

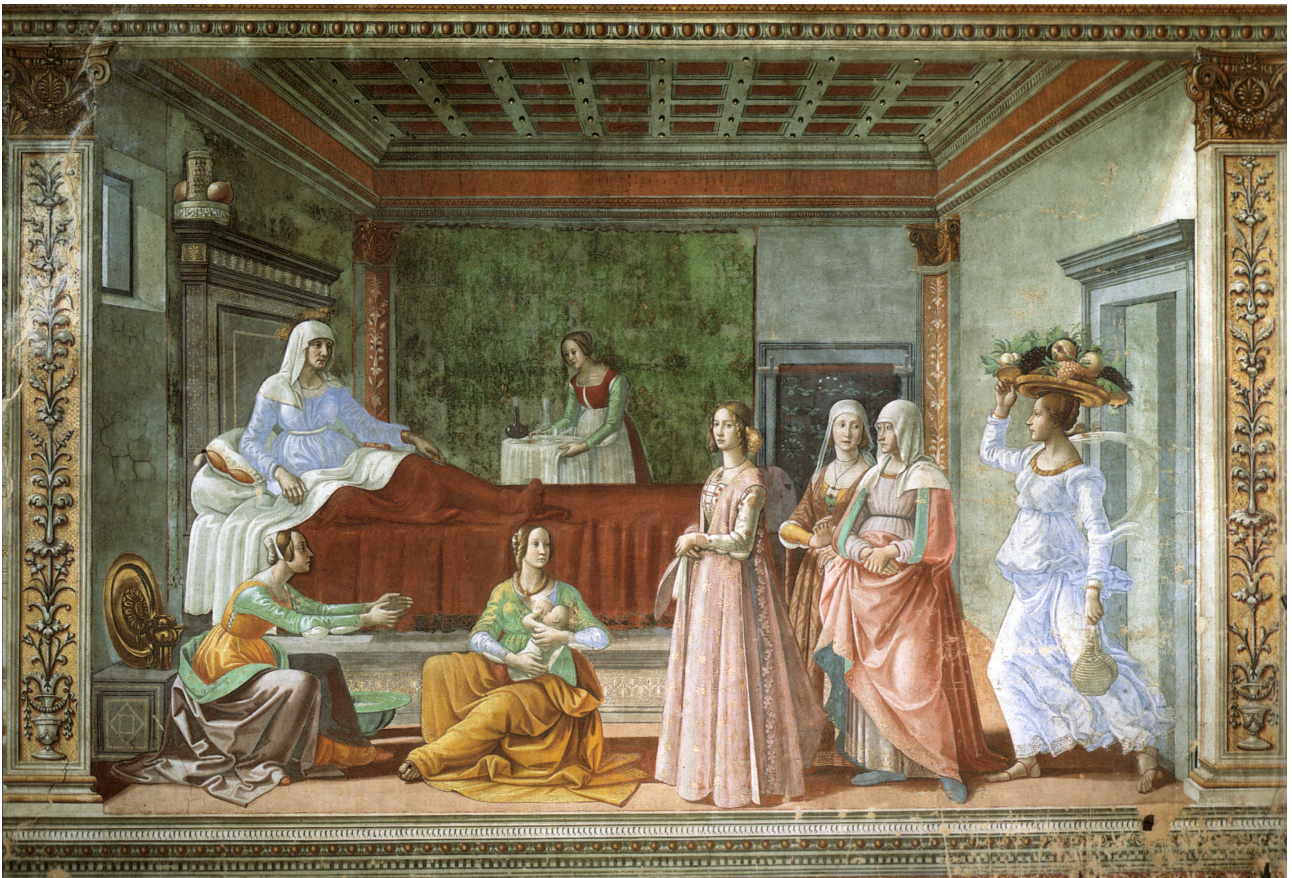
Gianluca Solla

Ninfa hollywoodiana. Il gesto di Marilyn

In the essay Marilyn's figure is thought through the reference to the Nymph in Italian Renaissance painting. In particular, my hypothesis is that Marilyn constitutes a posthumous survival of the Nymph. The connection between distant and apparently incommunicable worlds like Ghirlandaio's and Botticelli's works and the cinematography of Hollywood is made possible by Aby Warburg's extraordinary intuition about the existence of a *pathos* that is a power that circulates between the ages and that, from time to time, finds in the symbols and pictures its different formalizations. Even when they belong to different moments of history, there is a secret but powerful communication among the images of a culture.

Keywords: Nymph; Hollywood; posthumous survival (*Nachleben*); grace; memory.

*Il mio occhio ha visto ciò che non avevo visto mai
e mi sono levato come non avrei mai creduto¹.*



¹ Zobar, 2008, p. 96.

1. Alla fine del Quattrocento Domenico Ghirlandaio e la sua bottega affrescano nella chiesa fiorentina di Santa Maria Novella la Cappella Tornabuoni, dal nome della ricca famiglia di banchieri che ne possiede i diritti. La cappella presenta già affreschi in avanzato stato di deterioramento quando nel 1485 l'artista viene incaricato di ornarla con scene della vita di Maria e di Giovanni. Dei numerosi affreschi alle tre pareti uno attira la nostra attenzione, la *Nascita del Battista*. Elisabetta appare sdraiata in posizione rialzata sul letto, ai piedi del quale sono sedute le due balie. Tre donne si recano in visita alla madre e al figlio, la prima di straordinaria eleganza, le altre dal contegno più austero. Ma c'è un'altra figura che desta il nostro stupore: si tratta di una donna che irrompe sulla scena entrando da destra nella stanza. Vasari ne scrive così: "e finalmente vi è una femmina che porta a l'usanza fiorentina frutte e fiaschi da la villa, la quale è molto bella" (Vasari, 1997, p. 956). Incede come spinta da un vento impercettibile agli altri personaggi dell'affresco. Ornata di un abito bianco svolazzante e mosso, pare essere la figura stessa del movimento. Nella sua leggiadria gli interpreti hanno visto subito un riferimento alle Grazie dipinte dal Botticelli nella *Primavera* (che corrispondono secondo lo schema classico ad *Amor*, *Voluptas* e *Pulchritudo*) o anche a Flora nello stesso quadro, quella ninfa Clori che trasformata da Zefiro incarna la Primavera nell'atto di spargere fiori per terra. Altri vi hanno voluto leggere una citazione esplicita alla Salomè danzante di Filippino Lippi, che si trova nel Duomo di Prato e che era stata dipinta presumibilmente trent'anni prima che il Ghirlandaio si mettesse all'opera nella Cappella Tornabuoni.



