

Fotogrammi a parole

a cura di

Clara Allasia, Mariapaola Pierini, Franco Prono, Chiara Tavella



SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XX • 2020
NUMERO SPECIALE

Edizioni Sinestessie

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca' Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

CHIARA TAVELLA (coordinamento), LORENZO RESIO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DI MAURO, GIOVANNI GENNA, CARLANGELLO MAURO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori/*Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

FOTOGRAMMI A PAROLE

a cura di

Clara Allasia, Mariapaola Pierini, Franco Prono, Chiara Tavella

XX – 2020

NUMERO SPECIALE

Edizioni Sinestesie

Rivista annuale / *A yearly journal*
xx – 2020

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

© Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it
C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Prof. Carlo Santoli, Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione
c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, rivistasinestesia@gmail.com
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesia Rivista di Studi.

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione
della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile
online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*
Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa / *Typesetting and printing*
Universal Book s.r.l. – Rende (CS)

*

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università di Torino.

INDICE

<i>Fotogrammi a parole. La letteratura racconta il cinema</i>	7
---	---

PARTE PRIMA – ALLE ORIGINI DI UN INCONTRO

IRENE GAMBACORTI, «Cineamore» di Carlo Carrà, <i>tra arte, cinema e poesia</i>	13
---	----

CARLO SANTOLI, «Cabiria», <i>cinema, teatro, pittura</i>	35
--	----

SILVIO ALOVISIO, «In verità le sue didascalie furono una palla di piombo». <i>La collaborazione tra d'Annunzio e Pastrone alla luce di una nuova fonte d'archivio</i>	49
--	----

ANDREA BALZOLA, «Si gira!» <i>Le visioni cinematografiche di Pirandello. Genesi di una sceneggiatura dai «Quaderni di Serafino Gubbio operatore», realizzata da Andrea Balzola e Nico Garrone</i>	67
---	----

CLARA ALLASIA, «Cadaveri» e «sartine»: <i>Buñuel, Debenedetti, Sanguineti e il difficile, grande amore fra letterati e cinema</i>	83
---	----

PARTE SECONDA – SCHERMI E PAGINE

EMILIANO MORREALE, <i>Moronic Literature? Novellizzazione, industria culturale e pratiche d'autore</i>	101
--	-----

ENZO NEPPI, <i>Alle prese con la «vita» che è stata: l'incipit della «Passeggiata prima di cena» di Bassani fra ricordo, istantanea, carrellata e parola poetica</i>	117
MARIA RIZZARELLI, <i>«Al posto del cervello avevo un grande schermo illuminato». Goliarda Sapienza e i «misteri» del cinema</i>	141
GABRIELE RIGOLA, <i>Cronache dagli anni Ottanta. Influenze cinematografiche e cultura visuale nell'immaginario di Pier Vittorio Tondelli: alcune ipotesi su «Altri libertini»</i>	157
MARIAPAOLA PIERINI, <i>Lettere d'amore alle star: qualche nota su Joyce Carol Oates, Marilyn Monroe e Marlon Brando</i>	165
CHIARA TAVELLA, <i>Fotogrammi a «cartelli» nel «Work in regress» di Liberovici-Sanguineti</i>	181

PARTE TERZA – SCRITTORI AL CINEMA

ROSA MOGLIASSO, <i>Lector in fabula: dal feuilleton a «Breaking Bad»</i>	197
MARCO ROSSARI, <i>Una voce nel buio. Ascoltare un film per scrivere un romanzo</i>	203
HAMID ZIARATI, <i>La seduzione del cinema prodotto in Occidente e in Oriente</i>	209
ALESSANDRO PERISSINOTTO, <i>«Il vento fa il suo giro» e «Semina il vento»: immagini in cortocircuito</i>	219

Mariapaola Pierini

LETTERE D'AMORE ALLE STAR: QUALCHE NOTA SU
JOYCE CAROL OATES, MARILYN MONROE E MARLON BRANDO

1. *Scrittori e star*

Il rapporto tra scrittori e star è un aspetto decisivo della complessa relazione tra cinema e letteratura. Se nell'ambito degli studi l'attenzione è stata soprattutto rivolta al cinema come elemento che ha radicalmente influenzato i procedimenti narrativi ed espressivi e come bacino di temi, ambienti, atmosfere, il rapporto con le star rappresenta una porzione significativa, e peculiare, del modo in cui gli scrittori hanno guardato alle immagini in movimento – attraverso quale lente lo hanno fatto, da quale pulsione sono stati mossi. Una prima e ovvia considerazione è che gli scrittori sono stati anzitutto spettatori e, in quanto tali, testimoni della grande rivoluzione rappresentata dall'avvento del cinema nella vita delle persone. Come scrive Jérôme Prieur, di fronte allo schermo gli scrittori non hanno avuto lo stesso atteggiamento dei teorici né dei cineasti ma sono stati, appunto, testimoni oculari che «ont simplement écrit en leur nom leur trouble, leur émotion, leur réticences ou leur présages»¹.

