

Maria Rizzarelli

La diva che scrive, la diva de-scritta Letteratura e performance di e intorno a Marilyn

Il presente contributo intende pedinare le tracce della presenza del mito di Marilyn sedimentate nella produzione letteraria (in particolare nelle pagine autobiografiche dell'attrice, nella sceneggiatura di *The Misfits* di Arthur Miller e nel romanzo *Blonde* di Joyce Carol Oates). Tali casi di studio consentono di indagare le ambivalenze dell'*interplay* fra scrittura e performance e di saggiare la tenuta ermeneutica e verificare l'estensione della categoria critica di "divagrafia" (scrittura delle dive e sulle dive) – categoria che si costruisce a partire dalla convergenza di *cultural, visual, stardom* e *celebrity studies*. Nello specifico, questo studio è volto a mettere in luce gli effetti di tali sovrapposizioni in campo letterario per provare a sciogliere le ambiguità delle relazioni fra segni verbali, gestuali e performativi che si coagulano attorno alla costruzione della *star persona* e per tentare di chiarire quale ruolo e quale funzione vengono attribuiti alle parole che raccontano la vita della diva e quale significato assumono entro i confini dello *storytelling* che definisce i contorni della sua mitologia.

This essay intends to follow the presence of Marilyn's myth in literature (in particular in the autobiographical pages of the actress, in the screenplay of The Misfits by Arthur Miller and in the novel Blonde by Joyce Carol Oates). The examples will represent case studies which are particularly significant to the exploration of the ambivalence in the interplay between written production and performance, and also to test the hermeneutic soundness and to verify the extent of the critique category called "divagrafia" (writings by and on divas) - a category built at the intersection of cultural, visual, celebrity and stardom studies.

Specifically, this research aims to highlight the effects of such juxtapositions in the literary field in order to attempt to unravel the ambiguities in the relation of the verbal, gestural and performative signs which coalesce around the star persona. The ultimate goal is to clarify the role and function attributed to the words used to tell the life of Marilyn, as well as the meaning they take on within the boundaries of storytelling which are defined by her mythology..

1. Un corpo da decifrare

*Siamo, sono, sei
per viltà o per coraggio
quell'uno che torna sempre
a questa scena
portando un coltello, una macchina fotografica
un libro dei miti
nel quale
i nostri nomi non compaiono*
Adrienne Rich

Nel 1961 Goffredo Parise si trova a New York e una sera incontra uno scrittore che aveva conosciuto dieci anni prima seduto al tavolino di un locale insieme a una grande e famosa attrice. Lo scrittore è Truman Capote, l'attrice Marilyn Monroe. Vent'anni dopo, ricordando questo incontro, Parise disegna il profilo della diva in poche righe che riassumono i tratti tipici dell'immagine letteraria della star – quei tratti che si sono venuti sedimentando nella spessa trama mitologica formatasi dopo la sua tragica morte, a partire dalle pagine più intense a lei dedicate proprio da Capote. Parise scrive:

Al contrario della sua immagine cinematografica, Marilyn [...] era un «unicum», si sarebbe detto organico, tanto da far pensare a un corpo trasparente, un po' come le libellule, attraverso il cui corpo si vede. La voce, quel pigolio-miagolio, lo confermava e ancora una volta, come sempre, non il profumo, bensì l'odore, qualcosa tra lo zolfo e una capretta da latte.¹

Nel tentativo di cogliere con le parole la sua aerea imprevedibilità, Parise punta sulla metafora animale e pone l'accento sul corpo dell'attrice, perturbante e fragilissimo, sfuggente e al tempo stesso trasparente, lasciando emergere un'eco del *conversational portrait* della *bellissima bambina* abbozzato da Capote in *Music For Chameleons* (1975), in cui lo scrittore amico accenna alla sua sfuggente e inafferrabile essenza paragonando la diva a un colibrì:

È una bellissima bambina. Non mi riferisco a ciò che è ovvio... forse troppo ovvio. Non credo che sia un'attrice in senso tradizionale. Ciò che ha – questa presenza, questa luminosità, questa intelligenza a sprazzi – non potrebbe mai emergere su un palcoscenico. È così fragile e sottile che solo l'obiettivo può coglierlo. Come il volo di un colibrì: solo una cinepresa può fissarne la poesia.²

Eppure, malgrado questa consapevolezza in merito all'inafferrabilità della sua bellezza, molti autori hanno tentato di fissarne le caratteristiche peculiari, con varianti rispetto alle alate forme accennate da Capote e da Parise: Tabucchi la descrive come una farfalla,³ Buzzati immagina di farla volare sulle braccia di un genio degli inferi che vorrebbe scongiurare la sua morte,⁴ mentre in anni più recenti Joyce Carol Oates riprende l'immagine del colibrì nel capitolo della biografia romanzata dedicata all'attrice (*Blonde*, 2000), in cui racconta la sua metamorfosi, l'incipit di una vita nuova, che segna l'irreversibile passaggio da Norma Jean Baker a Marilyn Monroe.⁵ Considerandola una *Beautiful child* (Capote) o una «sorellina minore» (Pasolini),⁶ le scritture dedicate alla star paiono tutte partorite da qual processo di umanizzazione

¹ Goffredo Parise, *Marilyn dolce libellula umana* (1983), in Id., *Quando la fantasia ballava il «boogie»*, a cura di Silvio Perrella, Milano, Adelphi, 2005, p. 175.

² Truman Capote, *Musica per camaleonti* (1975), trad. it. di Maria Paola Déttore, Milano, Garzanti, 2000, p. 226.

³ Cfr. Antonio Tabucchi, *La polvere della farfalla*, in Marilyn Monroe, *Fragments. Poesie, appunti, lettere*, a cura di Stanley Buchthal e Bernard Comment, trad. it. di Grazia Gatti, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 11-18.

⁴ Cfr. Dino Buzzati, *All'alba* (1962), in Emiliano Morreale, Mariapaola Pierini (a cura di), *Racconti di cinema*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 40-53.

⁵ Joyce Carol Oates, *Blonde*, trad. it. di Sergio Claudio Perroni, Milano, Bompiani, 2016, pp. 222-235.

