

Cristina Jandelli

## Sulla recitazione di Marilyn Monroe. La recita della seduzione\*

Stupid is as stupid does.  
*Forrest Gump*

### Un'oca bionda sui generis

La situazione inscenata in *The Seven Year Itch* (*Quando la moglie è in vacanza*, il ventottesimo film di Marilyn girato nel 1955 per la regia di Billy Wilder) è semplice in modo imbarazzante: un intellettuale newyorkese, in un'estate torrida in cui si trova da solo in città e aspetta le ferie per raggiungere moglie e figli al mare, si ritrova come vicina di casa un vero schianto di donna (in inglese *bombshell*).<sup>1</sup> Il film celebra il tipo hollywoodiano della *dumb blonde*, la bionda platinata poco istruita e assai seducente che nella fattispecie fa il suo radioso ingresso nel racconto fasciata da un abito chiaro una taglia più stretta dell'opportuno, mentre sale una scala ancheggiando sfacciatamente.

Richard Dyer ha provveduto a precisare i contorni di questo tipo fisso della commedia hollywoodiana che arriva fino a Goldie Hawn e risulta particolarmente interessante perché nasconde uno stereotipo di genere, presente nella cultura europea e americana fin dal XVIII secolo, celebrato nel novecento grazie al contributo decisivo dell'industria cinematografica hollywoodiana. Mentre il tipo della *blonde bombshell* (definita «una bionda dalla sessualità dirompente, disponibile a un certo prezzo») annovera fra le principali interpreti Jean Harlow (protagonista nel 1933 di *Bombshell* di Victor Fleming) e Mae West, Marilyn rappresenta l'epitome della *dumb blonde*, «una bionda con una carica sessuale evidente e naturale congiunta a manifestazioni di profonda ignoranza». <sup>2</sup> Altrove lo stesso autore ha dimostrato quanto Marilyn fosse portatrice di una sessualità percepita come naturale e, come vedremo più avanti, un'accurata analisi dei film da lei interpretati rivela fino a che punto alcuni suoi personaggi vengano esplicitamente presentati e tratteggiati in base a questo modello da diversi

---

\* Allegati all'articolo: estratti dai film *Love Happy*, *All About Eve*, *Clash by Night*, *Monkey Business*, *Gentlemen Prefer Blondes*, *How to Marry a Millionaire*, *Some Like It Hot*, *The Seven Year Itch*, consultabili on line su [Acting Archives Review](http://www.actingarchives.it), numero 5 - Maggio 2013 ([www.actingarchives.it](http://www.actingarchives.it) cliccando su "Review")

<sup>1</sup> Per un'analisi del personaggio nel film si rimanda alle pagine di Giulia Carluccio in G. Alonge, G. Carluccio, *Il cinema americano classico*, Roma-Bari, Laterza, 2006, pp. 131-135.

<sup>2</sup> A. Kuhn, *The Women's Companion to International Film*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 47. Vedi anche R. Dyer, *The Dumb Blonde Stereotype*, London, British Film Institute, 1979.

sceneggiatori e registi, oltre che dalle doppiatrici italiane cui non sfuggiva l'essenza dello stereotipo hollywoodiano. Il *type casting* degli anni cinquanta identifica totalmente Marilyn con la *dumb blonde*, detta anche *busty blonde* e *blond babe*. Riassumendo: uno schianto di bionda, stupida, procace e infantile.<sup>3</sup>

Marilyn si appropriò di questo stereotipo e lo rese irresistibile e inimitabile. Perché lo disegnò complesso e contraddittorio, terribilmente sexy e insieme buffo oltre misura. Lo trasformò da tipo fisso della commedia in qualcosa di eccessivo, scandaloso, nuovo e unico. La comicità, la leggerezza e la grazia delle *dumb blonde* di Marilyn fanno impallidire qualsiasi antecedente, compreso quello di Betty Grable che recitò al suo fianco in *How to Marry a Millionaire* (*Come sposare un milionario* di Jean Negulesco, 1953).<sup>4</sup>

Monroe indossava non solo sul set abiti di una taglia più stretti del necessario, come avrebbe evidenziato il periodo di maggior prosperità, quello di *Some Like It Hot* (*A qualcuno piace caldo* di Billy Wilder, 1959). Ma, mentre contribuiva ad esaltarlo e a renderlo familiare al mondo, l'attrice in realtà odiava quel tipo femminile. La star più acclamata del suo tempo non voleva che il pubblico la considerasse una stupida e soffriva neanche troppo segretamente della propria effettiva ignoranza. Nessuna persona sensata avrebbe posato in lingerie sexy intenta a leggere un libro con un ritratto di Eleonora Duse sullo sfondo, come Marilyn fece nel 1952 per il numero del 7 aprile della rivista «Life»: tale tentativo di costruire un'immagine di sé al tempo stesso artistica e sexy può risultare fin troppo artefatto e inverosimile, anche se la grazia delle pose assunte nel famoso servizio fotografico di Philippe Halsman resta sublime. Mentre davanti all'obiettivo della macchina fotografica, con cui stabiliva sempre un forte rapporto affettivo, Marilyn tentava di accreditare questa complessa e contraddittoria immagine di sé, Hollywood glorificava in lei il tipo canonico dell'oca svampita. Ciò la umiliava e rafforzava le sue insicurezze

---

<sup>3</sup> Lo spunto narrativo di *The Seven Year Itch* continua ancora a riproporre la sua efficacia drammaturgica. Una delle sit-com televisive americane di maggior successo, *The Big Bang Theory* (CBS 2007-), la sfrutta abilmente installando un gruppetto di fisici *nerd* nell'appartamento losangelino di fronte a quello di un'aspirante attrice, in realtà cameriera in pianta stabile, bionda, formosa e decisamente poco istruita. Le situazioni comiche che hanno per protagonisti Penny (Khaley Cuoco) e Sheldon (Jim Parsons) si rivelano potenzialmente inesauribili nelle sei stagioni fino ad oggi prodotte. L'arrogante fisico teorico sbeffeggia la cameriera per la sua ignoranza, lei gli oppone il suo fascino e la propria sottile intelligenza delle cose del mondo con cui spesso riesce a chiudere la partita, per poi ricominciare la scaramuccia alla puntata successiva. Ancora oggi, dunque, il tipo della *dumb blonde* continua a evolversi e modificarsi insieme ai costumi della società americana, ma non c'è dubbio che la versione di Marilyn appaia fra tutte la più paradigmatica.