Per questi spettatori/testimoni, apparentemente indistinguibili dagli altri seduti in platea, i divi sono diventati, da un certo momento in poi, tra i principali mediatori dell'esperienza spettatoriale, e uno dei generatori più forti di emozioni e turbamenti. A fianco dei film, infatti, le immagini delle star hanno contribuito ad alimentare il sogno e l'emozione, e sono state uno dei fili più diretti attraverso i quali il cinema ha stabilito il legame con il proprio pubblico. Come dimostrano gli studi sulla nascita del divismo cinematografico

¹ J. PRIEUR, *Le spectateur nocturne. Les écrivains au cinéma*, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, Paris 1993, p. 19.

co², Hollywood, dietro diretta sollecitazione degli spettatori che desideravano conoscere l'identità di coloro che agivano sullo schermo, ha costruito a partire dagli anni Dieci un sistema produttivo il cui l'attore è passato dall'anonimato alla centralità assoluta. A partire dal leggendario episodio legato alle false notizie diffuse su Florence Lawrence, il produttore Carl Laemmle per la prima volta, come nota Richard Dyer, «rispose alla richiesta del pubblico offrendogli ciò che voleva»³. Lo *star system* hollywoodiano divenne nell'arco di breve tempo la più raffinata macchina di produzione di film e di "persone", un sistema complesso e integrato in cui la promozione di un prodotto passava attraverso l'investimento su un attore/attrice la cui immagine veniva accuratamente costruita, ritoccata, diffusa per essere poi consumata. Organi di stampa, campagne pubblicitarie, rotocalchi popolari, fotografie, concorrevano a diffondere questa "persona" costruita per sollecitare e incanalare i desideri del pubblico, non solo quello americano. Hollywood ha infatti agito su scala mondiale, arrivando a esercitare un potere dirompente, diventando «l'industria americana più consapevole del proprio ruolo di veicolo capace di dettare le tendenze culturali internazionali [...], più impegnata nel soddisfare, capire e plasmare il gusto dei consumatori»⁴. Come ricorda Italo Calvino, la cui *Autobiografia di uno spettatore* illustra magnificamente la forza di seduzione esercitata dal cinema e dalle sue star su un futuro scrittore, «quello che si chiamava "il firmamento di Hollywood" formava un sistema a sé, con le sue costanti e le sue variabili, una tipologia umana», in cui i divi incarnavano «modelli di carattere e di comportamenti», e le dive «un olimpo di donne ideali» e «irraggiungibili»⁵.

In questo scenario, le star non sono state solo complemento dell'esperienza della visione, ma vero e proprio nutrimento per il pubblico. I divi hanno riempito gli occhi e le fantasie di milioni di persone, hanno suscitato curiosità morbose fino all'ossessione. E se il divario tra lo schermo e la platea è incolmabile, la macchina dello *star system* si è nutrita del desiderio dei fan

² Si vedano H. POWDERMAKER, *Hollywood. The Dream Factory*, Little Brown & Co., Boston 1950, e R. DE CORDOVA, *Picture Personalities. The Emergence of The Star System in America*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago 1990.

³ R. DYER, *Star*, Kaplan, Torino 2003 [ed. or. 1979], p. 15. Leammle aveva intenzionalmente manipolato le notizie sull'attrice, creando un'«immagine divistica» – la prima di molte che seguirono.

⁴ V. DE GRAZIA, *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Einaudi, Torino 2006 [ed. or. 2005], p. 307.

⁵ I. CALVINO, *Autobiografia di uno spettatore* [1974], ora in F. FELLINI, *Fare un film*, Einaudi, Torino 1980, pp. XIII-XIV.

di ridurlo il più possibile, di cancellarlo. Le scritture dedicate ai divi nascono spesso da questa ossessiva curiosità e dalla pulsione di vederli e poi toccarli, avvicinarne la carne, sentirne l'odore, il respiro, il suono reale della voce. Nascono da qualcosa che ha a che vedere con la vita quotidiana degli autori in quanto spettatori: germogliano in quello spazio tutto particolare che è la sala cinematografica, nella sua oscurità. Dal buio nascono pagine che si nutrono di quel senso di vicinanza che promana dai corpi e dai volti proiettati sullo schermo.

2. *Le vite delle star alla fine dello star system*

In epoca classica le vite delle star, inghiottite e plasmate dalla macchina hollywoodiana, diventavano delle storie. Nella penna dei giornalisti e degli uffici stampa – scaltri alchimisti capaci di mescolare dati biografici reali e fantasiose invenzioni –, sulle pagine dei rotocalchi popolari, dei *fan magazines* e in generale sui media⁶, le esistenze degli attori si trasformavano in narrazioni avvincenti, in cui non mancavano colpi di scena, incontri fatali, picchi e cadute e, quasi sempre, una ferrea determinazione e una solida morale. Divenuta pubblica, ciascuna esistenza rappresentava, nella sua fase ascendente, una parabola esemplare di riscatto: dall'anonimato alla fama planetaria, dalla miseria allo sfarzo. Poi, quando la stella si affievoliva, la si ignorava o si speculava sulle ragioni della decadenza, del tramonto, della fine. La penna degli scrittori, ogni qualvolta si è cimentata con le esistenze delle star, ha lavorato su questa stessa materia, su queste vite parzialmente inventate e paradigmatiche, fatalmente attratta dalle spirali di esistenze che non sono quelle che appaiono e, soprattutto, dalle miserie degli astri in declino. Abbracciando appassionatamente le immagini delle star, gli scrittori sono quindi riusciti ad alimentarne il mito attraverso un processo che in molti casi è di segno opposto, di laicizzazione e smascheramento. Pensiamo a Manuel Puig e ai suoi racconti sulle dive contenuti in *Gli occhi di Greta Garbo*, a Truman Capote e ai suoi *conversational portraits*, a Roberto Bolaño e al suo racconto su John Holmes⁷. Insinuando il proprio sguardo tra finzione e realtà, tra immagine pubblica e identità priva-

⁶ Per quanto riguarda Hollywood, si vedano: A. SLIDE, *Inside The Hollywood Fan Magazine*, University Press of Mississippi, Jackson 2010 e K. STERNHEIMER, *Celebrity Culture and The American Dream: Stardom and Social Mobility*, Routledge, New York-London 2015.