⁶ Cfr. Pier Paolo Pasolini, *La rabbia*, in Id., *Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, vol. 1, p. 397.

del mito di cui parla Morin a proposito della fenomenologia divistica entro la quale Marilyn, vista anche da lui come «il simbolo dell'innocenza animale della carne»,⁷ si offre quale emblema di un mutamento e di una crisi del profilo delle stelle, fra il «crepuscolo» e la loro «resurrezione», in un tempo in cui lo *star system* perde il suo statuto auto-regolatore onnipervasivo e automitopoietico, ma lascia comunque che le star sopravvivano superando l'appartenenza alla propria epoca e proiettandosi sul terreno dell'«immortalità»⁸ delle rappresentazioni artistiche. L'epopea di Marilyn si consuma proprio sul crinale di questa trasformazione: la sua inquieta ascesa al successo, e la sua tragica fine, mostrano chiaramente una ferita insanabile dentro l'olimpo di celluloidi, ma al tempo stesso proiettano la sua figura in una dimensione altra, che ne fa oggetto di narrazione poetica in vita come in morte. Morin interpreta i capricci, le insoddisfazioni, le crisi di Marilyn come sintomi di un bovarismo riattivato dalle trappole del dispositivo divistico. La diva gli appare come «l'eroina della nuova femminilità»: a differenza dell'«uomo che vuole realizzarsi nel successo, la donna da Madame Bovary sino a Marilyn Monroe cerca la sua realizzazione nel vivere».⁹ Ma l'autenticità del bios rivela tutta la sua ambivalenza, «tutto quello che Marilyn fa per superare il proprio mito – afferma ancora Morin – è subito mitificato da Hollywood».¹⁰ La parola scritta si insinua entro le maglie di questa inquieta e continua performance prima di tutto attraverso le scelte relative alla costruzione della propria immagine che la diva compie dal momento in cui viene riconosciuta come la stella più luminosa del firmamento hollywoodiano: le letture di grandi classici (da Dostoevskij a Joyce) esposte nei servizi fotografici che la ritraggono con un libro in mano; la scrittura della propria biografia; il matrimonio con un intellettuale. In secondo luogo la parola degli scrittori prova a catturare il segreto di questa enigmatica e seduttiva figura, che incarna alla perfezione la funzione mediatrice tra «il cielo dello schermo e la terra»,¹¹ tipica del processo di laicizzazione che attraversa l'universo divistico fra gli anni Trenta e gli anni Sessanta.

All'immaginario letterario viene consegnato un intrigante rompicapo e un'affascinante materia di racconto che si regge sulla definizione di *stardom* che dà Richard Dyer, «un'immagine del modo in cui le star vivono», che «unisce lo spettacolare con il quotidiano»,¹² insieme alla considerazione di Morin dei divi come «esseri ibridi»,¹³ nati dalla con-fusione fra attore e personaggio entro una narrazione che non permette più di distinguere le due sfere, assommandole entrambe nella

⁷ Edgar Morin, *Arthur e Marilyn* (1956), in Id., *Sul cinema. Un'arte della complessità*, a cura di Monique Peyrière e Chiara Simonigh, trad. it. di Anna Battaglia, Milano, Raffaello Cortina, 2021, p. 191

⁸ E. Morin, *Le star* (1972), trad. it. di Tina Guiducci, Milano, Edizioni Olivares, 1995, p. 194

⁹ Ivi, p. 191.

¹⁰ E. Morin, *Arthur e Marilyn*, cit., p. 192. A tal proposito della si rimanda anche a Jameson che cita esplicitamente il caso di Marilyn, come paradigmatica del processo di mercificazione delle star «trasformate nella propria immagine» (Fredric Jameson, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* (1984), trad. it. M. Manganeli, Fazi, Roma, 2015, Edizione del Kindle, Cap. 1).

¹¹ E. Morin, *Le star*, cit., p. 51.

¹² Richard Dyer, *Star* (1998), trad. It. Di Carla Capetta, Daniela Paggiaro, Antonello Verze, Torino, Kaplan, 2009, p. 55.

¹³ E. Morin, *Le star*, cit., p. 55.

categoria di «star persona» che è il risultato della costruzione di una figura generata dallo star system. In altri termini, dato che le stelle del cinema, come i personaggi dei romanzi, «non sono altro che immagini prodotte, personalità costruite», scrittori e intellettuali si sono spesso accaniti nell'azione di decostruzione e smascheramento di tale ipostasi identitaria, producendo a loro volta una moltiplicazione di proiezioni soggettive. La vita di Marilyn, con l'infinita varietà delle sue versioni, costituisce un esempio emblematico di questo palinsesto diegetico nel quale la sua soggettività si trova implicata in un complesso gioco di specchi fra finzione e realtà, fra recitazione e ricerca di autenticità.

In tale composita lunga costruzione performativa si sovrappongono senza soluzione di continuità parole e immagini, foto, scritture, film, sceneggiature dentro le quali il corpo di Marilyn appare come intrappolato, plasmato e riscritto da forze eterogenee rispetto alle quali la sua voce prova a prendere le distanze e ad assumere con consapevolezza il ruolo che sta recitando. È in questo distacco che si legge la rivendicazione di una libertà possibile, che però sembra far parte della performance complessiva. La scrittura sembrerebbe il «segno di performance»¹⁴ attraverso cui affermare il proprio *self-empowerment*, ma i tre momenti che prenderemo in esame mostrano il paradosso di una narrazione divagativa che non lascia spazio a un reale affrancamento dalla propria immagine: la presa di parola è sempre in qualche modo condizionata dallo *star system*. Sia nella propria autobiografia (*My Story*, 1974), scritta dal *ghostwriter* Ben Hetch, sia nella sceneggiatura di *The Misfits* (1961), composta da Miller per proiettare sul grande schermo un'altra immagine di Marilyn, l'attrice si trova comunque definita entro i confini della parola altrui. Il paradosso è forse che soltanto una scrittura assolutamente eterodiretta come quella di Joyce Carol Oates (che in *Blonde* lavora sull'empatica riscrittura della biografia dell'attrice) consente a Marilyn di essere il personaggio che aveva sognato. Costruendo un raffinato e intenso palinsesto intertestuale, che riattiva le istanze emancipatorie del soggetto narrato attraverso la citazione di testi che la diva ha letto o avrebbe potuto leggere, la scrittrice lavora alla ricostruzione della personaggio¹⁵ provando ad appropriarsi e a rileggere in modo estremante originale il metodo stanislavskiano dell'immedesimazione.

Si tratta di un discorso che richiede senz'altro un approfondimento e una lettura accurata dell'intera costellazione di scritture che ruotano intorno al mito di Marilyn; in questo primo affondo si intende pertanto pedinare soltanto alcune tracce sedimentate nella produzione letteraria, da considerare come esempi particolarmente

¹⁴ Sulla definizione dei «segni di performance» al cinema e sulle loro possibili interpretazioni cfr. R. Dyer, *Star*, cit., pp. 160 e sg. Per la costellazione dei possibili campi di applicazione dei *Performance Studies* e delle pratiche rituali e identitarie della performance all'estetica della letteratura si rimanda a Massimo Fusillo, *Estetica della letteratura*, Bologna, il Mulino, pp. 173-174.

