

L'ORDINE DEI DISCORSI

Gli umani preferiscono il simbolico

La bellezza di Marilyn.

di *Caterina Martino* – 8 Gennaio 2023



Capostipite di una nuova era delle tecnologie di produzione e riproduzione di immagini, la fotografia ha cambiato, tra le molte cose, le sorti della rappresentazione ritrattistica rispetto alla tradizione pittorica. Prima del 1839 (data di nascita ufficiale della fotografia) il ritratto è – ma non solo – «la rappresentazione di una singola persona definita, della quale si ricercano la somiglianza dei tratti fisici e l'eventuale individuazione del carattere morale» (AA.VV. 1963, p. 564). Dopo il 1839 il ritratto è – ma non solo – una riproduzione fedele delle sembianze di un soggetto che attesta la sua esistenza e identità. Una distinzione che ha portato Walter Benjamin a riconoscere due destini in *Piccola storia della fotografia* (1931): **nel dipinto chi sfugge all'oblio è l'autore, chi lo fa nella fotografia è il soggetto immortalato.**

Dipinto e fotografia trovano un comune denominatore nel gruppo delle "immagini", le quali sono abitualmente associate alla macrocategoria delle "icone" (dal greco *eikon*, appunto immagine), termine che rimanda alla scienza semiotica di Charles Peirce. In verità, **la tripartizione segnica dello studioso americano – indice, icona, simbolo – consente di definire lo status della fotografia** risolvendo la semplicistica tendenza a catalogare ogni immagine sotto l'etichetta di icona.

È bene ricordare che l'icona, nel sistema di Peirce, si lega alla primitività e alla possibilità, mentre l'indice alla secondità e all'esistenza individuale. La fotografia è dunque *insieme* indice e icona. Nel suo essere indice, è un segno dicente, cioè un oggetto empirico che attesta l'esistenza di questa-cosa-qui (il famoso noema dell'"è stato" di Barthes), ma lo fa in modo non-automatico, e soggetto alla volontà e al controllo del fotografo (l'*Operator* di Barthes). Come icona, essa sfugge a questo meccanismo, e si apre ad essere espressione di una possibilità; [...] l'osservatore non vede più il quadro [la foto] né la scena, ma la forma possibile ("un puro sogno [primitività] – non una qualche particolare esistenza [secondità], e ancora nulla di generale [terzità]") di quella scena e di tutte quelle che il quadro [la fotografia] può rappresentare (Fadda 2021, p. 145).

In quanto indice la fotografia è un segno che ha una connessione reale, di contiguità fisica, con il referente che l'ha causato (al pari del fumo col fuoco, della cicatrice con la ferita, ecc.) – si vedano le argomentazioni Roland Barthes in *La camera chiara* (1980) e di Philippe Dubois in *L'atto fotografico* (1986). **In quanto icona la fotografia è un segno che ha una relazione di analogia ed equivalenza con ciò che rappresenta**, un segno portatore «di aspetti di generalità (e dunque di possibilità)» (Fadda 2021, p. 146) non una mera «immagine-copia» (Fadda 2013, p. 180). Tale carattere di iconicità è secondo Gillo Dorfles «l'aspetto più peculiare della sua funzione estetica» (2001, p. 244) perché ciò che appare oggettivo è comunque il risultato di scelte stilistiche dell'*Operator* (angolazione, inquadratura, tempo di esposizione, ecc.); di conseguenza, si tratta di «una realtà fotografica [...] sarà quanto mai diversa dalla realtà del mondo esterno» (*ivi*, p. 245).

Quanto descritto finora non sembra spiegare l'uso comune – ma improprio o impreciso o naif – del termine icona in relazione alla fotografia. Quando e perché si dice che una foto diventa un'icona, cioè rappresentativa in modo assoluto di un evento o un fatto (si pensi al miliziano morente di Robert Capa diventato emblema della fotografia di guerra)? Quando e perché si dice che la foto produce un'icona, ovvero mitizza un soggetto (si pensi all'effetto Marilyn Monroe)? Per comprenderlo, è necessario ritornare alle peculiarità del medium fotografico e alla semiotica peirciana.

La rivoluzione ritrattistica messa in atto dalla fotografia non è causata solo da una questione tecnica – sarebbe ingenuo rimanere ancorati al realismo perfetto e ignorare o sottovalutare tutti i tentativi di sovvertirlo e sperimentare –, ma anche da una serie di

caratteristiche specifiche che hanno profondamente condizionato la forma, i modi, il valore del ritratto: l'infinita riproducibilità, la democratizzazione del medium, la capacità dell'immagine di innestarsi e sedimentarsi nella memoria collettiva. **In altre parole, l'immagine fotografica dipende tanto dal contesto di produzione** – a tal proposito Dubois scrive: «La foto non è solamente un'immagine (il prodotto di una tecnica e di un'azione) [...], è anche, anzitutto, un vero atto iconico, un'immagine [...] "attiva", qualcosa che non si può concepire al di fuori delle sue circostanze» (Dubois 1996, pp. 17 e 57) –, **quanto da quello di fruizione e ricezione** – è il semiologo argentino Luis Prieto a chiarire il perché: l'oggetto fotografia (l'indice) è prodotto dalla tecnica (macchina fotografica, supporti, emulsioni, apparecchiature, referente) ma diventa il segnale di una pratica simbolica e comunicativa che definisce il senso dell'immagine stessa (cfr. Gambarara 2021).