⁷ A questo proposito rimando al volume che ho curato insieme a Emiliano Morreale, *Racconti di cinema*, Einaudi, Torino 2014.

ta, giocando con quel piacere voyeuristico su cui si fonda il fenomeno stesso del divismo, la scrittura si è addentrata nelle esistenze delle donne e degli uomini che stanno dietro ai personaggi, cogliendone gesti, vezzi e debolezze, stigmatizzandone il dolore, l'infelicità, il decadimento fisico. Il fenomeno, se così lo possiamo definire, è legato in particolare alla fase di decadenza dello *star system*, al momento in cui la macchina ha smesso di funzionare a pieno regime, ovvero nel secondo dopoguerra. Da un lato, l'industria del cinema ha faticato a tenere il passo dei mutamenti sociali e a fronteggiare l'assalto della televisione, dall'altro alcuni divi hanno cercato di smarcarsi dai codici e dai vincoli imposti dalle case di produzione, cominciando a rivelare l'altra faccia della fabbrica dei sogni. Sono diventati sofferenti, insofferenti, ribelli, e le loro vite meno esemplari e più contraddittorie, meno fiabesche e più romanzesche. Non è quindi un caso che proprio le star degli anni Cinquanta, e Marilyn Monroe su tutte, siano diventate tra gli oggetti privilegiati dello sguardo degli scrittori e degli artisti. Come scrive Edgar Morin, con la fine dello *star system* la «star si immerge nella problematica [...], la sua vita non è più una soluzione ma una ricerca affannosa, non più soddisfazione ma sete. [...] La star soffre molto di più, sia sullo schermo sia nella vita (o meglio nell'immagine che dà della sua vita)»⁸. Marilyn in particolare, in vita ma soprattutto *in mortem* e *post mortem*, è figura emblematica di questa evoluzione e, non a caso, è diventata una delle icone più persistenti del Novecento, nonché quella che ha generato la più densa coltre di immagini e narrazioni⁹.

E proprio attraverso Marilyn Monroe e la sua forza generatrice arriviamo a Joyce Carol Oates, il cui rapporto con cinema e le star si delinea proprio attraverso le modalità sinteticamente delineate sopra. Nata nel 1938, Oates è stata una spettatrice in un'epoca di passaggio: gli anni Cinquanta, ovvero gli anni della sua adolescenza, sono stati il momento in cui lo schermo ha incontrato e forgiato il suo immaginario e la sua scrittura. Come osserva Eileen Teper Bender, i racconti e i romanzi di Oates, presentano frequentemente una «filmic narrative structure»¹⁰, evidente nella trama che procede spezzata, per frammenti, nell'uso del *flash-back*, dei *freeze frames*, e in plot basati sulle «celluloid fantasies»¹¹ dei protagonisti; però, con il nuovo millennio, il cinema

⁸ E. MORIN, *I divi*, Edizioni Olivares, Milano 1995 [ed. or. 1975], pp. 190-191.

⁹ Si vedano i saggi pubblicati in *Miti d'oggi. L'immagine di Marilyn*, a cura di G. Carluccio e M. Pierini, in «La valle dell'Eden», nn. 28-29, 2014-2015.

¹⁰ E.T. BENDER, *Joyce Carol Oates: Artist in Residence*, Indiana University Press, Bloomington 1987, p. 118.

¹¹ Ivi, p. 40.

è diventato per la scrittrice un vero e proprio terreno di esplorazione e, come vedremo, di disillusione e rivendicazione. Se, come scrive Massimo Fusillo, «nella narrativa postmoderna il cinema non si limita al piano dell'argomento e del contenuto, ma coinvolge anche il senso, diventando quindi tema in senso pieno»¹², nella produzione recente di Oates (dagli anni 2000 a oggi), assistiamo a un violento corpo a corpo con Hollywood e con le sue star: a Marilyn Monroe è dedicato il suo trentaquattresimo e monumentale romanzo, *Blonde*¹³, a cui segue *Black Dablia & White Rose*¹⁴, racconto del 2012 in cui la scrittrice ritorna nuovamente sulla figura di Monroe, in una narrazione a più voci che rievoca un crudo e notissimo fatto di cronaca nera hollywoodiana, l'omicidio di Elizabeth Short; infine, del 2013 è il testo più singolare, *To Marlon Brando in Hell*, lettera in versi indirizzata al divo ormai defunto.

Per quanto disomogenei, possiamo a mio avviso considerare questi testi come un unico corpus, innanzitutto per la contiguità tematica – si tratta infatti di tre lavori che si confrontano con due delle più grandi e controverse star di Hollywood, che molto evidentemente avevano catturato la passione di Oates giovane spettatrice. Inoltre, e questo è l'aspetto che qui tenteremo di mettere in luce, rappresentano diverse modalità di confrontarsi con la loro “vita”, o meglio forse sarebbe dire con la “materia biografica” che le riguarda. Infine, nella progressione cronologica, i due estremi del *corpus* – il romanzo e la lettera –, rappresentano forme opposte, ma complementari, di rivolgere il proprio sguardo al cinema e ai divi del passato: da un lato la costruzione finzionale, la complessa architettura/rilettura romanzesca della vita di Monroe e, dall'altro, il tono intimo e colloquiale proprio del genere epistolare.