¹⁵ Si utilizza qui il lemma «personaggia» in riferimento alla categoria critico-ermeneutica che evidenzia la dimensione eccentrica, costruita in funzione della decostruzione della (etero)normatività patriarcale, delle figure femminili protagoniste sia dei romanzi che dei film: a tal riguardo si rimanda a R. Mazzanti, S. Neonato, B. Sarasini (a cura di), *L'invenzione della personaggia*, Guidonia Montecelio (Roma), Iacobelli, 2016.

significativi per indagare le ambivalenze dell'interazione fra scrittura e performance, per mettere alla prova la tenuta ermeneutica e verificare l'estensione della categoria critica di 'divagrafia'¹⁶ (scrittura delle dive e sulle dive) – categoria che si costruisce a partire dalla convergenza di *cultural, visual, stardom e celebrity studies*. Nello specifico questo saggio è volto a mettere in luce gli effetti di tali sovrapposizioni in campo letterario per provare a sciogliere le ambiguità delle relazioni fra segni verbali, gestuali e performativi che si coagulano nel profilo della *star persona*, e tentare altresì di chiarire quale ruolo e quale funzione vengono attribuiti alle parole che raccontano la vita della diva nonché quale significato assumono entro i confini dello *storytelling* che definisce i contorni della sua mitologia.

2. Senza trucco

*Solo parti di noi potranno mai
toccare ~~solo~~ parti di altri –
la nostra verità è solo
questo in realtà – la nostra verità.*
Marilyn Monroe

Prima di analizzare i testi autobiografici di Marilyn occorre soffermarsi brevemente sulla definizione di campo della divagrafia e sulla maniera originale e inconfondibile con la quale la star adotta le retoriche specifiche di questo genere. Entro i confini di tale categoria critica si situa prima di tutto la vasta produzione di scritture del sé che si collocano accanto alle interviste e a tutta l'attività pubblicistica e mediatica che costruisce il ritratto della vita (privata e pubblica) di una star, di testi che contribuiscono a consacrare l'immagine divistica già affermata. Dyer sorprendentemente, pur adottando «una prospettiva sociosemiotica aperta»,¹⁷ non fa cenno alla produzione memoriale delle attrici malgrado ponga una certa attenzione all'«ampia gamma di testi mediatici», dove troverebbero posto certamente accanto ai

¹⁶ Per il significato e l'applicazione teorica del neologismo “divagrafie” (che ho usato per la prima volta all'interno della relazione tenuta nel corso del forum di FASCinA (Forum annuale delle Studiose di Cinema e Audiovisivi, che si tiene a Sassari dal 2011), ora pubblicata in M. Rizzarelli, *L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della 'diva-grafia'*, in Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, in «Arabeschi», V, luglio-dicembre 2017, 10, pp. 366-371, <http://www.arabeschi.it/13-/> [ultimo accesso 4.11.2021], mi permetto di rimandare a Maria Rizzarelli, *Il doppio talento dell'attrice che scrive. Per una mappa delle “divagrafie”*, in «Cahiers d'études italiennes», 32 | 2021, consultato il 19 juillet 2021, <http://journals.openedition.org/cei/9005> [ultimo accesso 4.11.2021]; DOI: <https://doi.org/10.4000/cei.9005>. Quella relazione e le riflessioni elaborate per l'occasione sono diventate oggetto di dialogo e di scambio profondo con molte amiche studiose presenti al convegno e hanno costituito poi il punto di partenza per l'elaborazione di un progetto di ricerca finanziato (PRIN 2017 *Divagrafie. Drawing a Map of Italian Actresses in writing // D.A.M.A. / Divagrafie. Per una mappatura delle attrici italiane che scrivono // D.A.M.A.*) che sto svolgendo insieme a Lucia Cardone (Principal Investigator dell'Università di Sassari) e ad Anna Masecchia (responsabile dell'Unità di ricerca dell'Università di Napoli – Federico II). In questo saggio, concepito nell'ambito del progetto di ricerca sulle *Divagrafie*, provo a estendere i confini teorici di tale categoria anche ad alcune scritture sulle attrici che dialogano in modo esplicito con le autodivagrafie.

¹⁷ Giulia Carluccio, *Nota per una prefazione* a R. Dyer, *Star*, cit., p. 5.

vari interventi «sulla stampa quotidiana e periodica», alla radio e in tv, nel campo di quella che lui definisce la «promozione» e la «pubblicità».¹⁸ Una delle questioni più delicate a proposito delle scritture delle attrici chiama in causa il loro debole statuto autoriale, per il quale Mariapaola Pierini ricorre all'immagine molto efficace della scrittura «sull'acqua»,¹⁹ caratterizzato da una pratica autobiografica in funzione di una legittimazione culturale (che sembra assicurare stabilità e consenso), verso cui convergono le strategie del mercato editoriale insieme a quelle dell'industria dello spettacolo.

Nonostante l'eterogeneità delle formule e dei generi adottati, all'interno di un corpus multiforme e variegato, emergono alcuni *topoi* ad alta frequenza che si ripresentano costantemente nella divografia e che si ritrovano anche fra le pagine firmate da Marilyn: la narrazione di una parabola ascendente che conduce dalla miseria, dall'anonimato o dalle frustrazioni dell'infanzia al successo e alla fama della vita adulta; la contrapposizione dialettica fra il presente e il passato; il ritorno al punto di partenza geografico, memoriale, affettivo da cui tutto ha avuto inizio. Come ricorda Ruth Amossy, le autobiografie delle star propongono un motivo ricorrente, che è poi spesso presente in tutte le scritture del sé,²⁰ e cioè il delicato equilibrio fra vicinanza e distanziamento, continuità ed evidenza della metamorfosi fra le differenti immagini dell'io che si fronteggiano su piani asincronici («what happens to the former caterpillar watching the butterfly?»).²¹ A complicare però tale paradigmatico confronto interviene – sempre secondo Amossy – un complesso processo di stereotipizzazione, implicato dalla dimensione pubblica dell'immagine della star, rispetto alla quale la voce narrante dichiara di voler prendere le distanze, anche se nel corpus testuale rappresentativo da lei indagato (che comprende le autobiografie di Marilyn, Lana Turner, Mary Pickford, Marlene Dietrich ed altre) si osserva come la relazione problematica con il doppio fantasmatico della *star persona* discenda dalla logica del genere e non da una scelta individuale dell'attrice.²²

Nel caso di Marilyn possediamo due testi memoriali, un'autobiografia (*My Story*, scritta da un *ghostwriter* d'eccezione quale è Ben Hetch nel 1954, ma pubblicata postuma nel 1974) e una raccolta di 'frammenti' (*Fragments. Poesie, appunti, lettere*, pubblicati nel 2010), che rispondono all'istanza di fondo che anima la scrittura delle attrici e che considera la parola scritta come il principale strumento per la costruzione di una versione alternativa al racconto della propria vita, al di là di quello che passa attraverso il fagocitante dispositivo multischermico costituito dallo *star system*. Ma,

¹⁸ R. Dyer, *Star*, cit., p. 86.