<sup>4</sup> All'attrice Marilyn riuscì anche a strappare un ruolo prestigioso, quello di Lorelei in *Gli uomini preferiscono le bionde*. «Destinata a Betty Grable, la parte fu assegnata a Marilyn grazie alla crescente attrazione che esercitava sul pubblico, e agli incassi che ne seguivano» (Cfr. D. H. Wolfe, *Marilyn Monroe*, Milano, Mondadori, 2006, p. 233).

destinate a incrementarsi nel periodo del matrimonio con Arthur Miller, esempio vivente di ciò che a lei non era consentito diventare: una grande personalità artistica.

Hollywood le offriva le migliori parti di *dumb blonde* in circolazione, Marilyn le accettava detestando sia loro che Darryl Zanuck, il vicepresidente della Fox che non l'amava e l'aveva in pugno, legata a una serie di contratti sempre al di sotto di quello che sarebbe spettato a una star della sua grandezza.<sup>5</sup> Così, set dopo set, con varie *acting coach* perennemente al suo fianco, limò il ruolo, fino quasi a cancellare ogni sospetto di stupidità legata ai personaggi tratteggiati nei copioni, per appropriarsene in modo non sostanzialmente dissimile da quanto suggeriva il Metodo elaborato da Lee Strasberg.<sup>6</sup> Infatti prese quelle parti comiche e le colmò di sé, della propria personalità, della sua verità di donna. Alla fine l'attrice poteva giocare con il proprio personaggio fino a farlo magicamente comparire sui due piedi, come mostra la migliore sequenza del recente film *My Week with Marilyn* (*Marilyn* di Simon Curtis, 2011) in cui l'attrice, interpretata da Michelle Williams, si trasforma in "lei" davanti allo sguardo eccitato e incredulo del giovane ammiratore e dei fan.<sup>7</sup> Anche in *The Seven Year Itch*, come vedremo in seguito, Marilyn entra ed esce dal personaggio rivelando la star sottostante e celando, grazie all'estrema naturalezza con cui lo costruisce, la sua abilità attorica nel giocare sugli scarti improvvisi di registro. La *dumb blonde* è lì davanti ai nostri occhi, incarnata dalla luminosa bellezza di Marilyn, mentre contemporaneamente rivela l'identità multipla di una donna al tempo stesso sexy, fragile e infantile, vitale e melanconica. All'epoca la sessualità di Marilyn venne colta come l'elemento centrale dei suoi personaggi ma oggi quei film rivelano anche il risvolto irresistibilmente comico della sua recitazione grazie a quel modo inconfondibile di porgere le battute, così

---

<sup>5</sup> Marilyn girò il primo film con la Fox nel 1946 e in seguito solo una piccola parte dei suoi film vennero prodotti da altre case di produzione, ma il rapporto con lo studio fu sempre tormentato, principalmente a causa dell'ostracismo di Darryl Zanuck che detestava l'attrice. Furono numerose le sue battaglie legali con la casa di produzione ma non riuscì mai a ottenere il trattamento economico che sarebbe spettato a una diva della sua fama. Dopo la revisione contrattuale del novembre del 1955, seguita al clamoroso successo di *Quando la moglie è in vacanza*, ottenne soltanto centomila dollari a film e la possibilità di approvare o meno il regista. Poco prima della morte avrebbe potuto conquistare ciò che aveva sempre sognato: alla fine del giugno 1962 la Fox le offrì, per girare l'ultimo film incompiuto, *Something's Got to Give*, un milione di dollari. Marilyn però si rifiutò di firmarlo (Cfr.: Ivi, pp. 402-408).

<sup>6</sup> Sulle tecniche di recitazione elaborate negli Stati Uniti e in particolare sul Metodo impartito da Lee Strasberg all'Actors Studio cfr. C. Vicentini, *Le avventure del Sistema negli Stati Uniti*, in M. Gordon, *Il sistema di Stanislavskij*, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 149-182.

<sup>7</sup> Il film è tratto da *The Prince, The Showgirl and Me* e *My Week with Marilyn*, due diari scritti da Colin Clark che raccontano le singolari esperienze vissute dall'autore sul set de *Il principe e la ballerina* come assistente di Laurence Olivier e rievocano i giorni trascorsi dal giovane assistente alla regia in compagnia della star.

simile all'abilità di motteggiare con la stampa a colpi di "monroeismi", affermazioni maliziosamente svagate e sottilmente autoironiche che divennero proverbiali.<sup>8</sup>

L'analisi che segue costituisce un tentativo di avvicinarsi al lavoro dell'attrice, volutamente limitato alle parti comiche e leggere e al tema della seduzione - tratto essenziale delle *dumb blonde* hollywoodiane - per mostrare come, di film in film, il tipo finisca per aderire come una guaina al corpo di Marilyn. Osservando da vicino la sua recitazione si scopre che ciò è vero fin dagli esordi, assai prima cioè della comparsa del Metodo nella vita dell'attrice.<sup>9</sup> Un formidabile istinto rende le sue bionde sensuali acutamente divertenti e di una fatuità disarmante. Interrogando, prima dei ruoli chiave della carriera, le piccole parti giovanili, si scopre infatti che il suo corpo si muove davanti alla macchina da presa con una grazia e una naturalezza che esigono inquadrature distanziate, piuttosto che riprese ravvicinate, finendo per dar risalto alla recitazione fisica rispetto a quella concentrata sull'espressività del volto. Questa caratteristica si ripropone senza soluzione di continuità anche nei film che la vedono protagonista, nonostante i diversi stili dei registi che la dirigono. Analogamente, fin dai primi ruoli sono presenti le velature malinconiche, i bruschi cambi d'umore e già appaiono frequenti gli scarti dal registro leggero a quello che prevede una più profonda partecipazione emotiva nei confronti delle figure interpretate. Anticipando le conclusioni, mediante la fusione fra il distanziamento del personaggio e la lezione immedesimativa del Metodo

---

<sup>8</sup> Cfr. R. Dyer, *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, London, Routledge, 2004, p. 34.