Se la **fotografia è prima prodotta e poi codificata e interpretata, allora all'icona indicale – così la definisce Jean-Marie Schaeffer in *L'immagine precaria. Sul dispositivo fotografico* (1987) – si aggiunge anche un valore simbolico.** Per cui, ritornando a Peirce, essa assume il ruolo di un segno che denota un oggetto in virtù di una legge o un'associazione di idee legandosi alla terzità, cioè una mediazione tra la primità e la secondità, e dunque un pensiero, una cognizione, un'interpretazione basata su conoscenze condivise che ci appartengono per cultura, storia e società e alle quali attingiamo per interpretare un segno. Insomma, in quanto icona indicale e simbolica, la foto non si limita a denotare il suo referente (identificazione del reale) ma lo connota (significazione del reale).

È di queste icone che si compone il volume *La bellezza di Marilyn* edito nel 2022 da Contrasto nella collana "Lampi". Ventisette scatti estrapolati dall'archivio della Magnum Photos e realizzati da Elliott Erwitt, Eve Arnold, Inge Morath, Philippe Halsman, Henri Cartier-Bresson, Eric Hartmann, Bruce Davidson. Marilyn è ritratta sul set cinematografico, durante le riprese dei film o in alcuni momenti di pausa, o sul set degli studi fotografici. Ora nei panni dei suoi personaggi ora in quelli della diva. Quasi sempre da sola al centro di ambienti luminosi che esaltano la sua fisicità o altri bui che la fagocitano. Anche quando sono presenti altri soggetti – comparse, fotografi, attori, amici, ecc. – è sempre Marilyn il punto di fuga dell'immagine (persino nello scatto in cui è una sconosciuta in un gruppo di starlet fotografato da "Life" nel 1949).

Ogni fotografo ne restituisce un ritratto intrigante e Marilyn è abilissima nel posare, volendo quasi sfruttare appieno la valenza simbolico-iconica delle fotografie. A tal proposito, Eve Arnold, che tra gli anni cinquanta e il 1962 fotografa l'attrice per sei servizi fotografici, afferma «I never knew anyone who even came close in natural ability

to use both photographer and still camera» (citato nel magazine “New York” del 21 settembre 1987). Una foto in cui Arnold e Monroe sono vicine – due donne accomunate da vicende biografiche e dall’affermazione in un ambito professionale non proprio *women-friendly* (Arnold, ad esempio, è la prima donna fotoreporter della Magnum) – genera un contrasto interessante: la fotografa di profilo, l’attrice in posa frontale; l’invisibile volto di Arnold, quello semicoperto da uno specchio di Monroe; la dinamicità di Eve, l’immobilità di Marilyn; i capelli grigi raccolti in uno chignon di Arnold, quelli biondo platino con taglio moderno di Monroe; l’abbigliamento pratico della fotografa e quello sexy dell’attrice.

Gli scatti più spontanei lasciano trapelare un’ombra malinconica sul volto di Marilyn, ma il risultato complessivo è una galleria di immagini già note al pubblico che rimarcano la bellezza richiamata dal titolo del volume. **Sdraiata, seduta, di spalle, di profilo, in abiti succinti, sorridente, seducente o infelice, Marilyn è davvero bella ma soprattutto è l’icona della bellezza.** Come si arriva a questo iconismo?

Le foto riproposte in *La bellezza di Marilyn* radicano il proprio contesto di produzione e ricezione in una specifica epoca storica e sociale in cui lo scopo del fotografo è quello di immortalare la diva (icona indicale) e trasmettere al pubblico una serie di valori a lei associati (icona simbolica): «Il culto della bionda stupida, garanzia di *whiteness*. [...] La nuova sessualità americana libera, naturale, pura, innocente e vulnerabile» (Leonardi 2014-2015, p. 41). **Se è vero che non tutti i fotografi intendono rafforzare questo stereotipo (Arnold tra tutti) e se è vero che Marilyn ha tentato in più occasioni di decostruirlo mostrandosi, ad esempio, intellettuale (foto non incluse nel volume), è anche vero che Marilyn si veste di tali valori simbolici e culturali.**