¹⁹ Federica Mazzocchi, Mariapaola Pierini, *Domani passati, mancati, omessi. Sull'autobiografia di Valentina Cortese*, in Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli (a cura di), *Divografie, ovvero delle attrici che scrivono*, cit., <http://www.arabeschi.it/23-domani-passati-mancati-omessi-sullautobiografia-di-valentina-cortese/> [ultimo accesso 4.11.2021].

²⁰ A titolo esemplificativo cfr. Andrea Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, il Mulino, 2007, p. 12 e sg.

²¹ Ruth Amossy, *Autobiographies of Movie Stars: Presentation of Self and its Strategies*, in «Poetics Today», 1986, 7, p. 683.

²² Cfr. *ivi*, p. 678.

come avverte ancora Amossy, «The tacit legislation of star autobiography implies that the public image is maintained at the very moment it is denounced and present even when the real woman appears behind the glamorous surface».²³ La presenza di un *ghostwriter* (che esce dall'ombra nella recente riedizione del testo, nel 2007, per i tipi di Taylor Trade, che riconoscono allo sceneggiatore il titolo di co-autore)²⁴ non fa che amplificare il filtro delle convenzioni di genere, presentando la *storia* della diva bionda «attraverso archetipi di derivazione fiabesca», dall'infanzia infelice, tormentata dai vagabondaggi presso varie famiglie affidatarie e dal difficile rapporto con la figura materna, alle varie tappe che hanno segnato la metamorfosi da Norma Jeane a Marilyn Monroe, fino al raggiungimento del tanto agognato successo e al matrimonio con Joe Di Maggio. La narrazione si arresta con il capitolo dedicato al viaggio di nozze durante il quale la star si reca in Corea, per far visita ai soldati inviati sul fronte di guerra. Si tratta della sua consacrazione e della conferma della sua «appartenenza al pubblico e al mondo, non perché avessi talento – chiosa lei stessa – e nemmeno perché fossi bella, ma perché non ero mai appartenuta a nient'altro o a nessun altro».²⁵

Non è chiaro perché Marilyn non abbia mai dato l'autorizzazione alla sua pubblicazione, ma è evidente il processo di espropriazione della propria voce messa in atto dal sistema divistico che controlla il mercato editoriale. Peraltro è probabile che al racconto consegnato nel 1954 alla penna di Hecht vengano interpolate alcune aggiunte successive alla morte dell'attrice:²⁶ nel ventinovesimo capitolo, intitolato *Perché sono una spostata di Hollywood*, si legge il rimando evidente al film del 1961; mentre nella conclusione del tredicesimo c'è una palese 'premonizione' della sua tragica fine («Sì, avevo qualcosa di speciale e sapevo cos'era. Ero il tipo di ragazza che trovano morta in una camera da letto con un flacone vuoto di sonniferi in mano»)²⁷.

Eppure, malgrado passi attraverso il filtro della parola altrui, giunge forte e chiara la resistenza di Marilyn alla forza cannibalica del potere degli *studios*, e la pretesa di «essere trattata come un essere umano» e di non essere «venduta al pubblico come un afrodisiaco di celluloido».²⁸ Sembrerebbe insomma che l'attrice metta in atto una «strategia consapevole, ostinatamente perseguita»,²⁹ che affida alla scrittura lo strumento del riscatto della propria immagine. Entro tale progetto performativo

²³ Ivi, p. 699.

²⁴ A tal proposito cfr. Giaime Alonge, *Hollywood Misfits. Marilyn Monroe e Ben Hecht*, in Giulia Carluccio, Mariapaola Pierini (a cura di), *Miti d'oggi. L'immagine di Marilyn*, in «La Valle dell'Eden», 28-29, 2014-2015, p. 121.

²⁵ Marilyn Monroe, *La mia storia. Riflessioni autobiografiche scritte con Ben Hecht*, trad. it. di Andrea Meacci, Roma Donzelli, 2010, p. 189.

²⁶ Ad opera dello stesso sceneggiatore, come sostiene per esempio Alonge, o di altri, come afferma perentoriamente la moglie di Hecht: cfr. ivi, pp. 132-135.

²⁷ M. Monroe, *La mia storia*, cit., p. 93.

²⁸ Ivi, pp. 212 e 207.

²⁹ Anna Masecchia, *Bionda con libro. Appunti sull'iconografia di Marilyn che legge*, in Giulia Carluccio, Mariapaola Pierini (a cura di), *Miti d'oggi. L'immagine di Marilyn*, cit., p. 57.

rientrano senz'altro i vari servizi fotografici in cui si fa ritrarre con un libro in mano o mentre scrive su un quaderno.

Si tratta di un progetto «in fin dei conti fallimentare»³⁰ (dato che molte di quelle foto saranno pubblicate solo dopo la sua morte), che tenta comunque di combattere sullo stesso terreno di costruzione della propria icona come *dumb blonde*, mostrandosi come donna che legge e che scrive. Per altro il servizio per la rivista «Life», che dà l'avvio a questa contronarrazione visuale, viene realizzato da Philippe Halsman nel 1952, lo stesso anno della riedizione del calendario in cui la star aveva posato nuda, quasi a voler affidare al libro il compito di rivestirla. Come nota giustamente Anna Masecchia, che ha analizzato il complesso apparato della *mise en scene* che sta dietro a questi scatti, essi disinnescano «quel meccanismo di circolazione degli sguardi su cui si fonda il successo (e il controllo) dell'immagine divistica femminile: la diva non guarda in macchina, non sorride, non adescia lo spettatore, non rivolge le sue attenzioni al pubblico degli ammiratori ma a un oggetto estraneo, fondamentale incongruo, un libro, che cattura i suoi occhi e forse anche una parte della sua strategia sensuale».³¹ È significativo, invece, che molte delle foto che costituiscono questa iconografia incongrua di Marilyn siano pubblicate nel volume che raccoglie i frammenti delle sue scritture private, proprio perché i curatori, a distanza di quasi mezzo secolo dalla morte della diva, puntano l'accento sulla sua inafferrabilità, che ruota attorno alla stereotipica contrapposizione fra un corpo osservato e desiderato da tutti per la sua carica erotica dirompente e la pratica di una scrittura che registra un'attività intellettuale insospettabile.