<sup>9</sup> Per quanto riguarda la sua formazione, a partire dalla fine degli anni Quaranta la prima *acting coach* di Marilyn fu Natasha Lytess che esercitava la professione presso gli studi della Columbia. Concluso il contratto con la casa di produzione fu Jack Palance a indirizzare l'attrice verso Michael Chekhov che, nell'autunno del 1951, la fece iscrivere nella sua classe. Ma Marilyn continuò ad avvalersi anche dell'insegnamento di Lytess, frequentando i due l'uno all'insaputa dell'altra. Fino dal 1947, d'altronde, presso l'Actors Lab di Hollywood, sotto la guida di Morris Carnowsky e della moglie Phoebe Brand, aveva partecipato ai seminari del Group Theatre. Dal 1954 frequentò le classi private di Strasberg e le sessioni dell'Actors Studio (senza mai divenirne membro ufficiale) e si avvale poi stabilmente della collaborazione di Paula Strasberg sui set ma continuò a ricorrere anche ai consigli e ai suggerimenti di Chekhov e della moglie Xenia. Da questa complessa rete di insegnanti si può soltanto dedurre il suo costante bisogno di sostegno da parte di figure autorevoli, caratterizzato da una serie di relazioni discenti intessute per lo più con coppie di maestri-coniugi (Carnowsky e Brand, Chekhov e Xenia, Lee e Paula Strasberg). Insieme a loro cercava di risolvere i suoi inestinguibili problemi: la difficoltà di concentrazione, l'incapacità di rilassarsi e paura di non riuscire a sconfiggere le proprie insicurezze. Per questo ricorse a varie guide che l'affiancarono stabilmente durante il lavoro sul set per rafforzarne l'autostima mentre i registi percepivano queste relazioni come fastidiose interferenze (Cfr. D. Garfield, *A Player's Place. The Story of the Actors Studio*, New York, Macmillan, 1980, pp. 118-123; *The Other Chekhov: A Biography of Michael Chekhov, the Legendary Actor, Director, and Theorist*, a cura di C. Marowitz, New York, Applause Theatre & Cinema Books, 2004, pp. 209-217).

impartitale da Lee Strasberg a partire dal 1954,<sup>10</sup> Marilyn riesce a estrarre la linfa della verità vissuta dalla fissità iconica del tipo. Grazie alla singolare recitazione dell'attrice, i personaggi monroeiani appaiono creature fragili e complesse, dall'inesauribile vitalità coniugata a una sotterranea tristezza che si insinua nell'istintiva gioia di vivere della giovane donna creando cangianti effetti di verità.

### I film degli esordi (1950-1952)

Nel suo celebre volume *Heavenly Bodies* Richard Dyer, a proposito degli esordi di Marilyn, afferma che i suoi personaggi sono totalmente definiti dall'età, dal genere e dal sex appeal. Sottolinea che tali figurine marginali compiono lavori umili di segretaria o attricetta («*All About Eve* [...] enfatizza il fatto che il personaggio è privo di talento», scrive) e nota che anche nei ruoli di maggior prestigio il loro stato sociale resta inalterato (ma - aggiunge - «ciò non significa, naturalmente, che non ci sia differenza fra questi personaggi e le loro rappresentazioni»<sup>11</sup>). Dunque le tipologie di personaggi a lei affidati resterebbero sostanzialmente coerenti mentre a cambiare, nel corso della carriera di Marilyn, sarebbe il suo modo di raffigurarli. Sembra ora venuto il momento di approfondire la questione. Intanto pare essenziale mantenere separati, per ovvie ragioni, i ruoli secondari di inizio carriera dalle parti da protagonista impersonate in seguito, come anche concordare con Dyer sulla sostanziale staticità della connotazione sociale assegnata ai ruoli di commedia minori e maggiori: perfino nel primo e unico film da lei prodotto, *The Prince and the Showgirl* (*Il principe e la ballerina* di Lawrence Olivier, 1959), continua a recitare la parte dell'attrice di teatro leggero, come in *All About Eve* (*Eva contro Eva* di Joseph L. Mankiewicz, 1950) dove compare per pochi minuti. Giustamente Giulia Carluccio nota che nella sua produzione è costantemente attivo un codice metadivistico che fa dei personaggi da lei interpretati altrettanti specchi della sua biografia o forse, anche, il suo aspetto e il tipo cinematografico sottostante non potevano giustificare altro tipo di occupazioni per le figure da lei impersonate nell'ambito funzionale.<sup>12</sup> Ciò che non bisognerebbe dare forse per scontato è il progressivo affinamento delle doti interpretative, almeno per quanto riguarda l'evoluzione della recitazione nelle commedie. In *Love Happy* (*Una notte sui tetti*, David Miller, 1950)<sup>13</sup> è una modella, in *All*

<sup>10</sup> Sull'avvento del Metodo che sconvolse l'attività professionale e la vita privata della star si veda il saggio di Gigi Livio e Mariapaola Pierini dedicato alla recitazione di Marilyn: G. Livio, M. Pierini, *Marilyn fenomeno*, in *La bellezza di Marilyn*, a cura di G. Carluccio, Torino, Kaplan, 2006, pp. 105-126.