2. Della Ninfa la figura dipinta da Ghirlandaio ha la potenza propria di tutte quelle creature che “agiscono improvvisamente, catturano e trasformano la loro preda” (Calasso, 2005, p. 25). Entra con passo deciso, benché sembri non avere niente a che fare con la scena. È visibilmente eterogenea tanto alla compostezza di Elisabetta, quanto all’eleganza della dama in visita o alla quotidianità scherzosa tra le balie. Quasi messaggera o portatrice di un’ambasciata da un altro mondo, la sua potenza sfugge al controllo con cui la stanza è organizzata. Figura incongrua, essa trasforma, anzi crea, lo spazio stesso del suo passaggio. È stato opportunamente scritto: la Ninfa “proviene da un altrove sia temporale che semantico: fantasma dell’antico che irrompe nel Rinascimento; disinibita seduzione del femminile contrapposta all’algido contegno delle signore; visualizzazione della contrazione iconografica che anticipa la fatale, e necessaria, danza di Salomè, prefigurante la morte del Battista” (Centanni – Mazzucco, 2002, p. 218). È una passante, una viandante. Forse Freud vi avrebbe visto una sorella della Gradiva². E come la Gradiva essa è sempre sfuggente, il calcagno sollevato a dirne il passo non anticipabile. È una presenza dinamica, che porta con sé una potenza impersonale capace di trasformare la scena. Cammina, ma in effetti non va da nessuna parte, non pare avere nessun fine. *I suoi gesti sono puri, sono gesti di autentica potenza, che non ha niente da raggiungere o da ottenere.* Ha solo da essere: essere se stessa. In questo senso incarna una pura presenza. È l’atto stesso dell’apparire e dell’incedere. È l’atto con cui un’immagine compare e si manifesta al nostro sguardo. *Tra Ninfa e immagine esiste sin da subito un legame segreto*, dato che la Ninfa sembra dirci cosa fa un’immagine quando irrompe nelle nostre vite.



² Su Ninfa e Gradiva, cfr. il coltissimo saggio di Kirchmayr, 2017. Dello stesso autore cfr. anche Kirchmayr, 2012.

3. È noto come Aby Warburg abbia fondato una nuova scienza dell'arte e della cultura basata sulle forme dell'iconografia occidentale. Warburg assume proprio la Ninfa che appare nella *Nascita del Battista* dipinta da Ghirlandaio come cardine delle sue riflessioni³. Nel fittizio scambio di lettere con Warburg, lo storico olandese André Jolles scrive:

Vicino alla porta aperta corre, anzi vola, o meglio si libra, l'oggetto dei miei sogni che comincia però ad assumere le dimensioni di un affascinante incubo. Si tratta di una figura fantastica, o meglio: di un'ancella, anzi di una ninfa classica con un piatto di meravigliosi frutti esotici sulla testa che entra nella stanza sventolando il suo velo [...] Ora è Salomé, che giunge danzando con fascino letale davanti al licenzioso tetrarca; ora è Giuditta che, fiera e trionfante, porta con passo allegro il capo del condottiero assassinato (Jolles – Warburg, 2004, pp. 48-49).

Il tema della Ninfa assume qui un valore determinante: è l'indice più sicuro del Rinascimento, è la forma esemplare dell'affrancamento e del riscatto rispetto alle forme sclerotizzate della pittura accademica e dell'estetismo. La sola presenza della Ninfa ci avverte che lì si attiva una potenza finalmente capace di risvegliare le immagini dell'antichità, che giacevano in stato di latenza. La Ninfa incarna il senso di una rottura (anche rispetto alla rigidità di almeno due delle figure femminili in visita) che rinnova e trasforma, forte di un'eredità antica rimasta segreta sino al momento della sua irruzione. Della Ninfa del Ghirlandaio è stato detto che è una figura dell'esilio: un'estranea, una straniera. Ma in effetti solo da lei e dal suo esilio poteva procedere una forma di riconoscimento di una verità che giaceva sepolta.

Se per Warburg esiste un *pathos* che transita tra le epoche e che conosce differenti formalizzazioni, veramente storico è quel movimento che lega insieme le possibili forme di una cultura, collegandole le une alle altre. Questo movimento è al tempo stesso il movimento di immanenza e di coappartenenza delle loro figure. Nelle analogie e nelle differenze tra le diverse formalizzazioni di un *pathos* si stabilisce quella comunicazione profonda e segreta tra le epoche, quella conversazione ininterrotta che sopravvive a tutti i cambiamenti e che consiste in un fluire delle forme che danno origine al mondo della cultura come lo conosciamo.

4. Questa lunga introduzione alla figura della Ninfa ci permette di situare un altro discorso su Marilyn, intesa non come fenomeno, ma come apparizione e come epifania. In questo senso proveremo a leggere l'immagine di Marilyn come prolungamento dell'apparizione rinascimentale della Ninfa. Per far questo occorre concentrarsi sull'iconizzazione di una star cinematografica, non sulla sua biografia: significa portare l'attenzione sui personaggi – e su Marilyn stessa come personaggio del divismo hollywoodiano –

³ Alla figura della Ninfa ha dedicato buona parte della sua riflessione degli ultimi anni Georges Didi-Huberman, sempre sulla scorta dell'ispirazione warburghiana: cfr. Didi-Huberman, G., 2013a; Didi-Huberman, 2019a; Didi-Huberman, 2017; Didi-Huberman, 2019b.

e non su Marilyn Monroe o ancora meno su Norma Jeane Mortensen (o Norma Jean Baker, come verrà anche chiamata).