Nei *Fragments* possiamo leggere accanto a testi dalla funzione eminentemente strumentale (elenchi di azioni da svolgere, di canzoni, di ingredienti per dolci, di buoni propositi o di risposte da dare per prepararsi a un'intervista), insieme alle lettere o agli appunti per memorizzare e riflettere sulle lezioni di Lee Strasberg, alcuni abbozzi di poesie e schegge di memorie, resoconti di sogni che dimostrano una necessità costante di mettere su carta le parole che tormentano l'ostinato e inquieto percorso di autoformazione della diva, dai primi anni Quaranta (i primi appunti sono del 1943) fino all'anno della sua morte. Si avverte chiaramente fra queste pagine la funzione terapeutica della scrittura, che si rafforza nei primi anni Cinquanta a partire dal concomitante avvio delle lezioni di Strasberg, e delle sedute psicanalitiche con la dottoressa Hohenberg. A dimostrazione di ciò valga anche soltanto un esempio che riporta il frammento di un inquietante e sintomatico sogno:

L'anestesia mi ha assicurato in modo medico – nella stanza è tutto bianco anzi non riesco nemmeno a vedere nessuno solo oggetti bianchi – mi aprono – Strasberg con l'assistenza della Hohenberg e non trovano assolutamente nulla – Strasberg è profondamente deluso ma anche peggio – accademicamente stupito di aver commesso un errore simile. Pensava di trovare così tanto – più di quanto avesse pensato di trovare in una

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Ivi, p. 58. A proposito delle strategie performative fotografiche e dell'ultimo mitico servizio realizzato da Bert Stern cfr. Giulia Carluccio, Stefania Rimini, *Ninfa estrema. Marilyn Monroe nello sguardo di Bert Stern*, in «K. Revue trans-européenne de philosophie et arts», 2 - 1/2019, pp.169-180.

persona e invece non c'era assolutamente nulla – priva di alcunché di umano, vivo, senziente – è uscita soltanto segatura così sottile – come da una bambola di pezza – e la segatura si sparge su tutto il pavimento e il tavolo e la dott H è perplessa perché improvvisamente si rende conto che si tratta di un nuovo tipo di caso di *all* (allievo – o studente – stavo scrivendo).

Una paziente fatta di vuoto completo distrugge i sogni e le speranze teatrali di Strasberg [...].³²

La minaccia del vuoto completo (*complete emptiness*) è il fantasma che incombe con una certa ricorsività a turbare la felicità del successo ottenuto, con una sincera e autentica consegna dei propri «mostri» interiori (in alcuni appunti risalenti al 1956, li definisce «i miei più fedeli compagni»)³³ ai segni di un grafia tormentata da sottolineature, cancellazioni, ricomposizioni, che mostrano ripensamenti, riletture e un costante rispecchiamento nella cornice della pagina, entro cui si cerca una breccia per sfuggire alla trappola dell'immagine divistica. Tuttavia, anche quando la donna fa capolino «sotto la superficie dell'immagine glamour» della diva, sembra che perfino questa apparizione venga irreggimentata dalle leggi dello *star system* e piegata alle retoriche delle sue narrazioni pubblicitarie.

3. Per proteggere la sua perfezione

Ha visto Gli spostati? C'è una sequenza in cui potrebbero riuscire a vedere quanto un albero può essere spoglio e strano per me. Non so se dà proprio quell'impressione sullo schermo – alcune delle scelte nella sequenza che hanno usato non mi piacciono.
Marilyn Monroe

Nel 1957 in una recensione della versione italiana della biografia in forma di intervista dedicata alla star da Pete Martin (*Marilyn Monroe*, London, Frederick Muller, 1953), pubblicata nella serie dei *Romanzi del Corriere*, Leonardo Sciascia segnala l'incidenza della costruzione retorica e della funzione pubblicitaria dell'immagine della diva intellettuale:

L'intento di Martin – afferma lo scrittore – è quello di presentarci un «ritratto di donna che pensa». E, a parte ogni sospetto sulla prefabbricazione pubblicitaria dei pensieri di Marilyn, bisogna riconoscere che le confessioni e le battute che il Martin trascrive si adattano a meraviglia a questo personaggio femminile di trasognata sensualità. Battute come quella dello Chanel Numero Cinque («A letto cosa vi mettete addosso?»). «Lo Chanel Numero Cinque» sono di una sottile pornografia da far pensare subito all'ufficio di pubblicità: ma non è escluso che la Monroe, ormai calata dentro il suo mito, abbia meccanicamente assunto la coerenza di un personaggio creato dalla fantasia erotica dei produttori e del pubblico. E forse in lei è il senso (e un po' lo sgomento) di trovarsi chiusa in una «forma», una pirandelliana forma: e ha tentato a un certo punto di spezzarla in una fuga verso l'intelligenza – anche se tutto si riduce a un marito intellettuale e a un intellettuale partner.³⁴

³² M. Monroe, *Fragments*, cit., p. 99.

³³ Ivi, p. 135.

³⁴ Leonardo Sciascia, *Vite di Marilyn*, in «Lavoro», X, 15, 14 aprile 1957, p. 14.

Al di là della cinica ironia e del nascosto moralismo che si coglie in queste righe, sorvolando sulla necessità di interpretare in chiave letteraria (pirandelliana) la logica ferrea dello *star system* riportando al noto l'ignoto, ciò che colpisce è l'acuta intuizione che Sciascia mostra già a quell'altezza delle dinamiche costitutive della *star persona*,³⁵ intesa come prodotto di fabbrica di un apparato fondato sullo scambio dialettico fra sistema di produzione e audience, fra le cui maglie si consuma la fusione irreversibile fra attore e personaggio.³⁶ In altri termini, la sete insaziabile del pubblico di oltrepassare la superficie dello schermo e di scoprire cosa e chi si cela sotto la pelle di celluloidi dei fantasmi di luce proiettati dentro le sale cinematografiche diviene materiale retoricamente rielaborato nella mitologia di ogni stella, la cui vita (artistica) risponde a questa richiesta esplicita degli spettatori e delle spettatrici.³⁷ La dichiarazione di autenticità si configura come la risposta obbligata alla curiosità vorace sulla verità della persona occultata dal funzionamento del dispositivo divistico.

Il caso di Marilyn risulta perfettamente conforme a tale meccanismo mitopoietico, aggiungendo però un tocco personale alla messa in scena delle contraddizioni su cui è fondata il suo profilo di *good bad girl*, che combina due elementi tipici dello *stardom*: «la vergine innocente e la vamp impura», dissolvendone i confini «in una sorta di sintesi ardente».³⁸ Al superamento e all'edificazione di tale nuova figura mitologica contribuisce non poco l'apporto di Henry Miller, che fa la sua comparsa nella vita dell'attrice quasi a garanzia della autenticità dell'attrazione della diva nei confronti dell'universo apparentemente incongruente della letteratura, della poesia e dell'arte. Ma al di là della biografia e della narrazione mediatica relativa al terzo matrimonio di Marilyn, uno snodo fondamentale è rappresentato dalle vicende che ruotano attorno a quello che si rivelerà essere l'ultimo suo film, ovvero *Gli spostati* (*The Misfits*, di John Huston, del 1961), la cui sceneggiatura è tratta da un racconto di Miller, nell'adattamento da lui concepito come un regalo per la moglie, un'occasione per correggere e riscrivere la sua immagine consentendole di interpretare al cinema un grande ruolo drammatico disegnato in realtà ricalcando proprio la sua silhouette. È chiaro allora come la confusione paradigmatica fra attrice e personaggio tipica del divismo venga esasperata e amplificata da un vertiginoso gioco di riflessi, che letteralmente innesca il fuoco incrociato di rifrazioni fra Marilyn e la sua proiezione iconica.