<sup>11</sup> R. Dyer, *Heavenly Bodies*, cit., p. 19.

<sup>12</sup> G. Alonge, G. Carluccio, *Il cinema americano classico*, cit.

<sup>13</sup> Il film, ricordato come l'ultimo in cui appaiano assieme i Fratelli Marx, vede Groucho nel ruolo di un investigatore sulle tracce di una collana appartenuta a uno zar e finita in una scatola di sardine.

*About Eve* un'attrice che ha studiato alla scuola di arte drammatica Copacabana, in *Clash by Night* (*La confessione della signora Doyle*, Fritz Lang, 1952)<sup>14</sup> un'operaia, in *Monkey Business* (*Il magnifico scherzo*, Howard Hawks, 1952) una segretaria. Dyer dunque sottolinea un aspetto non marginale nella relazione fra l'attrice e i suoi personaggi ed è probabilmente per questo motivo che Pasolini scorge in lei, nella sua nota poesia, un'«anima di figlia di piccola gente».<sup>15</sup> Ma non è vero che questi primi personaggi, pur nella loro esiguità drammaturgica, siano contrassegnati solo dall'età, dal genere e dal sex appeal. È l'interpretazione dell'attrice a caratterizzarli in modo inconfondibile.

Per una brevissima scena di *Love Happy* Groucho Marx non cerca neanche un'attrice, solo una camminata sexy. Così si sorprende di aver inaspettatamente trovato «Mae West, Theda Bara e Bo Peep insieme»:<sup>16</sup> la macchina da presa infatti coglie nei pochi secondi della sua esibizione la seduzione della bionda sfrontata ma anche il potere destabilizzante della femmina fatale fuse in un colpo solo con un'infantile ingenuità. Nel film la sua apparizione è luminosa, segnata dal classico bianco di un abito perfettamente fasciante da sirena. L'attrice si avvicina a pochi centimetri da Groucho e ne fissa impudicamente la bocca per poi pronunciare al detective, mentre si avvicina alla camera per uscire rapidamente a sinistra del quadro, una battuta resa irresistibile dal suono lievemente flautato della voce: «Ho un problema. Gli uomini mi inseguono». Così Groucho può folgorarci, guardando in macchina, con un ammiccante e sospirato «Mi chiedo perché» [[Love Happy](#)].

*All About Eve* in realtà non enfatizza, come scrive Dyer, la mancanza di talento dell'attrice del Copacabana interpretata da Marilyn in poche battute: è il personaggio del critico Addison DeWitt (George Sanders) che la tratta con una sufficienza tale da lasciar supporre questo di lei. L'interpretazione di Marilyn invece si concentra sull'innato talento per l'intemerata rivelazione della verità che apparenta i suoi personaggi alle scioccanti rivelazioni dei bambini: eccelleva nello smascheramento dei ruoli di genere grazie alla speciale forma di *soft power* che sapeva di esercitare sull'universo maschile. Ancor più luminosa che nel primo esempio, perché fasciata di bianco in mezzo a un gruppo dagli abiti scuri, Miss Casswell

---

<sup>14</sup> La pellicola, che ha per protagonista Barbara Stanwyck e Robert Ryan, è magistralmente diretta da Fritz Lang. «Natasha Lytess ricordò che il regista innervosiva Marilyn al punto da farla vomitare prima di ogni scena e che le comparivano delle macchie rosse sulle guance e sul collo [...]. Nel 1952, quando *La confessione della signora Doyle* apparve sugli schermi, Marilyn ricevette recensioni favorevoli. Sul *New York World Telegram* Alton Cook proclamò: "Marilyn Monroe è un'attrice formidabile, una nuova stella piena di talento, assolutamente degna di questa enorme campagna stampa. La sua parte non è molto grande, ma lei riesce a renderla principale"» (D. H. Wolfe, *Marilyn Monroe*, cit., p. 230).

<sup>15</sup> P. P. Pasolini, *Marilyn*, in *Tutte le poesie*, vol. II, Milano, Mondadori, 2003, p. 1322.

<sup>16</sup> D. H. Wolfe, *Marilyn Monroe*, cit. p. 214.

prende parola per far sapere a tutti che il pigmalione non lascia parlare le sue accompagnatrici; e infatti per tacitarla il critico l'allontana dal consesso delle attrici teatrali, severamente vestite di scuro, mandandola a conoscere un importante impresario. Lei guarda fuori campo il gruppo di produttori e commenta: «Perché somigliano tutti a coniglietti tristi?». La risposta di DeWitt non si fa attendere: «Perché è quello che sono. Vai e fallo felice». Ma cos'altro è, questa irriverente battuta pronunciata da Marilyn con aria imbronciata, se non un puro "monroeismo"? Mentre DeWitt le denuda le spalle, Miss Casswell si avvicina alla macchina da presa per uscire rapidamente dal quadro mentre, per una frazione di secondo, la luce dall'alto inonda l'incedere fiero e sorridente di questa splendida conquistatrice che ha la singolare capacità di mettere a nudo, con aria svagata e sorniona, le debolezze del genere maschile di cui soffre l'arroganza. «E tu,/povera sorellina minore,/quella che corre dietro ai fratelli più grandi,/e ride e piange con loro, per imitarli,/e si mette addosso le loro sciarpette,/tocca non vista i loro libri, i loro coltellini».<sup>17</sup> Solo le parole di un grande poeta potevano riuscire a descrivere, attraverso una serie di precise azioni immaginarie che evocano la recitazione, questo tratto pertinente del personaggio Marilyn e del suo rapporto con l'altro sesso [[All About Eve](#)].