L'apparizione della Ninfa è inseparabile dalla potenza dell'immagine che chiama – cioè produce e riproduce – sempre nuove immagini⁴. Potremo a questo proposito ricordare come le ricerche di Warburg che portano alla costruzione dell'Atlante denominato *Mnemosyne* siano contemporanee alla nascita del cinema. Qui il film funziona da legame rispetto al linguaggio e alle immagini della nostra cultura. Descrive “la migrazione delle forme espressive” come “fatti espressivi” e mai come testimonianze della volontà di un autore o di un artista⁵ (Michaud, 2002, p. 173). Il cinema come macchina fa dei simboli e della loro potenza psichica la tessitura di altrettante immagini. Esse si strutturano attorno al corpo sospeso che incarna il desiderio di ciascuno e ai suoi gesti. Le immagini, come i sogni, si compongono dell'eterogeneità stessa del materiale che vi sia aggrega.

Da questo punto di vista Warburg e il suo progetto di un *Atlante* della memoria che mostri la comunicazione sottile che si instaura tra le formule iconiche della cultura, passando quasi filmicamente da un'immagine all'altra, ha più a che fare con il cinema e con l'invenzione del paradigma cinematografico — anche da un punto di vista filosofico — che non con le scienze umane del suo tempo, in cui Gombrich prova ancora a confinarlo. Ha scritto Philippe-Alain Michaud: “l'immagine è pensata a partire dalla molteplicità, nella duplice relazione che intrattiene con le immagini alle quali si concatena e con la superficie che l'accoglie” (Michaud, 2002, p. 178). Del resto gli accostamenti dell'*Atlante* producono effetti di sovrapposizione, estraniamento per somiglianza, movimento: producono un campo visivo inedito, che procede attraverso la saturazione dei suoi segni visivi.

Poniamo dunque l'ipotesi che Marilyn coincida con l'apparizione del carattere-ninfa o, come sarebbe più giusto dire, della sua potenza-ninfa, ossia come incarnazione della potenza della Ninfa. Questa ipotesi ci permette di prendere alla lettera la straordinaria intuizione di Pier Paolo Pasolini quando scrive che la bellezza di Marilyn è “sopravvissuta dal mondo antico” (Pasolini, 2001, pp. 397-399). In che senso può appartenere la bellezza al registro delle sopravvivenze? Che una bellezza non coincida solo con se stessa, che non sia cioè bella solo in quel senso unico ed escludente che è il senso abituale che noi attribuiamo alla bellezza, significa che deve essere pensata come il portato ovvero come la formalizzazione di un motivo più antico (di un *pathos*, avrebbe detto Warburg), che viene appunto da altrove, da un più lontano,

⁴ Con rigore Raoul Kirchmayr ha sostenuto che la Ninfa “rifiuta di essere ricondotta a un singolo *pattern*, dal momento che è potenza figurale e forza figuratrice che ritorna e, per mezzo della sua *revenge* (leggi: il suo *Nachleben*), essa si diffrange, contemporaneamente una e molteplice, seducente e angosciante” (Kirchmayr, 2017, pp. 14-17).

⁵ Rispetto alla funzione del cinema occorrerebbe rileggere l'affermazione di Warburg secondo la quale “per conferire movimento ad una figura immota, occorre risvegliare una sequenza di immagini vissute — non un'immagine unica: perdita dell'osservazione statica. Lo Spettatore e l'abito: nel caso di un abito in movimento, ogni parte del contorno appariva come traccia di una persona che si muove in avanti, che si segua passo passo” (cit. in Cieri Via, 2002, pp. 116-117).

da un'antichità non semplicemente cronologica. In questo senso la bellezza non è solo sua, ma di una potenza che ha attraversato le epoche e che è ora qui, davanti ai nostri occhi. Se è difficile separare la bellezza dal suo senso di pura presenza o di puro presente che passa e va, si potrà dire che la bellezza della Ninfa del Ghirlandaio e quella di Marilyn hanno qualcosa di anacronistico. Certo non ogni bellezza lo è, ma questo anacronismo ci permetterà di situare più esattamente la bellezza di Marilyn.

La bellezza non coincide – magari sempre, cioè *eternamente* – con il suo atto e dunque con ciò che permette di evitare gli anacronismi della storia. Esiste forse anche per la bellezza quella che Benjamin definiva “l’ora della (sua) leggibilità” e quest’ora non è semplicemente adesso, ma si trova invece nello scarto rispetto al tempo presente che noi diciamo di vivere. L’annotazione di Pasolini e le domande che ne scaturiscono richiedono di situare la questione su un piano di diacronia: la bellezza non attiene all’oggetto di una percezione immediata, ma al sopravvenire imprevisto, alla insorgenza e risorgenza trans-storica di un’epifania. Ciò che ne fa un incontro decisivo sulla strada degli uomini (e delle donne).

Essere “sopravvissuta dal mondo antico” vorrà allora dire che costituisce il senso sempre nuovamente ricorrente di un’apparizione, di cui possono certo cambiare tempi e luoghi, ma i cui modi disegnano una continuità. Questa continuità è senz’altro aleatoria e forse la si potrebbe chiamare anche minore. Essa disegna tuttavia una persistenza tra quelle figure che s’incaricano di incarnare quella potenza di cui ognuna di esse è portatrice. Da qui la necessità di cogliere alla lettera, e non in senso genericamente metaforico, i riferimenti alla sfera teologica ricorrenti a proposito di Marilyn (“una dea”; “Afrodite”; “una dea sorta da quel freddo mare”; “lei è abituata ai paragoni con il soprannaturale”; “il nostro angelo”...).