3. *Monroe e Brando*

Monroe e Brando sono i divi che negli anni Cinquanta hanno espresso l'evoluzione di un'epoca e di un paese, che hanno in modi diversi lottato contro Hollywood e i suoi stereotipi, incarnando perfettamente il paradigma, descritto

¹² M. FUSILLO, «Stavo solo facendo del cinema». *Intersezioni e ibridazioni*, in *L'immagine ripresa in parola. Letteratura, cinema e altre visioni*, a cura di M. Colombi e S. Esposito, Meltemi, Roma 2008, p. 27.

¹³ Ecco/HarperCollins, New York 2000, pp. 738.

¹⁴ Racconto inizialmente pubblicato nell'antologia *L.A. Noire. The Collected Stories*, a cura di J. Santlofer, Mulholland Books, London 2011, ora in J.C. OATES, *Black Dablia & White Rose. Stories*, HarperCollins, New York 2012, pp. 3-27.

da Edgar Morin, secondo cui le star da divinità inattingibili diventano mortali attraverso un progressivo giovanilismo e un processo di secolarizzazione¹⁵. Come scrive James Naremore a proposito del divismo hollywoodiano del dopoguerra, Brando e Monroe – insieme a Montgomery Clift, James Dean ed Elvis Presley – sono figure indicative di un decennio di grandi cambiamenti: «tormentati, apparentemente incapaci di esprimersi, che segnalano la “ribellione” esistenziale e la sperimentazione sessuale e prefigurano il rilassamento dei codici censori hollywoodiani e il grande spostamento verso un pubblico più giovane»¹⁶. Figure che hanno espresso una serie di pulsioni contraddittorie e hanno avuto vite tragiche, ciascuna a suo modo. La loro bellezza andava di pari passo con un'inedita sensualità e una carnalità che non aveva trovato spazio sugli schermi nei decenni precedenti: si trattava però di una bellezza continuamente minacciata, fragile, dal momento che ciascuna di queste star ha mostrato – e messo in scena – processi autodistruttivi e autolesivi.

Dyer ci dice che il divismo è «un'immagine del modo in cui le star vivono»: nella maggior parte dei casi lo stile di vita è lo sfondo congruente della personalità della star, e «unisce lo spettacolare con il quotidiano, lo straordinario con l'ordinario, ed è considerato come una declinazione dei fondamentali valori americani/occidentali»¹⁷. Lo stile di vita generale e quello delle star non sono in conflitto ma, in alcuni casi, la relazione può incrinarsi o diventare apertamente problematica. Ed è questo appunto il caso di Monroe e Brando, divi che hanno un rapporto irrisolto e conflittuale con la propria condizione di privilegio e con la celebrità. Se «l'aspirazione di Marilyn Monroe alla condizione di diva e la sua infelicità una volta ottenuta, sono parte dell'aspetto patetico/tragico della sua immagine», l'immagine di Brando, fin dagli inizi della sua carriera a Hollywood, è caratterizzata dal «suo aspetto non rasato e spettinato» e dal «suo comportamento indisciplinato [...], motivi che esprimono un rifiuto dello stile di vita generale delle star»¹⁸. Ed è proprio nelle pieghe di queste esistenze, della loro infelicità e del loro rifiuto che si insinua la scrittura di Oates che, come vedremo, è morbosamente attratta dalle contraddizioni espresse da queste immagini divistiche.

¹⁵ Cfr. MORIN, *I divi*, cit.

¹⁶ J. NAREMORE, *Lo Star System dopo la seconda guerra mondiale*, in *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti II**, a cura di G.P. Brunetta, Einaudi, Torino 2000, p. 1163.

¹⁷ DYER, *Star*, cit., p. 49.

¹⁸ *Ibidem*.

4. *Marilyn as a work of fiction*

Some years ago I happened to see a photograph of the 17-year-old Norma Jeane Baker. With her longish dark curly hair, artificial flowers on her head, locket around her neck, she looked nothing like the iconic “Marilyn Monroe”. I felt an immediate sense of something like recognition; this young, hopefully smiling girl, so very American, reminded me powerfully of girls of my childhood, some of them from broken homes. For days I felt an almost rapturous sense of excitement, that I might give life to this lost, lone girl, whom the iconic consumer-product “Marilyn Monroe” would soon overwhelm and obliterate. I saw her *story* as mythical, archetypal; it would end when she loses her baptismal name Norma Jeane, and takes on the studio name “Marilyn Monroe”. She would also have to bleach her brown hair to platinum blonde, endure some facial surgery, and dress provocatively¹⁹.

Con queste parole Oates sintetizza il proprio iniziale impulso a scrivere il romanzo dedicato a Monroe. Una pulsione al riscatto attraverso la possibilità di ridare vita e corpo a un'icona: ovvero una merce, un prodotto, etichettati come «Marilyn Monroe». Ridare vita attraverso la finzione letteraria, come l'autrice di premura di specificare con insistenza in apertura: «*Blonde* is a work of fiction»; «*Blonde* should be read solely as a work of fiction, not as a biography of Marilyn Monroe»; e ancora, «*Blonde* is a radically distilled life in the form of fiction, and, for all its length, synecdoche is the principle of appropriation». Oates, nell'intervista sopracitata, non usa il termine *life* bensì *story*, sottolineando che l'opera non ha pretese di veridicità e attendibilità, come solitamente accade per le biografie, ma è la narrazione articolata, dettagliata, di una vita che *già* si era presentata ai suoi occhi come una storia. Come dichiara lei stessa nell'*Author's Note*, prima della stesura si è a lungo documentata sulle più note biografie della diva (quelle di Anthony Summers, Norman Mailer, Graham McCann, per citarne alcune) compiendo quindi un'operazione di terzo grado – riscrivendo una vita *già* scritta –, e seguendo il principio di una libera rielaborazione e soprattutto di un'appropriazione.