Nel cupo melodramma *Clash by Night* Fritz Lang ne fa una ragazza che adora ballare perché quando danza può lasciarsi andare: Peggy/Marilyn lo rivela alla protagonista del film, interpretata da Barbara Stanwyck, mentre rotea soavemente felice nel suo abbigliamento: una gonna larga che piroettando si solleva mostrandone le gambe, molti anni prima del famoso soffione immortalato dai fotografi accorsi sul set di Billy Wilder. In un'altra sequenza esce correndo dal mare lamentandosi di avere le orecchie tappate: viene afferrata per le caviglie dal suo partner (Keith Andes) che la rivolta come si fa con i bambini facendola ridere a crepapelle. L'uomo però non apprezza, più avanti, che lei trovi Earl, il protagonista del film (Robert Ryan), attraente ed eccitante e, ingelosito, quasi tenta di strangolarla. Proprio quando accetta di compiacere il suo uomo per non soccombere alla violenza, Marilyn si gira di scatto e sferra un pugno in faccia al partner ridendo così di gusto da tramutare la sorpresa dell'uomo nella complicità della schermaglia amorosa. I suoi tempi di reazione sono perfetti perché, come scriveva «Time» nel numero dell'11 agosto del 1952, «Marilyn crede nel fare ciò che le viene naturale». Sedurre, certo, o meglio rendere perfettamente credibile la recita della seduzione [[Clash by Night](#)].

In *Monkey Business* il suo ruolo cadetto di segretaria (la protagonista è Ginger Rogers) appare assai più complesso di quanto mostri la scena paradigmatica di cui ci occuperemo. L'occhialuto ricercatore interpretato da Cary Grant piace molto, piace davvero alla segretaria Lois che non

<sup>17</sup> P. P. Pasolini, *Marilyn*, cit., pp. 1322-1323.

sopporta di saperlo sentimentalmente impegnato perciò si imbroncia, trova «silly» (sciocca) la canzone d'amore che lo lega alla moglie quanto adora suo figlio, quel piccolo che Ginger Rogers le impedisce di toccare come se la segretaria potesse "sporcare" anche lui con la sua recita seduttiva. A quel rifiuto della protagonista, Marilyn risponde con un'espressione di umiliazione veramente toccante. Ma nella scena della calza, in cui la segretaria mostra al chimico supposto genio la perfetta tenuta del collant da lui ideato sventolandogli sotto gli occhi la perfetta tornitura della sua gamba, la recitazione sul registro del doppio senso appare spassosa in forza della grazia che tramuta l'inequivocabile malizia in un innocente gioco seduttivo. Il registro infantilmente acuto della voce divenuta, rispetto alle prime prove, più esile e flautata, soffia rapida una serie di battute in perfetto equilibrio sul confine del compiacimento per la propria bellezza mascherata da interesse scientifico per l'invenzione del collant in acetato. Così, mentre mostra la perfezione delle sue forme, lusinga l'inventore del ritrovato e lo fa sentire importante. Infine entrambi fingono di dimenticarsi di quel gesto seduttivo (l'occhialuto Cary Grant esamina a pochi centimetri coscia e polpaccio) per concentrarsi sulla qualità del collant, almeno finché non arriva il capo della segretaria a trasformare la legge del desiderio nel crudo principio di realtà. I suoi occhi vedono soltanto una giovane segretaria che tenta di sedurre un uomo maturo, ma gli spettatori in questa performance provocante hanno visto ben altro: qualcosa, anzitutto, di molto divertente. Come scrive Dyer, «l'innocenza sessuale è il cuore della gag, ma non c'è contrasto tra sessualità e innocenza perché in Monroe la sessualità è innocente».<sup>18</sup> L'analisi di Dyer ben si confà alla descrizione del senso della sequenza, pur non essendo riferita ad essa: manca solo il riconoscimento del ruolo centrale che ha la recitazione di Marilyn nel costruire questa apparente, deliziosa spontaneità. Il suo talento nel rappresentare un gioco fra adulti che esalta l'innocenza e la naturalezza della seduzione, o meglio l'inestricabile connubio fra ingenuità e malizia che rende indimenticabili le sue seduttrici, rivela in lei un'interprete di commedia originalissima: Wilder la definirà un genio assoluto come attrice comica.<sup>19</sup> [[Monkey Business](#)]

### **I ruoli da protagonista (1953-1959)**

Quando il personaggio Marilyn diventa protagonista dei film, complici sceneggiatori e registi fra i maggiori della sua epoca, si scatena l'autoironia, o meglio l'attrice può esercitarsi nella distruzione sistematica dello stereotipo della *dumb blonde* che tanto visceralmente detestava.<sup>20</sup> Dyer, si è

---

<sup>18</sup> R. Dyer, *Heavenly Bodies*, cit., p. 34.

<sup>19</sup> A. Summers, *Marilyn Monroe. Le vite segrete di una diva*, Milano, Bompiani, 1986, p. 127.

<sup>20</sup> D. H. Wolfe riprende dalla biografia scritta da Lena Pepitone, la guardarobiera della diva nel periodo newyorkese (L. Pepitone, W. Stadiem, *Marilyn Monroe Confidential*, New York,



visto, sottolinea gli elementi di continuità dei personaggi monroeiani con il tipo hollywoodiano e ne mette in luce le differenze nella mancanza di contrasto fra sessualità e innocenza, ma non rileva come l'attrice riesca a stravolgere lo stereotipo rendendo questa tipizzazione così complessa da non potersi più neanche definire tale. Nelle prove mature, all'interno del genere commedia e commedia musicale, Marilyn attua infatti un rovesciamento parodico delle strettoie in cui l'ha imprigionata l'ineluttabile *type casting* della Fox. L'aggettivo *dumb*, con il corollario di ottusità che il termine sottolinea, si sgretola sotto il peso del suo *acting dumb*, termine che l'inglese utilizza per definire il nostro «fare la finta tonta», ovvero recitare nel ruolo della stupida. Le sue protagoniste, mentre la "bionditudine" cresce esponenzialmente fino a farsi nuvola di vapore bianco (in *Some Like it Hot* come in *The Misfits, Gli spostati* di John Huston, 1961), appaiono *dumb* in modo sempre più esplicitamente "recitato": così Marilyn può essere definita la prima *false dumb blond* della storia del cinema hollywoodiano. Andrà anche notata la ricorrente presenza dell'aggettivo *silly* nelle battute che pronuncia, soprattutto per l'enfasi svagata con cui sottolinea il termine: si tratta un modo di essere non stupidi ma "sciocchini": ha a che vedere - ancora una volta - con l'ingenuità infantile e con la verità elementare che da essa emana.