Quando scrive “del mondo antico e del mondo futuro era rimasta la bellezza, e tu, povera sorellina minore”, Pasolini deve aver colto qualcosa del genere di Warburg – nel senso delle sopravvivenze postume della figura della Ninfa – però parlando non più di dee o di Ninfe, ma appunto di Marilyn. La tesi che vorrei qui per lo meno tratteggiare riguarda appunto la connessione tra il mondo della sopravvivenza di una potenza trans-storica e l’attribuzione di un carattere quasi divino, tipico del cosiddetto “divismo”, di cui Marilyn fu uno degli oggetti privilegiati. Questa sopravvivenza rovescia ogni idea di tempo storico e di successione di passato e futuro.



5. L'utilizzo, a proposito di Marilyn, di immagini linguistiche tratte dall'ambito della teologia sembra essere generalmente passato inosservato. Esso non ha prodotto analisi di rilievo, ma tutt'al più sporadici riferimenti. Agli interpreti e ai critici è sicuramente venuto più spontaneo associarlo a quell'enfasi che fa parte dell'orizzonte pubblicitario, all'interno del quale la macchina del cinema hollywoodiano si è sempre mossa. Alle iperboli la società dello spettacolo ha sempre fatto affidamento per pubblicizzare i suoi prodotti: il "fuori dal comune" è la sua merce più preziosa, anche quando questa eccezionalità non è altro che il risultato dei suoi sforzi pubblicitari, il suo effetto più efficace. Tuttavia l'analisi del linguaggio d'ambito religioso utilizzato per descrivere l'impressione prodotta da Marilyn sui suoi contemporanei non può essere sbrigativamente rubricato come un espediente. La sua insistenza sistematica deve essere invece messa in relazione a un'altra dimensione. In questo senso Marilyn è per noi un destino, un'avventura. Se esiste in italiano una parola che significativamente riunisce la dimensione estetica e quella teologica, questa è grazia. Nel lessico teologico occidentale è detta grazia la magnanimità divina nei confronti dell'uomo. grazia sarebbe, da questo punto di vista, il favore benevolo accordato alle creature da parte del loro creatore. In Paolo diventa sinonimo dell'aiuto di una presenza efficace nella vita degli uomini,

indispensabile per raggiungere la salvezza⁶. Questa presenza è anche segno di una sovrabbondanza senza misura: grazia su grazia, è ciò che nell'espressione dell'evangelista Giovanni caratterizza la generosità di Dio⁷. La questione della grazia è quella di una presenza sovrabbondante, di una vita infinitamente generosa, capace di ripagare dalle mancanze, dagli errori e dai peccati. Si tratta della fede in un'altra presenza, in grado di ispirare nelle vite degli uomini l'immagine di un'altra vita. Parliamo di una vita compiuta, in cui si realizza quella corrispondenza tra mezzi e fini, tra le parti e il tutto, tra "forza" e "riuscita" (Tommaso), in cui causa ed effetto sono risolti nella loro identità e compiutamente realizzati. Un'annotazione etimologica di Isidoro di Siviglia ci conduce a una determinazione più specifica della grazia. Per Isidoro il superlativo *gratissimo* riguarda tanto l'anima quanto il corpo: riguarda, potremmo dire, la vita nella sua totalità al di là di ogni separazione (Isidoro, 2006, pp. 822-823). Questa è la promessa infinitamente felice che, come una brezza, soffia dalla grazia sugli uomini. Ecco allora perché la grazia non manca mai di effetto e, anzi, s'identifica tanto con la causa, quanto con il suo effetto, con quello stato di grazia che produce in chi ne fa esperienza. La determinatezza di questa forza si accompagna all'indeterminazione con cui può essere definita. Così nel nostro lessico comune finisce per indicare tanto un'esperienza estetica e sensoriale, quanto una dimensione teologica, non più separate.

⁶ 1 Corinzi, 15: 10: "Ma per la grazia di Dio io sono quello che sono; e la grazia sua verso di me non è stata vana; anzi, ho faticato più di loro tutti; non già io, però, ma la grazia di Dio che è con me".

⁷ Giovanni, 1: 14-17: "E la Parola è stata fatta carne ed ha abitato per un tempo fra noi, piena di grazia e di verità; e noi abbiam contemplata la sua gloria, gloria come quella dell'Unigenito venuto da presso al Padre. Giovanni gli ha resa testimonianza ed ha esclamato, dicendo: Era di questo che io dicevo: Colui che vien dietro a me mi ha preceduto, perché era prima di me. Infatti, è della sua pienezza che noi tutti abbiamo ricevuto, e grazia sopra grazia. Poiché la legge è stata data per mezzo di Mosè; la grazia e la verità son venute per mezzo di Gesù Cristo".



6. Non è allora un caso che i contemporanei si riferiscano a Marilyn facendo ricorso a un vocabolario teologico o simil-teologico. Riprendendo l'espressione di Aby Warburg, diremo che Marilyn è stata una riattualizzazione o un'incarnazione del *pathos*, ciò che ne ha fatto il luogo di un'esperienza di grazia. Più esattamente diremo che Marilyn è una reminiscenza: creatura del sogno da cui viene la sua immagine. Come il movimento che caratterizza la Ninfa del Ghirlandaio e tutte le filiazioni che Warburg le ha attribuito, Marilyn evoca il desiderio – sia pure nelle forme stereotipate del desiderio maschilista della *dumb blonde* – e lo proietta sullo schermo. Dà corpo a un fantasma che è il nostro. È l'irruzione di un desiderio, con tutto ciò di potente un desiderio possiede. Del resto c'è un desiderio, che è nostro, o di cui noi siamo. Ma non è affatto detto che la felicità del suo compimento ci sia poi effettivamente destinata. Dal lessico teologico l'esperienza secolarizzata della grazia ha ereditato il senso di una presenza che si trasferisce da un punto a chi ne fa esperienza e che ha effetto trasformativo. Non è un'esperienza a cui si resti indifferenti. Del resto, prima di diventare di quasi esclusivo possesso della sfera spirituale, l'esperienza della grazia dovette essere un'esperienza diffusa, possibile tra gli uomini anche per altre vie. Un'esperienza comune all'ambito della vita umana, nella misura in cui questa entrava ed è sempre entrata in comunicazione con sfere che esulavano dalla quotidianità o dalla normalità del suo svolgersi. Questo significa che nella sua quotidianità la vita umana non ha mai mancato di incontrare qualcosa di avvertito

come eccezionale. Al contempo questo incontro con la grazia può essere anche estremamente perturbante perché è sempre un incontro con un essere inafferrabile e con la violenza che le sue impressioni esercitano su di noi, sui nostri corpi, sul nostro stesso desiderio.