Sebbene l'impronta dello sceneggiatore sia molto forte, il film si offre come il risultato della combinazione fra la sua visione autoriale e quella del regista, due

³⁵ Del resto, la prima edizione de *Les stars* di Morin esce proprio nell'anno in cui viene pubblicato l'articolo sciasciano e comunque, al di là di ogni ipotesi, lo scrittore lo cita esplicitamente in un saggio del 1981: cfr. *L'alfabeto delle stelle*, in Leonardo Sciascia, «Questo non è un racconto». *Scritti per il cinema e sul cinema*, a cura di Paolo Squillaciotti, Milano, Adelphi, 2021, p. 99.

³⁶ A tal proposito si rimanda a E. Morin, *Le star*, cit., pp. 53 e sg.

³⁷ Dyer ritiene che la nascita del divismo da un punto di vista sociologico derivi dal «punto di incontro tra la richiesta del pubblico (la star come un fenomeno di consumo) e l'iniziativa del produttore (la star come fenomeno di produzione)» (*Star*, cit., pp. 20).

³⁸ E. Morin, *Arthur e Marilyn*, cit., p. 189.

sguardi ingombranti che paiono soffocare le potenzialità interpretative dei grandi attori coinvolti, costretti in fin dei conti tutti a recitare se stessi e il loro differente analogo modo di essere degli ‘spostati’.³⁹ Per quanto riguarda Marilyn ciò appare evidente sin dalla sua prima apparizione (lievemente differente dallo script),⁴⁰ che la mostra di fronte a uno specchio mentre ripassa le battute che dovrà pronunciare di lì a poco nel corso della sua audizione per il divorzio al tribunale di Reno, in Nevada («Capitale Mondiale del Divorzio»)⁴¹. La postura, l’azione, l’ansia e l’incertezza recitata in questa scena iniziale non lasciano dubbi sulla coincidenza fra il ruolo di Roslyn e la persona di Marilyn, o almeno l’immagine ideale che ha di lei Miller. Il suo ruolo pigmalionico emerge con chiarezza sin dalla nota introduttiva, in cui afferma la sua marca autoriale forte e rivendica l’originalità di una scrittura drammaturgica che pre-vede ogni «sfumatura del personaggio» e vorrebbe anticipare «attraverso le parole le emozioni che il film dovrebbe possedere una volta terminato».⁴² Del resto, il mito di Pigmalione ben si adatta al grande schermo,⁴³ alle relazioni tipiche dei rapporti di forza fra l’attrice e le figure di potere quali quella del produttore, del regista, del divo, che – come nota giustamente Chiara Tognolotti evidenziando le sovrapposizioni fra mito e fiaba – «“scopre” la sua Cenerentola/Galatea elevandola dalle umili origini, educandola alla pratica del set e avviandola verso il successo».⁴⁴

Quando Marilyn incontra Miller è già stata consacrata nell’olimpico delle star, ma sta lavorando su se stessa alla ridefinizione del suo profilo, sta provando con tutte le sue forze a scendere dal piedistallo che la imprigiona nella forma rigida e pietrificata di un’immagine che non la soddisfa (se vogliamo utilizzare ancora il mito ovidiano).⁴⁵ La lettura, la formazione e la cultura in generale sembrano le armi sulle quali questa figura dalla bellezza conturbante punta per la sua “animazione” o rigenerazione. Da questo punto di vista la dimensione altamente letteraria della sceneggiatura di Miller avrebbe dovuto, entro la logica pigmalionica, sancire la sua metamorfosi in una creatura viva, libera dalle gabbie di una soggettività artificiale, sottratta alle forze eterodirette dello *star system* grazie all’azione di un principe della scrittura. In realtà, le cose andarono diversamente. «In nome della lettera del testo – afferma Mariapaola Pierini, analizzando il caso di *The Misfits*, dal punto di vista della recitazione – sul set del film si consumò uno scontro acceso tra drammaturgo (sceneggiatore) e attore, e i due protagonisti del confronto uscirono entrambi duramente provati da quell’esperienza. Così il film, nato come omaggio all’attrice, si trasformò in qualcosa

³⁹ Cfr. Mariapaola Pierini, *Attori e metodo. Montgomery Clift, Marlon Brando, James Dean e Marilyn Monroe*, Arezzo, Zona, 2006, pp. 141-156.

⁴⁰ Cfr. Arthur Miller, *Gli spostati* (1961), trad. it. di Nicola Manuppelli, Roma, Nutrimenti, 2021, pp. 15-16.

⁴¹ Ivi, p. 11.

⁴² Ivi, p. 7.

⁴³ Victor Stoichita, per esempio, rilegge *Vertigo* in questa chiave: cfr. Victor Stoichita, *L’effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano, il Saggiatore, 2006.

⁴⁴ Chiara Tognolotti, *Introduzione a Ead. (a cura di), Cenerentola, Galatea e Pigmalione. Raccontare il divismo femminile nel cinema tra fiaba e mito*, Pisa, ETS, 2020, p. 9

⁴⁵ Cfr. Simona Busni, *Racconti di nascita. Pigmalione e il mythos del melodramma nel cinema italiano*, ivi, pp. 99 e sg.

che assomiglia alla demistificazione, o quanto meno all'impetoso disvelamento della sua fragilità e incompiutezza d'artista». ⁴⁶ Aniché mettere in mostra la forza (interpretativa) di Marilyn, il personaggio di Roslyn insiste sulla contrapposizione fra la sua fragilità e la sua bellezza e rinchiude l'attrice dentro i confini dell'inafferrabilità di tale antitesi. Più che un ruolo disegnato per far emergere la verità della persona, si palesa essere la proiezione fantasmatica della disperata attrazione che Miller prova per lei, del desiderio di salvarla dalle sue pulsioni autodistruttive, e di comprendere fino in fondo ciò che si cela dietro il velo di smisurata tristezza che avvolge la sua bellezza. In una delle scene del film più significative, per esempio, in cui fascino e disperazione si sprigionano dalla gestualità e dai movimenti del corpo della diva, si intravede lo sguardo interrogativo dello scrittore che si riverbera in quello degli altri personaggi, spettatori inconsapevoli e sopraffatti dalla indecifrabilità di quella donna:

Per un attimo sola, si guarda intorno. La radio sta ancora suonando il jazz. Si lancia in una calda, solitaria, languida danza fra le erbacce, e giunta sotto un grande albero si ferma e poi lo abbraccia, premendo il viso contro il suo tronco.