Del resto una visione attenta dei film mostra come Marilyn si affranchi da tutti i maggiori antecedenti del tipo proposti da Hollywood: come anche notato da Maria Schiavo, Marilyn è priva dell'accentuata trasgressività di Mae West come lontana dalla recitazione rassicurante e piatta di Betty Grable, nonché, in forza della sua briosa ironia, dai personaggi interpretati da Jean Harlow.<sup>21</sup> Nei film degli esordi appaiono già delineati i tempi perfetti, i ritmi rapidi e risolutivi, perfino l'insinuarsi di un filo lieve di tristezza che le increspa il volto quando il copione mette l'accento sulle debolezze del personaggio. In sintesi emerge da subito l'indiscutibile singolarità che caratterizza tutti i ruoli non drammatici della carriera di Marilyn Monroe: rapidità nei movimenti del corpo sempre aggraziati, intonazione suadente della voce, passaggi subitanei, nella mimica facciale, dalla più sfrenata allegria ad una tristezza intimorita, fino all'affiorare di

---

Poket, 1980), una serie di informazioni, fra le quali la seguente: «Arthur Miller e May Reis passavano in rassegna le varie proposte, esaminandole con attenzione, e di tanto in tanto davano in lettura a Marilyn le poche che a loro giudizio avevano delle potenzialità. Stando a Lena Pepitone, Marilyn leggeva un paio di pagine, gettava il copione in un angolo ed esclamava: "Un'altra oca bionda. Non ne posso più"» (D. H. Wolfe, *Marilyn Monroe*, cit., p. 303). Cfr. anche *The Other Chekhov*, cit., p. 211: «Marilyn voleva fuggire dall'immagine di *sexy dumb blonde* che l'aveva trasformata in una vacca da mungere per 20th Century Fox. Provava il sincero desiderio di affrontare ruoli impegnativi in progetti significativi e di acquisire la dignità artistica che avrebbe consentito di emergere alla vera Marilyn».

<sup>21</sup> M. Schiavo, *Amata dalla luce. Ritratto di Marilyn*, Milano, Libreria delle Donne, 1996, pp. 52-53.

una fragilità sotterranea nascosta e rivelata da un improvviso sussulto di stupore. Tutto questo possiamo leggere nella sua recitazione insieme «naturale», nell'accezione dyeriana, quanto lievemente sopra le righe che complica fin dall'inizio lo schematismo del tipo. Ma quando il personaggio assume una posizione centrale nelle commedie, le doti interpretative possono dispiegarsi e la recita della seduzione si trasforma in un teatrino umoristico. Marilyn convoca a più riprese la propria immagine divistica creando nella continuità diegetica appariscenti fratture che hanno al centro il proprio personaggio pubblico. Quando in *The Seven Year Itch* The Girl dice, a proposito dello spot sul dentifricio di cui è interprete: «La gente non ci pensa, ma quando mostro i denti in tv ho più pubblico io di quello che ha mai avuto Sarah Bernhardt in tutta la sua carriera. Fa pensare», l'espressione soave si fa d'un tratto assorta. Grazie a questo improvviso scarto non riusciamo più a vedere la ragazza del piano di sopra ma soltanto Marilyn che, con la solita ingenuità maliziosa, seduce il turbato inquilino del piano di sotto per il nostro personale divertimento.

In una scena risolutiva di *Gentlemen Prefer Blondes*, Marilyn/Lorelei letteralmente irretisce il vecchio miliardario Esmond senior (Taylor Holmes), padre del giovane *silly* che la showgirl ha deciso di impalmare. L'uomo vuole essere convinto del fatto che non sposi il figlio per le sue ricchezze: «Infatti - replica lei con aria divertita e spudorata - non lo sposo per i suoi soldi, voglio sposarlo per il tuo denaro». Vestita di blu elettrico, con i capelli che illuminano la scena in penombra, lo incalza avvicinandosi sempre di più: «Non lo sa che per un uomo essere ricco è come per una donna essere bella? Magari una ragazza non la si sposerà solo perché è bella, ma santo cielo, non è una dote? E se *avrebbe* una figlia, sarebbe contento che *sposerebbe* uno spiantato? Vorrebbe che avesse le cose più belle del mondo, e che *sarebbe* tanto felice. Beh, che c'è di male se io voglio queste cose?».<sup>22</sup> Il miliardario resta sbalordito: «Mi avevano detto che era stupida, a me non sembra stupida davvero». La risposta conclusiva è ancor più acuta e rivelatrice: «Divento intelligente per le cose importanti, ma al più degli uomini questo non piace». Si tratta di una replica tardiva alla scena recitata anni prima in *All About Eve*, quando il critico l'aveva allontanata dal consesso intellettuale delle blasonate attrici di teatro solo per la sua