Non c'è qui lo spazio per una disamina articolata del romanzo, e mi limiterò quindi ad alcune note in merito al rapporto che Oates instaura con l'icona/archetipo Marilyn. Il senso di prossimità e l'intimità attraverso cui Oates

¹⁹ G. JOHNSON, J.C. OATES, *Blonde Ambition: An Interview with Joyce Carol Oates*, in «Prairie Schooner», LXXV, 3, 2001, p. 15. Il corsivo è mio.

racconta dettagliatamente “la storia” della diva, dimostrano che quest’ultima è diventata un tramite molto forte, una sorta di detonatore espressivo. Attraverso Marilyn, Oates ha composto un’opera improntata sull’eccesso e su una scrittura dai tratti marcatamente ossessivi: una struttura cronologica pseudo-fiabesca in cui la terza persona lascia spazio talvolta alla voce postuma della stessa Marilyn, in cui si affastellano invenzioni e omissioni, dettagli legati non solo al versante emotivo/psicologico ma anche al corpo, agli abiti, agli oggetti personali, alla quotidianità, in un continuo oscillare tra ricostruzione e allucinazione. Come afferma l’autrice: «*Blonde* has several styles, but the predominant is that of psychological realism rather than the fairytale/surreal mode. The novel is a posthumous narration by the subject»²⁰.

Per una scrittrice che ha più volte rimarcato di sentirsi *invisible*²¹, «because I don’t think I have a lot of my personality in my writing. [...] I don’t write about myself»²², l’incontro con Monroe e, poi, con Brando, si rivelano fecondi, mostrando la pregnanza dell’esperienza spettatoriale – intesa anche e soprattutto come quella di una fan appassionata e disillusa – nel suo mondo letterario. L’essere spettatrice infatti è da un lato uno dei temi portanti del romanzo e, dall’altro, una chiave che può aiutarci a interpretare alcuni tratti del rapporto peculiare che Oates stabilisce con i divi della sua giovinezza.

Come sottolinea Marilyn C. Wesley, che ha analizzato *The Girl* (un racconto del 1974, in cui una ragazza viene scritturata per essere filmata durante uno stupro) alla luce della *Feminist Film Theory*, la scrittura di Oates è mossa dal desiderio di indagare «the impact of media culture on women’s experience»²³. E dell’impatto con i media, e in particolare con il cinema, Oates scrive proprio nel primo capitolo di *Blonde*, in cui narra di Marilyn spettatrice bambina.

This movie I’ve been seeing all my life, yet never to its completion. Almost she might say This movie is my life! Her mother first took her when she was two or three years old. Her earlier memory, so exciting! Grauman’s Egyptian Theatre on Hollywood Boulevard. This was years before she’d been able to comprehend even the rudiments of the movie story, yet she was enthralled

²⁰ Ivi, p. 16.

²¹ La biografia di Joyce Carol Oates scritta da Greg Johnson si intitola appunto *The Invisible Writer*, Dutton, Boston 1998.

²² L. OPPENHEIM, *Psychoanalysis and The Artistic Endeavor. Conversations with literary and visual artists*, Routledge, New York-London 2006, p. 72.

²³ M.C. WESLEY, *Reverence, Rape, Resistance: Joyce Carol Oates and Feminist Film Theory*, in «Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal», xxxii, 3, 1999, p. 76.

by the movement, the ceaseless rippling fluid movement, on the great screen above her. Not yet capable of thinking *This was the universe upon which are projected uncountable unnameable forms of life*. How many times in her lost childhood and girlhood she would return with yearning to this movie, recognizing it at once despite the variety of its title, its many actors. *For there is no meaning to life apart the movie story, And there is no movie story apart from the darkened movie theatre*. [...] Yet as an adult woman she continued to seek out the movie. Slipping into theatres in obscure districts of the city or in cities unknown to her. Insomniac, she might buy a ticket for a midnight show. She might buy a ticket for the first show of the day, in the late morning. [...] Entering the darkened theater (which sometime smelled of stale popcorn, the hair lotion of strangers, disinfectant), excited as a young girl looking up eagerly to see on the screen yet again *Oh, another time! one more time!* the beautiful blonde who seems never to age, encased in flesh like another woman and yet so graceful as no ordinary woman could be, a powerful radiance shining not only in her luminous eyes but in her very skin. *For my skin is my soul. There is no soul otherwise. You see in me the promise of human joy*²⁴.

La descrizione della “vita da spettatrice” di Norma Jeane fa da apripista al romanzo: è in questo capitolo, intitolato *The Kiss*, che Oates pone le basi dello sviluppo del suo personaggio. Il cinema, e in particolare il luogo fisico della sala, è sinonimo di eccitazione, di coazione a ripetere, di rifugio, di fuga; i film sono analogie della vita o, meglio, sono la vita stessa. Ponendo l’esperienza spettatoriale come fondativa, Oates elabora la sua esplorazione del lato oscuro della fama, delle miserie e dei traumi della vita di Marilyn, sulla base di un sogno e di una pulsione verso lo *stardom* che maturano fin dalla primissima infanzia della protagonista, «before she’d been able to comprehend». Come scrive Gavin Cologne-Brookes, *Blonde* is «about the power of myth and metaphor to shape lives and the consequences of too deep an immersion in what amount to individual or collective fictions»²⁵. Il romanzo infatti, al di là della questione spesso dibattuta della presunta *exploitation* compiuta da Oates nei confronti della vita reale di Monroe, può essere letto come un ulteriore capitolo del suo grande racconto della società americana, dell’intrinseca violenza, delle dinamiche oppressive in particolare nei confronti delle donne, esercitate in questo caso dalla macchina hollywoodiana. Oates infatti afferma: «I believe I

²⁴ OATES, *Blonde*, cit., pp. 9-10. I corsivi sono nel testo.