Da questo punto di vista Hollywood rappresenta un luogo privilegiato: è la capitale di un immenso business, ma anche la sede della produzione di forme di culto, la cui potenza simbolica può essere raggiunta solo ricorrendo – consapevolmente o inconsciamente – a quelle che Warburg avrebbe chiamato *Pathosformeln*, forme o anche formule di un *pathos* che viene da più lontano. Vista con la lente del progetto *Atlante Mnemosyne* di Warburg, Hollywood appare come inseparabile dalla trama mitologica della cultura occidentale, della cui potenza simbolica vive. Così la gonna che vola in *Quando la moglie è in vacanza* (*The Seven Year Itch*, Billy Wilder, 1955), nata come un espediente pubblicitario per il film, ci appare ora parente strettissima dei tessuti di cui le Ninfe del Rinascimento sono coperte. Entrambi sono non tanto dei rivestimenti, ma delle superfici sensibili, dei prolungamenti della pelle, estensioni del corpo del desiderio. Sono la forma stessa del movimento, come ciò che è in grado di dare forma al desiderio di altro e perciò a una metamorfosi la cui fantasia è sempre dormiente sotto le apparenze. *Che Marilyn sia una reminiscenza, significa allora anche che è la memoria involontaria – ossia l'incarnazione – di un'antica bellezza. A differenza dei comuni mortali, il ricordo non le sorviene: lei lo incarna, lo è. E suscita in noi l'antico ricordo della bellezza, forse perduta e comunque sempre desiderata.* Questa potenza attraversa l'umano, creando risonanze in noi. È essa stessa una risonanza. Ne è la figura in una filiazione che si produce a Hollywood ma viene da più lontano. In questo senso Marilyn non ha nulla di superficiale, ma si iscrive in quel campo di tensioni, forze, linee di fuga, che dà vita e forma al nostro desiderio. È una creatura di quel sogno da cui viene la sua immagine.





Se questa ipotesi può essere accolta e confermata, bisogna allora dire anche che l'incontro con tale potenza è un incontro con un eccesso, con una presenza sin troppo grande per essere gestita dalla normale amministrazione. Parliamo di una potenza epocale, trans-storica, che non manca dei suoi effetti. Ecco allora che Marilyn si presenta come vittima di se stessa, della propria forza e della sua inadeguatezza rispetto a tutto ciò che la sua presenza produce. *È come se la grazia uccidesse il corpo in cui si è incarnato, consumandone ed esaurendone la vita. Vicina al fuoco, troppo vicina, non può infine che bruciarne*⁸. Così la bellezza di

⁸ Ha colto molto bene il carattere di inarrestabile duplicità di questa potenza Raoul Kirchmayr, parlando della ninfa e della sua "fondamentale duplicità": "da un lato figura portatrice di vita e di doni (la grazia oppure la Vittoria sono altrettante sue

Marilyn è una bellezza straziante. Lo coglie molto bene la sequenza che la *Rabbia* di Pasolini le dedica, che è quella di un'esplosione inarrestabile: la sequenza di Marilyn è seguita da quella dei funghi atomici e doveva essere preceduta da immagini dei campi di concentramento. Rispetto allo stereotipo della pacificazione del mondo, Marilyn incarna la parola di un dissenso, un disaccordo più radicale rispetto a ogni accomodamento. Qualcosa bruciava ancora in lei, inestinguibile. Che Marilyn non smetta di dare scandalo, va allora posto in relazione con il fatto che la sua bellezza porta qualcosa di eccessivo. Al di là della tecnica attoriale, delle “doti”, al di là delle lezioni di recitazione, la sua apparizione ha un carattere abrupto, innominabile. La sua stessa avvenenza, reputata da molti suoi contemporanei immorale, ha un tratto che la avvicina sorprendentemente al comico.

7. Se è corretto sostenere quanto ho provato finora ad annotare, bisognerà allora dire che nella società secolarizzata dello spettacolo, che ha in Hollywood la sua espressione esemplare, la grazia prende forma nello *star system*. Sostenere che un'attrice possa costituirne l'incarnazione, significa che è proprio nella dimensione attoriale – nella forma di una moltitudine di personaggi, di ruoli e di identità che cambiano di continuo – che può cristallizzarsi ogni volta da capo la potenza di quella grazia.

Anche a voler considerare il cinema di Hollywood “un'attività di normalizzazione dell'immaginario sociale” (Guattari, 2017, p. 138), esso tuttavia funziona solo nella misura in cui è capace di assorbire il proprio nutrimento dal patrimonio culturale di *Pathosformeln* sulle cui tracce Warburg si era posto. Che il cinema sia connesso alla storia, significa che è connesso a un campo trans-storico più vasto: è connesso o si connette al campo immemorabile di un immaginario antico, in apparenza obliato, ma che si riattiva ogni volta, permettendo l'immaginazione, così come il ricordo. Se funziona davvero come “una gigantesca macchina per modellare la libido sociale” (Guattari, 2017, p. 138), come Felix Guattari sostiene in un saggio pubblicato per la prima volta nel 1975 sul volume monografico su psicanalisi e cinema della rivista *Communications*, questa macchina funziona unicamente in forza dei miti, dei simboli e delle relazioni formali tra immagini antichissime, che l'occasione, il bisogno, lo stato di penuria e il venir meno delle consuete abitudini e garanzie riattivano anche nell'uomo della postmodernità.