Guido, Isabelle e Gay sono ora uno accanto all'altro sulla soglia della casa e la guardano disorientati. [...] Gay attraversa le erbacce, raggiunge l'albero e cerca delicatamente di far voltare Roslyn, che tiene il viso nascosto sotto il braccio. Non appena le tocca la spalla, lei si gira e lo fronteggia e, inaspettatamente, la sua espressione è luminosa e allegra. Gay accenna un sorriso, ma è sconcertato. ⁴⁷

Il disorientamento, la sorpresa, le manifestazioni di stupore e incomprendimento di fronte a un corpo esuberante avvolto da una coltre di profondo sconforto (poche battute dopo Gay formulerà chiaramente l'interrogativo che questa incongruenza gli provoca: «Sei una donna davvero bellissima [...] Come mai sei così triste?») ⁴⁸ e di una palese fragilità sono i termini entro cui viene descritta l'eccentricità di Marilyn da Miller anche nelle sue pagine autobiografiche che raccontano uno dei loro primi incontri:

L'occhio ricercava invano un difetto nell'architettura della figura di Marilyn che ballava, e questa perfezione pareva richiamare l'inevitabile offesa che l'avrebbe resa più simile agli altri. E da qui nasceva il desiderio di difendere questa perfezione. Non era poi difficile immaginare quanto fosse costato a Marilyn sopravvivere fino a quel momento, e adesso, a quanto sembrava, era senza alcun appoggio al mondo. ⁴⁹

E poco dopo, passando dalla scena del party a quella del set, mentre seguita a osservarla, lo scrittore continua a disegnarne il ritratto:

⁴⁶ M. Pierini, *Attori e metodo*, cit., p. 145

⁴⁷ A. Miller, *Gli spostati*, cit., pp. 43-44.

⁴⁸ Ivi, p. 45.

⁴⁹ A. Miller, *Svolte. La mia vita*, trad. it. di Maria Teresa Marengo e Marco e Dida Paggi, Milano, Mondadori, 1988, p. 323.

[...] il modo che aveva di muovere il corpo fu per me come una scossa che mi attraversò tutto quanto; una sensazione del tutto in contrasto con la tristezza di lei e il fascino del palcoscenico e le macchine e la gente che si agitava indaffarata a preparare la nuova scena.⁵⁰

Le parole di Miller però non salvano e non liberano Marilyn, che nella vita come sul set degli *Spostati* rimane prigioniera degli aggettivi che tentano di definirla, dei segni verbali che provano a decifrare l'ombra che si presenta sul suo volto e a delimitare il perimetro delle sue azioni. Il film, malgrado il cast stellare e l'eccezionale marca autoriale data dall'accoppiata Miller-Huston, sarà una trappola per tutti gli attori coinvolti.

4. Dalla parte di lei con metodo

La vita comincia adesso
[...]
nel mio lavoro – non
voglio obbedirle più
e posso fare il mio lavoro con la pienezza
che voglio dato che sin da quando ero bambina
il primo, intatto desiderio è stato fare l'attrice [...].
Marilyn Monroe

Come ammetterà dopo l'uscita di *The Misfits* e il divorzio dallo scrittore, il fallimento di quella impresa stava proprio nell'impossibilità di tracciare un confine fra la vita reale e quella vissuta sullo schermo:

'Forse non avevo abbastanza – sai a cosa mi riferisco – distanza dal personaggio. Arthur mi ci aveva messo dentro e il nostro matrimonio stava andando a pezzi in quel periodo. Forse stavo recitando troppo me stessa, una me stessa ideale'.

'Ma questo è il Metodo, no? Trovare te stessa'.

'Trovare delle esperienze aiuta. Forse io stavo veramente recitando me stessa e Arthur stava scrivendo di me e non del personaggio – o di me prima che ci separassimo.⁵¹

La scoperta del Metodo, la frequentazione dell'*Actor Studio* e l'incontro con Lee e Paula Strasberg sono certamente (come traspare anche negli appunti autobiografici) una delle esperienze più importanti che segnano il percorso di formazione della diva bionda e contribuiscono ad amplificare e complicare la confusione fra arte e vita. Del resto, però, è anche vero che dal punto di vista della pratica recitativa paradossalmente la «mancanza di distanza» fra Marilyn e Roslyn impedisce una canonica applicazione del Metodo, che punta sulla capacità performativa dell'attore di 'accorciare' le distanze dal personaggio, pur rimanendo sempre se stesso.

⁵⁰ Ivi, p. 324.

⁵¹ M. Monroe, in James Goode, *The Making of The Misfits*, New York, Limelight Editions, 1986, p. 74. La dichiarazione di Marilyn è citata e tradotta da M. Pierini in *Attori e metodo*, cit. p. 155.

L'ultimo esempio di scrittura divagativa che qui si prende in esame, *Blonde* di Joyce Carol Oates, mostra come il personaggio di Marilyn, sul terreno eminentemente finzionale (anche se biofinzionale) del romanzo, metta a fuoco ancora una volta il lacerante dissidio fra un'intera vita vissuta inseguendo il sogno d'essere una stella del cinema e i meccanismi cannibalici del sistema divistico che infrangono quel sogno nel momento stesso in cui lo inverano. Evocato in più occasioni a partire dalla nota introduttiva e dall'epigrafe iniziale e richiamato fin nell'ultima pagina,⁵² il metodo stanislavskiano, che avrebbe in linea ipotetica consentito a Marilyn di trasformare il peso ingombrante del bios in materia da plasmare per le sue performances artistiche, si offre come speculo tematico attraverso il quale osservare la costitutiva inscindibile mistura tra *fact* e *fiction*, verità e menzogna della performance identitaria della diva. Quando decide di scrivere della vita della diva bionda l'autrice si trova già di fronte a una storia romanzesca, «una vita distillata in forma di romanzo»,⁵³ che ha conosciuto molteplici declinazioni diegetiche e performative, che descrivono la parabola archetipica dal grande sogno dell'ascensione al firmamento delle star al precipizio nel baratro della disperazione e della morte. Oates dichiara in premessa di aver ricostruito quella storia «con l'ausilio della sineddوحة. In luogo delle numerose famiglie presso le quali Norma Jeane venne data in affidamento da bambina, *Blonde* ne prende in considerazione soltanto una, frutto di fantasia; in luogo dei vari amanti, problemi di salute, aborti, tentativi di suicidio, ruoli cinematografici, *Blonde* ne prende in considerazione soltanto alcuni simbolici».⁵⁴ La scrittrice applica dunque uno dei possibili stili retorici tipici della biografia (secondo Nadel sono quattro: metonimico, metaforico, sineddوحة o ironico),⁵⁵ scegliendo di integrare ciò che è discontinuo e considerando paradigmatico un dettaglio della vita dell'attrice. Oates ricrea la voce di Norma Jeane nella sua disperata e impossibile presa di distanza da quella di Marilyn Monroe, adattando al disegno del suo profilo e alla sua performance all'interno del complesso palcoscenico diegetico generato dal suo immaginario la tecnica di immedesimazione proposta da Stanislavskij. Sembra infatti che abbia seguito lei stessa le indicazioni per la pratica del «cosiddetto cerchio d'attenzione», per cercare un «punto di contatto con il personaggio», per sentire e «cogliere i suoi pensieri più intimi, rievocare il passato, sognare il futuro».⁵⁶ Provando a leggere e a sovrapporre i diversi racconti delle vite di Marilyn emerge un palinsesto esplosivo di accenti che pretendono di dire la loro verità sulla storia dell'artista, tendendo al massimo le corde della pluridiscorsività implicita nella struttura romanzesca. Fra le tante versioni che proiettano sulla pagina lacerti e