²⁵ G. COLOGNE-BROOKES, *Dark Eyes on America. The Novels of Joyce Carol Oates*, Louisiana University Press, Baton Rouge LA 2005, p. 205.

was trying to give life to Norma Jeane Baker, and to keep her living, in a *very obsessive way*, because she came to represent certain “life-elements” in my own experience and, I hope, in the life of America»²⁶. Marilyn diventa l’emblema di una nazione e dei miti di cui questa si è nutrita, e rappresentativa di qualcosa che Oates sente molto vicino alla propria personale esperienza, a ciò che ha visto, alle ragazze della sua infanzia. E Marilyn, che nella visione di Oates è stata innanzitutto un’adepta della chiesa di *Movieland* – come leggiamo più avanti nel romanzo, andare al cinema con la madre «*was what we did together instead of church. Our worship*»²⁷ –, diventa la vittima sacrificale del culto di cui lei stessa era devota. Come sottolinea ancora Cologne-Brookes, autore di un’acuta lettura del romanzo:

Blonde, of course, is about much more than the story of how Norma Jeane became Marilyn Monroe. It explores the wider phenomenon of a woman rising to iconic status and being destroyed in the process. [...] For *Blonde*’s central irony is that this celebrity is just one more member of the audience, a devotee of a contemporary religion, who finds herself the latest goddess to be sacrificed [...] Whatever meanings there are must be found in the dense thicket of living, so the greatest irony of all is that Norma Jeane’s pursuit of fame as the static image of Marilyn Monroe is a pursuit of that-which-is-not-life: a pursuit, then, of death»²⁸.

La biografia della star, così come reinventata da Oates «in a very obsessive way», diventa quindi un viaggio agli inferi che si consuma all’insegna della disillusione e della demistificazione, non tanto di Marilyn quanto del processo di cui è stata oggetto per diventare una star. E quindi la vita e soprattutto la morte della diva diventano esemplari di quel meccanismo di seduzione esercitato dal cinema e dai divi sul proprio pubblico, di cui si sollecitano le pulsioni ossessive e compensative tipiche del *fandom*. Operando in questo modo, la passione per il cinema inevitabilmente si trasforma in delusione, rabbia, dolore: la tragica esistenza di Marilyn è infatti la dimostrazione dell’inganno alla base del sogno hollywoodiano, è emblematica dello smascheramento di quella «illusione di massa»²⁹ di cui lei stessa è simbolo e vittima.

²⁶ JOHNSON, OATES, *Blonde Ambition: An Interview with Joyce Carol Oates*, cit., p. 17. Il corsivo è mio.

²⁷ OATES, *Blonde*, cit., p. 55. Il corsivo è nel testo.

²⁸ COLOGNE-BROOKES, *Dark Eyes on America. The Novels of Joyce Carol Oates*, cit., pp. 215-220.

²⁹ Ivi, p. 227.

Se *Blonde* è una «posthumous narration by the subject», nel racconto *Black Dahlia & White Rose* la voce postuma diventa quella dell'aspirante diva Elizabeth «Betty» Short, brutalmente assassinata nel 1947, a cui si alternano quelle di Norma Jeane Baker e del fotografo Keinhardt, autore (nella finzione) del famoso servizio fotografico del calendario *Miss Golden Dreams*, in cui Marilyn posa nuda distesa su un drappo di velluto rosso. Reinventando nuovamente un frammento della vita di Marilyn – l'episodio del calendario è ampiamente ricostruito anche in *Blonde*³⁰ – Oates ritorna sul tema della macchina hollywoodiana delle illusioni. Anche in questo testo – stilisticamente molto diverso dal romanzo, frammentario e composto come un'indagine investigativa, con alcuni dettagli quasi *splatter* – Marilyn rivolge su di sé uno sguardo retrospettivo: si rivede ragazza dalla pelle bianchissima, spaventata, indifesa, ingenua e fragile, ma soprattutto remissiva di fronte ai compromessi che il percorso di ascesa implica: «NORMA JEAN BAKER: It is true that I was *lost* – but I knew that no one would find me except myself – If I became a Star in the sky of Hollywood where I could not be hurt»³¹. Se la violenza reale ed efferatissima fu quella subìta da Betty Short, il cui corpo venne ritrovato orrendamente martoriato, violenza è anche quella simbolicamente esercitata dall'obiettivo del fotografo che convince Norma Jeane a farsi fotografare nuda: «A nude is all the calendar men want – if you don't strip, forget it. No matter how gorgeous your face is – nobody gives a damn»³². Queste le considerazioni assegnate a Betty, a cui risponde il resoconto dello shooting reso dal fotografo:

Norma Jeane was all quivery and whispery and holding-back even when she finally removed the smock I've given to her – to pose “nude” on the red velvet drapery. (You wouldn't say “naked” – “naked” is like a corpse, “Nude” is art). Like if you reached out to position, Norma Jeane, just to touch her – she'd be shocked and recoil. *Obbb!* Norma Jeane's eye widened, If I made a move toward her. I'd just laugh – *For Christ's sake, Norma! Nobody is going to rape you OK?*»³³.