Pensare al cinema come a un luogo di sopravvivenze e di intensificazioni di un immaginario trans-storico ci conduce a pensare che il cinema possieda un inconscio. Anzi che *il cinema è fondamentalmente inconscio ovvero una funzione dell'inconscio*. Ma di un inconscio che come Guattari aveva colto “non è riducibile a un fatto linguistico” (Guattari, 2017, p. 142). L'aspetto fondamentale è qui però un altro: l'esistenza di un cinema come inconscio – ovvero di un inconscio cinematografico – è l'indice di “un *cinema di*

trasformazioni), dall'altro lato menade o baccante (nella doppia raffigurazione di Salomè e di Giuditta) in grado di far “perdere la testa”, letteralmente, agli uomini” (Kirchmayr, 2017, p. 4).

sopravvivenza” (Didi-Huberman, 2013b, p. 78) o, forse meglio, di un cinema fatto di sopravvivenze. In esso il passato trova sempre i modi del suo sopravvivere e del suo sopravvenire, e questi sono i modi qualsiasi del presente. Ma qualcosa non manca di arrivare ad espressione. Perfino qualcosa di molto anacronistico come la grazia della Ninfa. Da questo punto di vista bisognerà *pensare il cinema come una vita*, forse non troppo diversamente da Pasolini che lo chiamava “una vita dopo la morte”.

Per quanto commerciale, edipico, familiarista, e reazionario sia (Guattari, 2017, p. 146), il cinema vive di presenze mitiche. Potremmo dire che qui il mito non è vissuto nella sua forma autentica ma solo in una forma malata, sfinita, vagamente a buon mercato, attraverso gli sfiancanti travestimenti a cui è costretta la potenza mitica sottesa alla sua apparizione. Eppure il cinema non smette di farsi luogo di attraversamento di quelle sopravvivenze di cui vive, e delle loro continue variazioni, modulazioni, intensificazioni. Sono queste a dare forma al nostro desiderio, modificando le nostre rappresentazioni o, più profondamente, le concatenazioni dei nostri istinti. Danno parola al nostro desiderio, modellando il rapporto con i nostri significanti. Danno luogo a quella che chiamiamo la forma di una vita.

Da questo luogo delle sopravvivenze postume, da Hollywood la Ninfa non si è dileguata. Vi si è piuttosto nascosta, incistata, trasformata, protetta dalle latenze psichiche, per poi rivelarsi in maniera eclatante e esibizionistica. Se non irrompe più sulla scena come la donna leggiadra in bianco nell'affresco del Ghirlandaio, lo fa in altre forme.

8. Se ora ritorniamo alla bellezza e al culto che le si dedica, è per riconoscere come i divi intrattengano un riferimento non episodico alla sfera della luce⁹. La radice sanscrita DIV riporta inequivocabilmente all'idea dello splendore e del brillare: celeste è chi è nato in cielo, circondato di luce. Il rapporto tra il divo e l'icona, come evocazione di una bellezza massima o addirittura come epifania di una bellezza mai vista né vissuta, ci conduce alla forma iconica in cui una diva come Marilyn appare spesso decontestualizzata dal film, e non se ne pubblica che la sua immagine. Non si tratta tanto di pensare la fotogenia come forma moderna e tecnologica dell'epifania. Più a fondo occorre cogliere Marilyn in quanto immagine (come intuisce Warhol), come incarnazione di una bellezza antica e futura, e in un certo senso atemporale. Si tratta di pensare non l'immagine di Marilyn, ma Marilyn in quanto immagine: Marilyn-immagine o

⁹ Sul divino e il cinema, cfr. Barthes, 2016, p. 64: “Il suo appello di *Divina* mirava indubbiamente a rendere, più che uno stato superlativo della bellezza, l'essenza della sua persona corporea, scesa da un cielo dove le cose sono formate e finite nella massima chiarezza. [...] Il viso della Garbo rappresenta quel momento fragile in cui il cinema sta per estrarre una bellezza esistenziale da una bellezza essenziale, l'archetipo sta per inflettersi verso il fascino dei visi corruttibili, la chiarezza delle essenze carnali sta per fare posto a una lirica della donna. [...] Come linguaggio, la singolarità della Garbo era di ordine concettuale, quella di Audrey Hepburn è di ordine sostanziale. Il viso della Garbo è Idea, quello della Hepburn è Evento”.

l'immagine-Marilyn. È qui che la visione dell'immagine si fa “devozione”, per usare l'espressione di Gombrich¹⁰.

Che questa epifania possa giungere sino all'eccesso, sconfinando nella parodia, non fa che confermarne il carattere smisurato. Così il modo di muoversi tanto esagerato di Marilyn viene avvertito dai suoi contemporanei come comico e quasi ridicolo. Questo perché il suo tratto eccessivo costituisce una modalità dello straniamento (non si sa quanto strumentale, studiata, e quanto inconscia). Da questo punto di vista tutta la recitazione di *A qualcuno piace caldo* (*Some like it hot*, Billy Wilder, 1959) risponde a questa esigenza parodistica. Allora sarà vero che, se la grazia è una figura di una presenza sovrabbondante, il comico rinvia non alla funzione strumentale di produrre divertimento, ma a quella potenza trans-storica (o *pathos*), che come figura dell'Eccesso la attraversa.

Lo dimostra il fatto che la parodia possa non avere niente di divertente. Così in *Gli Spostati* (*The Misfits*, John Huston, 1961) le foto dentro l'armadietto di Rosylin sono foto della diva Marilyn Monroe. Producono il cortocircuito per cui l'immagine-icona di Marilyn rappresenta l'evocazione della natura mitica che tale immagine produce. Questo raddoppiamento produce in chi lo nota anche una sorta di effetto di straniamento che ricorda quello di un'impossibile ubiquità, che si accompagna al carattere celeste e sovrumano della diva¹¹.

Che Arthur Miller abbia riconosciuto che vicino a Marilyn si fosse sentito “travolto da una corrente turbinosa” andrà messo in connessione con quanto Miller stesso descrive nella sua autobiografia *Svolte* quando di Marilyn dice: “è difficile definire cosa sia senza far ricorso al sovrannaturale; è un'espressione del desiderio così come si configura nell'immaginazione del pubblico, e dunque in questo senso partecipe del divino. Il pubblico la innalza verso il sole per concentrare i raggi di un ardore che ferma il tempo e fa sentire la vita di lei contro la sua carne” (Miller, 1988, p. 453. Corsivo mio).