---

<sup>22</sup> Il corsivo è mio. L'impiego del congiuntivo al posto del condizionale nelle battute dell'edizione italiana serve ovviamente a sottolineare l'ignoranza di Lorelei. È comunque un effetto assente nell'originale, dal momento che l'inglese non distingue i due modi verbali. Il doppiaggio lo introduce per rafforzare lo stereotipo della *dumb blonde*, come le frequenti risatine, assenti nella recitazione di Marilyn, surrettiziamente inserite da Rosetta Calavetta nella partitura vocale. «Lorelei [...] è l'oca bionda che ogni maschio vorrebbe accanto come *playmate* ma che, nonostante le apparenze, chiede soprattutto di essere amata e sostenuta dal proprio compagno; la ricerca di un affetto sicuro non emerge invece nella resa italiana, in cui viene privilegiato il lato arrivista e sciocco del personaggio» (D. Lessio, *Il doppiaggio di Marilyn*, in *La bellezza di Marilyn*, cit., p. 188).

sfacciataggine. Eppure la scena non si è ancora conclusa. A questo punto fa allontanare il suo sciocchino per avvicinarsi pericolosamente al vegliardo, proprio come faceva a inizio carriera con Groucho Marx. Gli poggia sul braccio la mano destra, dalle unghie laccate rosso fuoco, avvolta nella stola di pelliccia che le fascia l'avambraccio: insinuatasi a pochi centimetri dal suo corpo, ormai non ha più bisogno di alcun argomento per convincerlo. Che il miliardario capitoli è indiscutibile come evidenza la rapidissima dissolvenza incrociata che interviene a troncare l'ormai inutile replica balbettata dal futuro suocero: si va direttamente a mostrare gli sposi all'altare [[Gentlemen Prefer Blondes](#)].

La sequenza del volo aereo di *How to Marry a Millionaire* precede la recita della seduzione che viene confinata in una frazione di secondo nel finale, quando Pola chiede al truffatore (Cameron Mitchell) come si chiama. La lunga scena che precede questo momento evidenzia invece l'intima fragilità del personaggio, legata alla forte miopia che Pola tiene accuratamente nascosta. Come in *Gentlemen Prefer Blondes*, la schermaglia dialogica sottolinea il conflitto di genere: se una bella donna non può mostrarsi intelligente, tantomeno le è permesso di indossare gli occhiali, per questo fino a quel momento Pola non ha fatto altro che incespicare e andare a sbattere. Nella parte centrale della scena, dopo aver sottolineato con aria contrita «Beh, si sa cosa pensano delle donne con gli occhiali», Marilyn pronuncia, con l'intonazione infantile inconfondibile della lezioncina imparata a memoria sui banchi di scuola: «Gli uomini non guardano le donne con gli occhiali». <sup>23</sup> Il truffatore ha scoperto la debolezza di Pola eppure la incita a non curarsene. Ma prima che la donna si convinca, e in pochi istanti mandi all'aria il piano di sposare un miliardario perché finalmente la sua fragilità viene compresa, Marilyn lascia emergere dall'espressione del volto ansia e preoccupazione abilmente miscelati con un conturbante candore e con una sincera sorpresa di fronte a quell'uomo che smentisce i solidi pregiudizi del suo tempo. Solo quando anche l'ultima inconfessabile paura, cioè che gli occhiali la facciano apparire una vecchia zitella, viene tacitata, Pola può lasciare il posto a Marilyn che, affondando morbida nello schienale con la celebre espressione facciale descritta da «Time» («umidi occhi semichiusi e umida bocca semiaperta») <sup>24</sup> mentre fissa la bocca dell'uomo, può dare inizio all'ennesimo gioco seduttivo cui, ormai, al film basta alludere [[How to Marry a Millionaire](#)].

Nella sequenza centrale di *The Seven Year Itch* è ancor più evidente l'abilità con cui Marilyn riesce ad entrare e uscire dal proprio personaggio divistico intavolando una straordinaria performance a strati: Marilyn recita The Girl

<sup>23</sup> La frase originale, «*men don't make passes to girls who wear glasses*», è un diffuso detto topico inglese che giustifica la chiave dell'intonazione senza per questo rendere l'effetto della cantilena infantile enfaticizzato dalla recitazione di Marilyn meno gustoso e singolare.

<sup>24</sup> La frase è sottolineata e commentata da Dyer in R. Dyer, *Heavenly Bodies*, cit., p. 54.

che recita il già citato spot pubblicitario. Ma mentre *The Girl* ripete la demenziale battuta dello spot («Ho mangiato le cipolle e la salsa con l'aglio, ma lui non lo saprà. Il mio bacio non perde la dolcezza, con Brillident è una certezza»), l'immagine che appare davanti ai nostri occhi è quella di Marilyn *cover-girl*, che mostra il corpo disassato rispetto al volto proteso: il mento leggermente alzato, gli occhi semichiusi e, a sigillare la battuta, il meraviglioso sorriso immortalato da tanti fotografi. Lo scarto recitativo, altrove ben mascherato, qui appare evidentissimo e crea una profonda frattura e un impressionante cortocircuito fra il personaggio diegetico e la persona divistica. Ben prima che Richard Sherman (Tom Ewell), a proposito di *The Girl*, pronunci la famosa battuta «Forse è Marilyn Monroe», lo spettatore ha compreso, grazie alla recitazione della star, che è in atto una performance al quadrato. A un primo livello è presente *The Girl* e a un secondo il personaggio Marilyn mentre, ben nascosta dentro entrambi, si sta esibendo un'attrice capace di passare dall'uno all'altro in una frazione di secondo. In seguito, nella famosa scena delle tagliatelle in cui *The Girl* suona con Richard il piano a quattro mani, Marilyn offre una prova di bravura di segno del tutto differente. Immediatamente dopo aver subito l'assalto sessuale, mentre suonano il piano a quattro mani («Sono terribilmente avvilito, non mi era mai successo niente di simile»), *The Girl* replica: «A me succede continuamente». Marilyn 'butta via' la divertente battuta, che qualsiasi altra attrice avrebbe sottolineato con cura, pronunciandola senza darsene cura. Invece, al centro della recitazione mette il proprio corpo violato colto nell'azione, precisa e meticolosa, di riaggiustarsi il vestito che aderisce alle sue perfette forme come una protezione che momentaneamente ha ceduto. Quel corpo è al tempo stesso al centro dell'attenzione della sua proprietaria, dell'uomo che lo desidera e del pubblico che lo contempla. La battuta diventa così solo un accessorio di quel potentissimo vettore che ha fatto capitolare i due a terra. Si tratta di una recitazione, come si diceva, che elabora i propri contenuti in modo del tutto originale. «È proprio lo stile», scrive Maria Schiavo, «quell'impronta inconfondibile che farà riconoscere Marilyn fra migliaia di bionde». <sup>25</sup> [[The Seven Year Itch](#)]