Black Dahlia & White Rose è anche una storia di cadaveri, di «corpses», non solo perché le voci sono postume, ma perché la morte aleggia su tutto il racconto come violenza perpetrata sui corpi delle giovani donne. Quello

³⁰ OATES, *Blonde*, cit., pp. 223-236: il capitolo si intitola “*Miss Golden Dreams*” 1949.

³¹ EAD., *Black Dahlia & White Rose*, cit., p. 3.

³² Ivi, p. 10.

³³ Ivi, p. 11.

di Betty viene squarciato («*slashed*»), i seni trafitti e mutilati («*stubbed & mutilated*»), mentre quello di Marilyn è sotto continua minaccia dell'obiettivo, rischiando di non sopravvivere «in the shark waters where her white limbs would be thorn off in the predators' teeth»³⁴.

Ritornando sulla vicenda di Marilyn, e affiancandola a quella brutalmente tragica di Betty Short, Oates ha ulteriormente accentuato il carattere ossessivo di *Blonde*. Soffermandosi su un episodio e su un'amicizia tra due aspiranti attrici perse nel mare infestato di squali che è Hollywood, il racconto condensa l'immagine tragico/patetica di Marilyn "prima di Marilyn", e soprattutto enfatizza il carattere virginale e puro del suo corpo bianchissimo che sarà presto "sbranato", ovvero ritoccato, fotografato, posseduto, desiderato, venduto, comprato; e che infine sarà cadavere.

5. Lettera a un cadavere

Abbiamo visto come in *Blonde* l'esperienza spettatoriale sia fondativa della personalità di Norma Jeane. Nel terzo testo che ora prendiamo in esame, ciò che nella finzione romanzesca apparteneva al personaggio si dichiara e si rivela esplicitamente come un'esperienza dell'autrice. In *To Marlon Brando in Hell*³⁵ la "scrittrice invisibile" si espone e in certa misura si racconta, innanzitutto in quanto spettatrice. Oates infatti scrive una lettera a Brando, che scopriamo essere stato il suo idolo fin da adolescente. La lettera ha come destinazione l'inferno, perché Marlon Brando non può che trovarsi lì, in quanto star maledetta, che ha soffocato la sua «*beauty in fat*» e «*threw away greatness like trash*»³⁶.

Se esiste, come ipotizziamo, un percorso che lega i tre testi al di là della contiguità tematica, l'approdo alla forma epistolare rivela quanto il motivo della disillusione e della sofferenza generate dalla fabbrica dei sogni, così diffusamente esplorato *via* Marilyn Monroe, intersechi qualcosa di personale, di autobiografico – mediato in questo caso da un "noi" che funge da barriera alla prima persona, e soprattutto richiama la dimensione collettiva della fruizione spettatoriale.

³⁴ Ivi, p. 7.

³⁵ Il testo, datato maggio 2013, è stato pubblicato on line su «Port Magazine», x, 13 giugno 2013. La traduzione italiana è ora in *Racconti di cinema*, cit., pp. 99-104.

³⁶ *Ibidem*.

Nella lettera Oates racconta a Brando un'esperienza della propria giovinezza, un gesto trasgressivo e per certi versi traumatico, di cui lo dichiara responsabile:

Because you lured a girl of 15 to deceive her parents on a wintry-dark December school day, 1953.

Because you lured this girl to lie about where she was going, what she was doing, in the most reckless act of her young life.

Because you lured this girl to take a Greyhound bus from Williamsville, New York to downtown Buffalo, New York, alone in the wintry dusk, as she had not ever been alone in her previous life.

Because you lured this girl shivering, daring to step onto the bus in front of Williamsville High School at 4:55 pm to be taken 12 miles to the small shabby second-run Main Street Cinema for a 6 pm showing of *The Wild One* – a place that would've been forbidden, if the girl's parents had known. What might have happened! – by chance, did not happen.

Because inside the Main Street Cinema were rows of seats near-empty in the dark, commingled smells of stale popcorn and cigarette smoke – (for this was an era when there was “smoking in the loge”), and on the screen the astonishing magnified figure of “Johnny” in black leather jacket, opaque dark sunglasses, on his motorcycle exuding the sulky authority of the young predator male.

A molti anni di distanza da quel 1953 in cui fu spettatrice di *The Wild One* (*Il selvaggio*, László Benedek), e a nove dalla morte di Brando, Oates dà sfogo al rancore che nel corso del tempo è maturato in lei. Un rancore generato dal fatto che Brando non solo non ha saputo preservare la propria bellezza e il proprio talento, ma si è anche fatto beffe di coloro che lo adoravano. Significativo, e forse non casuale, ritrovare in questo passo una descrizione della sala cinematografica molto simile a quella contenuta in *Blonde*³⁷: un antro buio infestato dagli odori, in particolare di pop-corn. Se nel romanzo a entrarvi era Norma Jeane, in *To Marlon Brando in Hell* è la giovane Joyce Carol. Altrettanto significativo è il ricorso all'anafora, figura retorica impie-

³⁷ La sala cinematografica peraltro – come dimostrano gli studi sulla ricezione e sull'*audience* – ha un forte «valore indiziario», per la sua «capacità di parlare del contesto storico, della situazione sociale, culturale ed economica» in cui il cinema opera. (Cfr. M. FANCHI, *Spettatore*, Il castoro, Milano 2005, pp. 12-13). Potrebbe essere fecondo, anche se non strettamente pertinente all'oggetto di questa analisi, interpretare questi passaggi di Oates alla luce di precise e storicamente determinate modalità di fruizione del cinema.