9. Il carattere elettrico, vivo e insieme inafferrabile, dell'icona-Marilyn è stato codificato, tra l'altro, in un testo che i *Cahiers du cinéma* le dedicano nel 1957, in cui si dice che Marilyn possiede “la sorprendente presenza-assenza delle statue. Il suo splendore fisico noi lo subiamo. E tuttavia, con tutta evidenza, il personaggio ce lo rifiuta. Non è sullo schermo visibile. Bisogna che sia in Marilyn” (Amengual, 1957, p. 20). (L'idea della statua ci riporta per un istante alla grazia e a un esplicito riferimento alle *Grazie* del Canova, quando leggiamo descrizioni del tempo in cui la star appare vestita tutta di bianco, eterea e carnale, angelica e sensuale a un tempo.)

¹⁰ Gombrich, 2001, p. 81.

¹¹ Carluccio, 2006, pp. 59-90.

Anche qui l'annotazione del divismo può fornirci interessanti indicazioni, a patto di utilizzarla in senso rigoroso. È noto che la presenza del divo tenda a soggiogare la telecamera e ad assoggettare lo sguardo. La prospettiva del divo è la stessa dello spettatore, che gli si identifica. Se attori famosi vengono chiamati con il cognome, Marilyn in quanto diva viene riconosciuta anche solo dal nome. Questa forma di sacralizzazione si accompagna a un'idea di visione come epifania. I suoi caratteri sono rarità, unicità, indimenticabilità. Essi tratteggiano il senso di una presenza che è differente da quella di tutti gli altri. Se l'attore recita ruoli differenti, il divo invece è chiamato a essere sempre e solo se stesso, a prescindere dalle parti che gli vengono affidate. Nei diversi film non fa che replicare la propria presenza, la propria inimitabile unicità. Così Marilyn recita Marilyn. E, più che recitare, ne incarna il destino.

Il suo *flesh impact*, come lo chiamava Wilder, pure non risulta mai pienamente afferrabile. C'è in lei qualcosa di estremamente mobile. È stato per esempio notato come la bocca di Marilyn non stia mai ferma, ma sia attraversata da una vibrazione incessante. È come se quanto promana da lei verso lo spettatore sia sempre privo di una forma precisa. È come se quel *flesh impact* rimanesse fundamentalmente informe. Da qui lo straordinario valore di diagnosi analitica che ha la battuta di *A qualcuno piace caldo* in cui Jerry (Jack Lemmon) si rivolge a Joe (Tony Curtis) indicandogli Marilyn: "Hai visto quella come cammina? Come si muove... sembra fatta di gelatina... se io mi dimenassi così, mi perderei i pezzi. È inutile, è un sesso del tutto diverso!". Questo tratto disarticolato e impadroneggiabile, sicuramente inarrivabile al banale travestimento femminile dei due per sfuggire alla mafia, è il punto di *un'estrema differenza il cui carattere informe e la cui fluidità si rifiutano all'ordine categoriale*. È tanto sfuggente, quanto estremamente reale. L'incedere rende più indeterminata la figura del movimento. Ma questa indeterminazione, questo vento che ne attraversa il gesto, la rende infinitamente desiderabile, come accadeva nella *Nascita* del Ghirlandaio a differenza delle altre figure del quadro che, più o meno convenzionalmente, stanno al loro posto. *Non è un oggetto del desiderio, quello che mette in scena, ma la grazia stessa che attraversa gli ambienti*. Che fa visita. Che incede da un fuori infinito dentro la quotidianità della scena.

10. L'irruzione di questa potenza sulla scena ha nell'ultimo film realizzato da Marilyn, *The Misfits*, il suo compimento. In particolare essa conosce nella lunga scena della caccia ai cavalli selvaggi il proprio acme cinematografico. Qui Roslyn si oppone alla cattura di un cavallo da parte di Guido (Eli Wallach) e di Gay (Clark Gable), liberandolo. L'esistenza stessa del mondo dei cow-boys, già profondamente in crisi, ne risulta simbolicamente travolta. Il movimento che la sua presenza femminile porta sulla scena è incommensurabile all'ordine del corpo e della parola maschile. È di una potenza sconvolgente. Perché tutto questo accadesse, Marilyn doveva tuttavia esercitare il ruolo di una divinità in esilio: di un'eterogeneità operante dentro un campo visuale codificato e anzi ipercodificato. È solo suscitando quel

senso di estraneità che può apportare un salto di potenza. Essa procede da quel fuori infinito del suo “esilio” che le permette di parlare un’altra parola, di farsi portatrice di un altro gesto. È sostanzialmente quella che Warburg nel *Carteggio* con Jolles avrebbe chiamato “una dea pagana in esilio”. È da quell’esilio del paganesimo, da quella estrema lontananza che pure è un’inaudita prossimità, che può irrompere sulla scena un desiderio più profondo di quanto non fosse atteso. Anche là dove il mondo pare muoversi lungo i binari della più rassicurante normalità – per esempio nell’altrettanto decisiva scena del rodeo di *The Misfits*, come forma canonica di un rapporto di normale violenza tra uomo e animale – *la presenza di Marilyn apre un varco a un’altra significazione della realtà*. Anzi, come sarebbe meglio dire, apre un varco rispetto a ogni significazione, *per lasciare apparire la realtà nella sua mera nudità* (che è anche la sua insopportabilità). Sappiamo che l’avanzata esprime la forza del desiderio, ne raffigura il tratto incontenibile. Roslyn è lì nella sua fragilità a dirlo. *La sua figura restituisce la vita al movimento a cui appartiene*, al di qua di ogni staticità indotta. Questo movimento, tuttavia, è come non avesse soggetto: ha invece il carattere di una mossa impersonale che spinge o sospinge quanto incontra sulla sua strada.