La tragica e ancora poco chiara scomparsa dell’attrice (si veda il documentario *I segreti di Marilyn Monroe: i nastri inediti* di Emma Cooper prodotto nel 2022 da Netflix) ha amplificato l’effetto simbolico. Le fotografie sono passate dall’essere immagini (segni) che stanno per un oggetto («l’archetipo della diva», cfr. Morreale 2014-2015) a immagini che stanno per qualcos’altro (un valore, un significato). **Per usare altri termini peirciani, la diva Marilyn è un *token*, un modello reale ed esistente che si è trasformato nell’icona Marilyn, cioè un *type*, una rappresentazione ideale, astratta, atemporale di un certo tipo di donna.** Il punto di fuga fotografico, Marilyn, diventa il punto di condensazione di concetti di pensiero come bellezza, fragilità, sensualità, femminilità, malinconia; aspetti che travalicano la deissi fotografica cosicché le immagini assurgono a elementi di riflessione sulle più generali questioni sull’umano.

***La bellezza di Marilyn* rafforza l’iconismo affiancando alle foto una selezione di scritti**

dedicati a Monroe dopo la sua scomparsa, oltre che l'introduzione *Una stupenda ragazza indifesa* di Goffredo Fofi. Gli scritti sono: *Il suicidio di Marilyn Monroe* (1962) di Piergiorgio Bellocchio; la poesia *Marilyn* (1962) di Pier Paolo Pasolini tratta dal film sperimentale *La rabbia* (1963); *Pregghiera per Marilyn Monroe* (1965) del sacerdote e poeta Ernesto Cardenal; *Una bellissima bambina* (1975) di Truman Capote. Con la stessa fruttuosa cooperazione tra immagine e testo tipica del *photo essay*, questo coro di voci simbolizza ulteriormente l'icona Marilyn: «Una stupenda ragazza indifesa, che tutti avrebbero voluto difendere» (Fofi); «Il candore della sua spregiudicatezza e la spudorata esibizione del suo bisogno di tenerezza, d'amore, attraevano e respingevano» (Bellocchio); «La tua bellezza sopravvissuta dal mondo antico, richiesta dal mondo futuro, posseduta dal mondo presente, divenne un male mortale» (Pasolini); «Signore [...] tu non incolperai soltanto una piccola commessa [...] sognò di essere una stella del cinema. E il suo sogno divenne realtà [...]. Essa non fece altro che agire secondo il copione che le demmo» (Cardenal); «L'avevo vista qualche volta senza trucco ma oggi offriva una nuova esperienza [...]. Era per via della sciarpa. Con i capelli nascosti, la pelle priva di ogni traccia di cosmetici, dimostrava dodici anni: una vergine pubescente» (Capote).

Collocandosi tra le iniziative di commemorazione per il sessantesimo anniversario di morte dell'attrice, il volume di *Contrasto* si innesta anche nel filone biografico che pervade il mondo contemporaneo degli audiovisivi (la diva è la protagonista della storia; fotografi e autori dei saggi sono narratori). **E lo fa attraverso il potere semiotico della fotografia che contemporaneamente lascia una traccia di Marilyn (indice), la rappresenta sulla base di certe qualità (icona), la significa in relazione a certi valori (simbolo).**

Per molti Marilyn è stata dipendente e vittima della sua icona, ma lo siamo anche noi nonostante le nostre abilità interpretative.

Riferimenti bibliografici

- AA.VV., "Ritratto", in *Enciclopedia Universale dell'Arte. Vol. 11*, Sansoni, Firenze 1963.
- R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003.
- G. Dorfles, *Appunti per un'estetica della fotografia*, in *Le idee della fotografia*, a cura di C. Marra, Mondadori, Milano 2001, pp. 244-248.
- P. Dubois, *L'atto fotografico*, QuattroVenti, Urbino 1996.
- D. Gambarara, *Prieto e la fotografia, fra pratica simbolica e pratica tecnica*, in *Scatti del pensiero. La fotografia come problema filosofico*, a cura di M.W. Bruno, G. Cosenza e C. Martino, Mimesis, Milano-Udine 2021.
- E. Fadda, *Peirce*, Carocci, Roma 2013.

Id., *La coscienza è una composite photograph. Sul significato della fotografia in Peirce*, in *Scatti del pensiero. La fotografia come problema filosofico*, a cura di M.W. Bruno, G. Cosenza e C. Martino, Mimesis, Milano-Udine 2021.

N. Leonardi, *La bionda scema e la satira ebraica: Marilyn nelle caricature di Weegee*, in "La valle dell'Eden", nn. 28-29 (2014-2015).

E. Morreale, *Marilyn: un capitolo di storia del glamour*, in "La valle dell'Eden", nn. 28-29 (2014-2015).

R. Signorini, *Appunti sulla fotografia nel pensiero di Charles S. Peirce*, Ebook 2009.

AA. VV., *La bellezza di Marilyn*, Contrasto, Roma 2022.