gata più volte nel romanzo. In *Blonde*, anaforico è innanzitutto il prologo, puntellato dalla ricorrenza «There came the Death», a rimarcare enfaticamente il momento in cui la morte, nei panni di un postino che consegna una lettera a Marilyn, arriva «hurling along the Boulevard», «flying as in a children cartoon», «expertly threatening his graceless bicycle»³⁸, e così via. Nella lettera a Brando l'anafora è ritmata dalla ridondanza del «Because», ovvero dall'enumerazione di tutti i motivi per i quali l'autrice sente l'esigenza di scrivere al proprio idolo e che sembra richiamare il poema/condanna a morte declamato da Humbert nel capitolo 35 di *Lolita* di Nabokov, scrittore verso cui Oates ha un debito molto forte.

Nella sua esposta intenzionalità – la lettera infatti è sostanzialmente un'invettiva, un violento atto di accusa – il testo mette a nudo in modo esplicito la natura ossessiva della sua passione per il divo. Anche in questo caso, pur nella brevità, Oates sceglie di ricostruire la vita/carriera dell'attore rivelando, come per Marilyn, di conoscerne minuziosamente i dettagli nonché i film, di cui cita scene e battute. Il corpo del divo è attentamente “monitorato”, nel suo splendore e poi nel processo di graduale degradazione che culmina nella morte. Brando, agli occhi di Oates, aveva il volto di un «battered boy» che riassumeva insieme «sweetness and pain»; la sua «astonishing magnified figure» era quella del «young predator male». Ma se Brando muore «encased in fat»³⁹, Oates sembra non provare alcuna pietà.

Scrivendo una lettera, l'autrice ricorre a quel «simulacrum of conversation»⁴⁰ che contraddistingue la relazione tra il pubblico e i propri idoli, e sceglie di rivolgersi a Brando con un registro improntato alla «sincerità amicale»⁴¹, usando il tono intimo che contraddistingue la posta dei fan. Nella Hollywood classica, le lettere sono stata la forma di spettatorialità attiva più evidente, il canale che le case di produzione offrivano agli spettatori per entrare in contatto con il proprio idolo, a quali si rivolgevano come a «un santo patrono»⁴². E se fedeli si votavano alla star, questa doveva a sua volta votarsi a loro. Così non è stato nel caso di Brando – star ribelle, che non ha mai accettato il proprio *status* – e in Oates l'interpellazione diretta esprime ammirazione/devozione

³⁸ OATES, *Blonde*, cit., p. 3.

³⁹ EAD., *To Marlon Brando in Hell*, cit.

⁴⁰ J. JENSON, *Fandom as Pathology: The Consequences of Characterization*, in *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, a cura di L.A. Lewis, Routledge, New York-London 1992, p. 16.

⁴¹ MORIN, *Le star*, cit., p. 104.

⁴² *Ibidem*.

ma soprattutto rabbia per un sentimento non ricambiato, per la noncuranza e il disprezzo che Brando ha avuto nei suoi confronti e nei confronti di tutti coloro che lo hanno venerato: «you could not take seriously what others took as their lives./ Because in this you made mockery of our lives»⁴³.

Impiegando il “noi” l'autrice si maschera parzialmente dietro a una presunta comunità di fan, investendosi di una identità determinata dalla condivisione di una medesima passione, da un «very explicit attachment to stars»⁴⁴. Presentandosi come tale – e impiegando uno stile ridondante e ossessivo – Oates sembra iscriversi provocatoriamente in quella tipologia di fan portatori di un comportamento patologico, eccessivo, e in cui la devozione funge da «psychological compensation»⁴⁵. Come scrive ancora Morin a questo proposito:

la star diventa alimento dei sogni; il sogno a differenza della tragedia ideale di Aristotele, non ci purifica dai nostri fantasmi ma tradisce la loro presenza ossessiva; così, anche le star provocano solo parzialmente la *catarsi* e mantengono fantasmi che vorrebbero, ma non possono, liberarsi in azioni. Il ruolo della star diventa allora “psicotico”, perché polarizza e fissa le ossessioni⁴⁶.

E se il fan è «someone who gets extreme in beliefs, feelings, and actions»⁴⁷, Oates nella lettera a Brando esplicita il proprio eccesso, fissa la propria ossessione, palesando quanto le star nella sua biografia, e certamente non soltanto nella sua, siano state fantasmi generatori di passioni violente. Se Marilyn è oggetto di uno sguardo empatico e partecipato, Brando è invece detonatore di rancore. Nelle anafore spietate di questa lettera c'è infatti tutta la rabbia di un'innamorata tradita, di una giovane fan che ha visto il suo amore non ricambiato. Brando è irremissibile, perché «where there has been such love, there can be no forgiveness».

⁴³ OATES, *To Marlon Brando in Hell*, cit.

⁴⁴ N. ABERCROMBIE, B. LONGHURST, *Audience. A Sociological Theory of Performance and Imagination*, Sage, London 1998, p. 139.

⁴⁵ JENSON, *Fandom as Pathology*, in *The Adoring Audience*, cit., p. 16.

⁴⁶ MORIN, *Le star*, cit., p. 149.

⁴⁷ S. MILGRAM, *The Social Meaning of Fanaticism* (1977), citato in JENSON, *Fandom as Pathology*, cit., p. 17.