Al di là delle analisi che sarebbero possibili di queste due scene e di tutto il capolavoro di John Huston, mi è possibile qui annotare solo due aspetti, a mo’ di appunti per un testo a venire.

Il primo ci riporta allo scambio tra Jolles e Warburg. Nella lettera già citata Jolles scrive: “è sempre lei a portare vita e movimento nella scena che altrimenti sarebbe stata serena. Anzi, sembra quasi il movimento personificato... ed è dunque molto fastidioso averla come amante” (Jolles – Warburg, 2004, p. 49). Questo non è detto ovviamente di Marilyn, ma della Ninfa. Per quanto il movimento sia segno del proprio desiderio, questo desiderio non è facile da accettarsi né da accogliersi. Non c’è immediata né naturale corrispondenza tra desiderio e amore. Né il desiderio è assicurato dall’amore, né l’amore è mai certo. Ma in questo sia Warburg che Jolles videro la sfida e il rischio della Ninfa. Questa non è mai agevolmente amabile, non è mai oggetto prossimo e diretto di un amore già disponibile, ma è l’apparizione inconsueta e rara di un lungo appostamento. *Il rischio della Ninfa è il rischio del proprio desiderio*.

Allora *il gesto unico della Ninfa nel suo transitare è quello che restituisce l’uomo alla sua facoltà di desiderare*. Questo dono inatteso si situa al di là dell’opposizione tra lingua e corpo ovvero, come ha notato Didi-Huberman, “al di là di ogni opposizione *tra memoria e desiderio*, poiché ciò che esso consegna al presente riattiva qualcosa come un ‘patrimonio comune’ per inventare, tuttavia, l’assoluta novità del *monstrum*, come dice Pasolini, che esso lancia con tutta la propria energia verso il futuro” (Didi-Huberman, 2013b, p. 76). Un gesto del genere è, con ogni evidenza, lo strumento stesso della vita sovrabbondante promessa dalla grazia. *Essa consegna una vita alla sua innocenza*. Qui i corpi e le parole hanno smesso di voler significare nella loro separatezza, ma per quello che sono. Immagini e linguaggio non hanno più corso nella loro divisione, ma ritrovano nel gesto la loro concordia smarrita, il privilegio stesso della loro esistenza.

Bibliografia

Amengual, B., 1957, *Marilyn Chérie*, in “Cahiers du cinéma”, luglio 1957, n. 73.

Barthes, R., 2016, *Il viso della Garbo*, in Id., *Miti d'oggi*, traduzione italiana di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi; ed. or. 1970, *Mythologies*, Paris, Éd. du Seuil.

Calasso, R., 2005, *La follia che viene dalle ninfe*, Milano, Adelphi.

Carluccio, G. (a cura di), 2006, *La bellezza di Marilyn*, Torino, kaplan.

Centanni, M., Mazzucco, K., 2002, *Lecture di Mnemosyne*, in Forster, K. W., Mazzucco, K., *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Milano, Bruno Mondadori.

Cieri Via, 2002, *Aby Warburg: il concetto di Pathosformel fra religione, arte e scienza*, in Bertozzi M. (a cura di), *Aby Warburg e la metamorfosi degli antichi dèi*, Modena, Franco Cosimo Panini, pp. 114-140.

Didi-Huberman, G., 2013a, *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto*, traduzione italiana di Aurelio Pino, Milano, Abscondita; ed. or. 2002, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé-tombé*, Paris, Gallimard.

Didi-Huberman, G., 2013b, *Rabbia poetica*, in “Carte Semiotiche. Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine”, *Anacronie. La temporalità plurale delle immagini*, a cura di A. Mengoni, Firenze, La casa Usher.

Didi-Huberman, G., 2017, *Ninfa profunda. Essai sur le drapé-tourmente*, Paris, Gallimard.

Didi-Huberman, G., 2019a, *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.

Didi-Huberman, G., 2019b, *Ninfa Dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*, Paris, Gallimard.

Gombrich, E. H., 2001, *Freud e la psicologia dell'arte*, traduzione italiana di Fiammetta Moronti et. al., Torino, Einaudi; ed. or. 1966, *Freud's Aesthetics*, in “Encounter”, XXVI.

Guattari, F., 2017, *Il divano del povero*, in Id., *Rivoluzione molecolare. La nuova lotta di classe*, traduzione italiana di Bruno Bellotto *et. al.*, Milano, PGRECO, pp. 138-147; éd. or. 1977, *La révolution moléculaire*, Paris, Éditions Recherches.

Isidoro, 2006, *Etimologie o origini*, a cura di Angelo Valastro Canale, Torino, UTET.

Jolles, A., Warburg, A., 2004, *La ninfa: uno scambio di lettere, 1900*, in “Aut Aut” n. 321-322: *Aby Warburg. La dialettica dell'immagine*, pp. 46-52.

Kirchmayr, R., 2012, *L'enigma della Ninfa, da Warburg a Freud. Un'ipotesi in due sequenze*, in “engramma”, 100, settembre/ottobre 2012.

Kirchmayr, R., 2017, *Ninfa diabolica. Sulla revenance dell'immagine*, in “engramma”, 150, ottobre 2017.

Michaud, Ph.-A., 2002, “*Zwischenreich*”. *Mnemosyne, o l'espressività senza soggetto*, in Bertozzi, M. (a cura di), *Aby Warburg e la metamorfosi degli antichi dèi*, Modena, Franco Cosimo Panini, pp. 173-182.

Miller, A., 1988, *Svolte. La mia vita*, traduzione italiana di Maria Teresa Marengo *et al.*, Milano, Mondadori; ed. or. 1987, *Timebends: A Life*, New York, Harper & Row.

Lo Zobar. Il libro dello splendore, 2008, a cura di Gershom Scholem, Elena Loewenthal, Torino, Einaudi.

Pasolini, P. P., 2001, *La rabbia. LIX) Sequenza di Marilyn*, in Id., *Per il cinema*, vol. I, Milano, Mondadori, pp. 353-413.

Vasari, G., 1997, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Edizione del 1569, Roma, Newton Compton.