Il brano che vorrei analizzare a conclusione della rassegna, la lunga scena di seduzione sullo yacht del falso miliardario interpretato da Tony Curtis in *Some Like It Hot*, propone un altro esempio di risolutiva messa in scacco del *type casting*. Non convince la lettura di Dyer, che sottolinea:

Monroe abbassa le difese nei confronti di una possibile molestia sessuale, si allunga su di lui e lo bacia a lungo e languidamente. Il piacere che ci viene offerto non è solo che Marilyn Monroe si dà a un uomo (potenziale surrogato

---

<sup>25</sup> M. Schiavo, *Amata dalla luce*, cit., p. 53.

del pubblico), ma che le sue difese sono abbassate, che l'abbiamo come si suppone che la vogliamo.<sup>26</sup>

Se è vero infatti che Sugar si offre per curare l'impotenza di Joe, appare ancor più evidente che qui l'attrice pare intenta a smascherare ciò che più detestava nel suo personaggio, cioè la sua ottusità di *dumb blonde*. Com'è possibile, si chiedeva Marilyn dopo aver letto la parte, che la suonatrice di ukulele non si accorga del fatto che le due amiche sono in realtà degli uomini?<sup>27</sup> La strategia messa in atto attraverso la recitazione consiste nello spiazzare il personaggio, nel prendere Sugar in contropiede. La donna, dopo aver tentato di sedurre in tutti i modi possibili il falso miliardario falsamente impotente, gli chiede la cortesia di permetterle di nuovo di provare a baciarlo, complici un po' di musica e due coppe di champagne. Dopo aver sensualmente volteggiato ed essersi avvicinata morbidamente al suo corpo (e dopo aver compiuto un ingannevole e acrobatico scambio dei bicchieri, per cui Junior beve due volte e lei nessuna), Marilyn passa leggera la mano sopra il suo volto sussurrando in un soffio dolcissimo: «Rilassati». Poi lo bacia a lungo. Joe/Junior a quel punto sentenza: «È come fumare senza aspirare». E lei, ancora una volta buttando via la battuta con massima rapidità, mentre torna ad avvicinarsi rapace alla bocca dell'uomo, lo mette a tacere soffiando imperiosa: «Allora aspira». L'attrice smaschera l'apparente stupidità del personaggio perché, detta così, la battuta suona come una pura provocazione. Ancora una volta Marilyn evidenzia lo scarto fra l'essenza *dumb* del personaggio e il proprio *playing dumb*. Certo che Sugar vuole conquistare l'erede della Shell, ma Marilyn è intenta a mostrare di non poter credere fino in fondo alla recita maldestra del falso miliardario impotente. In ogni caso la sfida wilderiana, che inverte le regole sociali del corteggiamento in vigore nella società americana degli anni cinquanta,<sup>28</sup> viene raccolta dall'attrice con piglio deciso: pare escluso in partenza che Marilyn non riesca a sedurre il falso Junior, neanche uno spettatore deve riuscire a dubitarne seriamente [[Some Like It Hot](#)].

Monroe dunque definisce fin dagli esordi i suoi personaggi attraverso un modo di interpretarli finemente originale: lo fa appropriandosi del tipo fisso che li sovrintende e che ne regola l'esecuzione. La sua tecnica consiste nel non aderire al rigido sistema impostole dallo *studio system* e nel

<sup>26</sup> R. Dyer, *Heavenly Bodies*, cit., pp. 44-45.

<sup>27</sup> Cfr. L. Pepitone, W. Stadiem, *Marilyn Monroe Confidential*, cit., p. 125, e D. H. Wolfe, *Marilyn Monroe*, cit., p. 303.

<sup>28</sup> «Wilder si è sempre detto particolarmente orgoglioso dell'idea di sceneggiatura che gli ha permesso di fare dell'episodio ambientato sullo yacht non un banale momento di seduzione maschile, ma – invertendo i ruoli e i compiti che gli sono propri [...] – un'esilarante e bizzarra scena di intraprendenza femminile. [...] Solo un'attrice come la Monroe poteva uscire vincente da una scena simile» (L. Gandini, *A qualcuno piace caldo, Marilyn e Wilder*, in *La bellezza di Marilyn*, cit., p. 158-164).

complicare il tipo fisso in modo inaspettato, a volte quasi inavvertitamente, in altri casi parodiandolo in modo esplicito. In ogni caso lo stereotipo viene reso complesso, cioè svuotato del senso assegnato a una rigida caratterizzazione: la sua recitazione lo umanizza e trasforma ogni apparizione della sua *dumb blonde* in un personaggio che non si immagina interpretabile altro che da Marilyn. E ciò in forza del proprio inconfondibile stile. Così il più vivido sex-symbol del ventesimo secolo, sbeffeggiando ciò che all'epoca pareva un serissimo gioco delle parti a sfondo sessuale, consegna al nostro terzo millennio appena uscito dalla temperie postmoderna, quindi sensibile a cogliere l'ironia e la parodia che trapelano dalle sue performance, la più divertente recita seduttiva di ogni tempo.