⁵² Cfr. J.C. Oates, *Blonde*, pp. 7 e 9. Nel 2012 Oates è tornata alla storia di Marilyn in un racconto intitolato *Black Dahlia & White Rose (Dalia Nera & Rosa Bianca)*, in Emiliano Morreale, Mariapaola Pierini (a cura di), *Racconti di cinema*, cit., pp. 24-47).

⁵³ Ivi, p. 7.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Cfr. Ira Bruce Nadel, *Biography & Four Master Tropes*, in «Biography», 4, pp. 307- 315. Si veda anche a tal proposito Riccardo Castellana, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019, p. 131.

⁵⁶ Kostantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di Gerardo Guerrieri, trad. it. di Elena Povoledo, Roma-Bari, Laterza, 2020, p. 93.

segmenti della biografia e della mitologia della *good bad girl*, da cui divergono i punti di vista dei vari personaggi coinvolti, emerge la voce dell'attrice generata dalla discordanza delle versioni e tormentata dal contrasto fra un ipotetico sé e una soggettività plasmata dalle tante forze esterne del sistema mediatico. Il raffinato e intenso dispositivo narrativo costruito da Oates si configura a tutti gli effetti come una «biofiction multipiano», caratterizzata cioè da una «struttura polifonica e poliprospectica nella quale si intrecciano numerosi piani diegetici e spazio-temporali»,⁵⁷ entro le cui maglie il passato dell'attrice ritorna di continuo, riavvolgendo il nastro della storia su se stessa, fino a tornare sempre al punto di partenza dei traumi infantili. Non è semplice decifrarne il senso e muoversi con equilibrio dentro i molteplici livelli di lettura che questo romanzo-mondo di Oates propone. Dopo un po', addentratisi nell'edificio diegetico costituito da diverse centinaia di pagine, ci si perde dentro la camera degli specchi costituiti dai suoni e dagli sguardi che si sono piegati a interrogare le vicende della vita della star più luminosa del firmamento hollywoodiano, che più ha messo «in discussione la sua lucentezza».⁵⁸ Eppure la metafora della luce è il filo di Arianna che permette di orientarsi in questa 'iperbiofiction'. Superata la cornice paratestuale composta dalla nota introduttiva, dalle epigrafi e dal preambolo costituito da una sorta di ballata della morte, Oates ci mostra Norma Jeane bambina e poi adolescente e adulta che in vari scenari cronologici si trova sempre dentro una sala cinematografica nella quale assiste al film della «Principessa Buona» e del «Principe Misterioso», senza riuscire a vederne la fine («questo film l'ho visto per tutta la vita, eppure mai fino in fondo»)⁵⁹. La fondativa esperienza spettatoriale della diva, che attraversa tutta la trama,⁶⁰ amplifica il gioco degli sdoppiamenti e pare elevare un inno al potere fantasmatico e proiettivo del grande schermo:

*Questo film è la mia vita! [...] Perché la vita ha senso solo nelle trame dei film. E non esistono trame fuori dal buio della sala. [...] Ci fu un giorno, un'ora in cui capì che il destino della Principessa Buona, così bella in quanto così bella e in quanto Principessa Buona, è quello di cercare nello sguardo altrui la conferma del proprio essere. Poiché non siamo chi ci raccontano che siamo, se non siamo raccontati. Non è così? [...] Preferiamo trovarci all'esterno degli altri, non all'interno, risucchiati dentro di loro. Se solo potessi dire: Ecco, quella sono io! Quella donna, quella cosa sullo schermo, ecco chi sono.*⁶¹

Alla fine però questo riconoscimento si compie e il bacio che i due amanti si scambiano permette una miracolosa coincidenza fra le figure in sala e quelle proiettate «nella luce guizzante riflessa dallo schermo gigantesco». La «psico-

⁵⁷ Riccardo Castellana, *Finzioni biografiche*, cit., p. 54.

⁵⁸ M. Pierini, *Attori e metodo*, cit., p. 130.

⁵⁹ J.C. Oates, *Blonde*, p. 17.

⁶⁰ Per un approfondimento su questo aspetto si rimanda al bel saggio di M. Pierini, *Lettere d'amore alle star: qualche nota su Joyce Carol Oates, Marilyn Monroe e Marlon Brando*, in Clara Allasia, Mariapaola Pierini, Francesco Prono, Chiara Tavella (a cura di), *Fotogrammi a parole*, in «Sinestesia», XX, 20, pp. 165-179.

⁶¹ Ivi, pp. 17-19.

narrazione» a volte «consonante», altre volte «dissonante»⁶² che attraversa le più di settecento pagine ci mostra Norma Jeane diventare progressivamente l'«Attrice Bionda», e trasformarsi nella Roslyn disegnata dal suo «marito ignorato» e ritrovare in Clarke Gable il «Principe Misterioso», quella figura paterna sempre venerata nell'olimpo delle stelle e protagonista del primo e unico film della sua vita. Nella pagina conclusiva ritornano la sala cinematografica, i fantasmi dell'infanzia, «il frullo d'ali di un colibrì» che l'ha accompagnata lungo tutta la sua breve esistenza, e con essi l'eco del Metodo con cui aveva imboccato la strada per trovare se stessa: «Concentrati Norma Jeane non lasciarti distrarre il cerchio di luce è tuo tu ne sei il centro esso ti segue ovunque tu vada».⁶³

⁶² Per una definizione di «psico-narrazione» e per le sue tipologie si rimanda a R. Castellana, *Finzioni biografiche*, cit., pp. 48-51.

⁶³ J.C. Oates, *Blonde*, p. 767.