Nell, punto di confluenza delle linee di forza del quadro, si guardano attorno e vedono qualcosa che noi, invece, non possiamo vedere.

Da *Gli uomini preferiscono le bionde* a *The Seven Year Itch* (*Quando la moglie è in vacanza*, 1955, di Billy Wilder) l'organizzazione del *découpage* non cambia. Marilyn ci appare al contempo oggetto di uno sguardo finito (il nostro), spesso raddoppiato anche dal *reaction-shot*²⁰, e soggetto di uno sguardo che resta invece sempre indeterminato, senza raccordo. Essere, per questa Marilyn, significa *percipi*, ovvero essere vista. Non sappiamo che cosa guardi Nell al suo ingresso nell'Hotel perché nessun raccordo sullo sguardo permette al personaggio di assumere la focalizzazione. Uno sguardo senza oggetto è uno sguardo perduto, fragile e dunque più vulnerabile, per dirla con Laura Mulvey, al «piacere visivo»²¹ dello spettatore.

Solo negli anni post-Actors Studio Marilyn si riappropriò, oltre che di una coscienza artistica, dei propri occhi. Penso ai raccordi sullo sguardo in *Bust Stop* (*Fermata d'autobus*, 1956, di Joshua Logan) e soprattutto in *Gli spostati*, con Huston che sembra proprio lavorare sull'effetto Kulešov: ogni visione, dal volto sofferente di Perce (Montgomery Clift) al paesaggio sublime del deserto, provoca in Roslyn un'emozione che l'attrice traduce con accentuate increspature della mimica facciale.

Relegato ai margini nella sequenza appena analizzata, il volto ritorna protagonista qualche secondo dopo, all'interno dell'ascensore che Nell prende per recarsi nella stanza della piccola Bunny. L'estetica del *contre-emploi*, spinta quasi sino alla castrazione del sex-appeal, questa volta agisce a livello filmico e non solo profilmico. Durante la conversazione con Elisha Cook Jr. (lo zio di Nell), Marilyn offre alla cinepresa il profilo eretto di una silhouette mai così bidimensionale e dunque povera di plasticità, ma sufficiente ad attrarre l'attenzione dell'integerrimo fattorino, che dimentica di fermare l'ascensore al piano corretto. La prossemica evidenzia una distanza non naturale all'inizio della conversazione, distanza che Nell colma avvicinandosi all'uomo senza tuttavia sciogliere la propria rigidità posturale (le mani sono sempre strette sulla borsetta).

L'anatomia visiva del sex-symbol²² può attendere. Nessun frammento anatomico ci è offerto in questo film, se non il dettaglio delle cicatrici sui polsi e il volto, racchiuso qui in tre primi piani che, se da un lato aiutano a decifrare lo stato psicologico del personaggio, dall'altro non impediscono all'attrice di esibire il suo inconfondibile stile, fatto di vibrazioni palpitanti e incessante dinamismo. Castrata da un *découpage* che le

²⁰ Penso al raccordo sugli sguardi di Jack Lemmon e Tony Curtis durante la prima apparizione di Marilyn in *Some Like It Hot* (*A qualcuno piace caldo*, 1959, di Billy Wilder).

²¹ Cfr. Laura Mulvey, *Piacere visivo e cinema narrativo*, tr. it. Bulzoni, Roma, 2013.

²² Cfr. Chiara Simonigh, *L'anatomia visiva del sex-symbol*, in Giulia Carluccio (a cura di), *La bellezza di Marilyn*, cit., pp. 127-147.

impedisce di prolungare i gesti e abitare gli spazi, Marilyn sembra voler convogliare tutta la propria energia nei muscoli del collo, delle spalle e della bocca.

Sorpresa, trepidazione, eccitazione, terrore: nel paesaggio mutevole di questo volto possiamo intravedere non solo le emozioni del personaggio ma anche tutti i codici della Marilyn che verrà, dallo scintillio del *glamour* (Lorelei) all'opacità del quotidiano (Roslyn).

5. *Dinamiche di scambio*

Nel silenzio della stanza, dunque, Nell si muove. E muovendosi fa qualcosa che non avevamo quasi mai visto fare a Marilyn, ovvero interagire con gli oggetti d'ambiente. Per una volta libera di abitare l'inquadratura in solitudine, Marilyn accende la radio, annusa la fragranza di un profumo e indossa i gioielli di Miss Jones, compiendo tutti questi gesti con una naturalezza scossa solo dal rombo di un aereo, rumore evocatore del trauma del personaggio. Con un effetto di trascinamento, il paesaggio del volto muta: la luccicanza della seduzione *half opened eyes* si stempera nelle increspature di una mimica che tradisce angoscia, paura, tensione. Un'angoscia che ritorna qualche minuto dopo, distruggendo sul nascere la retorica della seduzione con cui Nell, imitando Marilyn, ha accolto nella stanza il misterioso voyeur.

Insospettito da alcuni oggetti (scarpe maschili sotto il letto e una valigia chiusa), Jed chiede spiegazioni alla ragazza, la quale lo apostrofa con il nome del fidanzato scomparso, Billy. Quando però l'uomo rivela la sua professione (pilota di linea), i micromovimenti della bocca si bloccano in un'espressione di sorpresa mista a inquietudine: se le labbra restano *half opened*, tocca alla parte superiore del volto, in particolare le sopracciglia, esprimere il sopraggiungere del turbamento. Questa volta, però, Marilyn non ha la possibilità di dare continuità alla performance perché il raccordo sul controcampo di Richard Widmark rende impossibile l'effetto di trascinamento. Per produrre l'emozione, dunque, a Baker basta un semplice effetto-Kulešov.

La carriera della diva è appena iniziata ma il destino sembra già quello della frammentazione. In questo caso non le forme del corpo interessano, ma il paesaggio interiore del personaggio, spezzato in una serie di maschere al contempo lontane e vicine all'attrice. Sforzandosi di alternare immedesimazione e straniamento, Marilyn crea infatti con Nell un'affascinante dinamica di scambio. Prima, sul set, conferisce al personaggio la sua «vulnerabilità» e il suo «senso di inadeguatezza», in modo tale da raggiungere la verità mediante l'identificazione. Poi, nove anni dopo, sarà Nell a restituirle il favore. Quando, nel reparto psichiatrico del Presbyterian Medical Center, l'ex-*dumb blonde* vorrà attirare l'attenzione degli infermieri, prenderà esempio proprio da Nell, rompendo con una sedia il vetro della finestra e minacciando di tagliarsi le vene dei polsi:

Con la scheggia nascosta in mano mi sono messa seduta sul letto in silenzio, ad aspettare che arrivassero. Sono arrivati e gli ho detto: «Se insistete a trattarmi come una pazza, mi comporterò come una pazza». Ammetto che è stata una smanceria ma l'avevo fatto nel film, tranne che lì avevo un rasoio²³.

Questa relazione attrice-personaggio, in conclusione, presenta una doppia specularità. Prima la vita sembra modellare la finzione, poi è la finzione che ispira la vita, ma lo fa sotto il segno del falso, offrendo a Norma Jean nient'altro che una maschera: una "maschera nuda" alternativa a quella, ormai sgretolata, di Marilyn Monroe.

²³ Marilyn Monroe, *Stamattina*, 2 marzo – *Lettera al Dottor Greenson*, 1961, in *Fragments. Poesie, appunti, lettere*, cit., pp. 241-243.