

LILIANA DELL'OSSO RICCARDO DALLE LUCHE

MARILYN, ETERNA FANCIULLA

*Psichiatria e psicoanalisi
di una diva autodistruttiva*



Alpes Italia srl – Via G. Gatteschi 23 – 00162 Roma
tel./fax 06-39738315 – e-mail: info@alpesitalia.it – www.alpesitalia.it

© Copyright

Alpes Italia srl – Via G. Gatteschi, 23 – 00162 Roma, tel./fax 06-39738315

I edizione, 2026

LILIANA DELL'OSSO, è medico, psichiatra e saggista. Ha svolto una lunga e prestigiosa carriera accademica e assistenziale presso l'Università di Pisa, fino a ricoprire il ruolo di Direttore della Clinica psichiatrica e di Presidente della Società Italiana di Psichiatria. È autrice e coautrice di oltre 900 pubblicazioni su riviste scientifiche, prevalentemente internazionali, di manuali e di numerosi saggi scientifici divulgativi. Insignita dell'Ordine del Cherubino dall'Università di Pisa e vincitrice del Premio Cronin 2020, fa parte di Top Italian Scientists, di Top Italian Women Scientists e di 100esperte.

RICCARDO DALLE LUCHE è medico, psichiatra e psicoterapeuta. Ha lavorato per decenni nei servizi pubblici, affiancando all'attività clinica un intenso impegno di studio e di ricerca. Appassionato di grande cinema, studioso e traduttore dei classici della psicopatologia e della psicoanalisi, è autore di numerosi articoli e volumi dedicati alla psicopatologia, alla storia della psichiatria e alla psicoterapia, rivolti sia agli specialisti sia al grande pubblico. Svolge attività didattica presso diverse scuole di specializzazione in psichiatria e di psicoterapia.

In copertina: *Marilyn, il volo di un colibri*. Tecnica mista su tela, 60x70 cm, di Marika Gravina. Facebook: @marikagravina, Instagram: @marika.gravina.

Impaginato interno: a cura di Giulia Salerno.

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

Tutti i diritti letterari e artistici sono riservati.

È vietata qualsiasi riproduzione, anche parziale, di quest'opera.

Qualsiasi copia o riproduzione effettuata con qualsiasi procedimento (fotocopia, fotografia, microfilm, nastro magnetico, disco o altro) costituisce una contraffazione passibile delle pene previste dalla Legge 22 aprile 1941 n. 633

e successive modifiche sulla tutela dei diritti d'autore.

Indice

PREFAZIONE ALLA SECONDA EDIZIONE	IX
PROLOGO – INTERVISTA IMPOSSIBILE A MARILYN MONROE.....	XI
PREFAZIONE ALLA PRIMA EDIZIONE.....	XIX
INTRODUZIONE – PSICOPATOLOGIA DI UN’ICONA	XXV

PARTE PRIMA PSICOBIOGRAFIA DI UNA STAR AUTODISTRUTTIVA

1. Da Norma Jeane all’eternità.....	3
<i>Storia familiare</i>	3
<i>L’infanzia</i>	5
<i>La prima giovinezza</i>	7
<i>Anamnesi psicopatologica: l’esordio</i>	11
<i>I ricoveri</i>	16
<i>Gli ultimi mesi</i>	22
2. Una morte discussa	27
<i>Che cosa sarebbe successo se Marilyn non fosse morta</i>	34

PARTE SECONDA PSICOANALISI DI MARILYN

3. La coppia Marilyn-Greenson: i danni dell’iper-empatia.....	39
<i>Ralph Greenson, lo psicoanalista ideale e idealizzato</i>	39
<i>Una storia doppiamente tragica</i>	44
<i>Considerazioni critiche sessanta anni dopo</i>	46
4. Marilyn vista da vicino e da sé stessa.....	49
<i>Marilyn “disincarnata”</i>	50
<i>Lo sguardo impietoso dell’ex marito</i>	55
<i>Marilyn e il modello del falso Sé</i>	61
<i>Fenomenologia dello sfacelo</i>	63
<i>Ancora sulla coppia Miller e Marilyn</i>	65

MARILYN, ETERNA FANCIULLA

5. Essere un altro: la maschera, il doppio, l'attore	67
<i>Il doppio e l'identità</i>	67
<i>La maschera e l'attore</i>	70
<i>Marilyn e la maschera</i>	72
6. Psicopatologia del perfezionismo	75
<i>Perfezionismo, successo e creatività</i>	78

PARTE TERZA

MARILYN, UN "CASO SCUOLA" PER LA PSICHIATRIA

7. Le molteplici diagnosi psichiatriche di Marilyn	83
<i>Premessa</i>	83
<i>Il paziente borderline, Proteo della psichiatria</i>	84
<i>Marilyn come "borderline"</i>	87
<i>Disturbo bipolare in comorbidità con disturbi d'ansia e ossessivo-compulsivo</i>	89
<i>Disturbi sessuali</i>	92
<i>Dipendenze da alcol e sostanze e comportamentali</i>	93
<i>La comorbidità, ospite imprevisto della psichiatria</i>	94
<i>Oltre la comorbidità, il modello di spettro e di traiettoria di malattia mentale</i>	95
<i>Contro l'uso improprio delle diagnosi</i>	98
8. Disturbo borderline: un nuovo modello interpretativo	101
<i>Spettro autistico e disturbo borderline</i>	101
<i>Lo spettro autistico in Marilyn: deficit e camouflage</i>	104
<i>a) Aspetti fobico-sociali e panico-claustro/agorafobici</i>	104
<i>b) Sintomi di disfunzionamento cognitivo</i>	106
<i>c) Empatia</i>	109
<i>d) Aspetti gestaltici</i>	111
<i>e) Aspetti tossicofilici</i>	115
<i>f) Camouflaging</i>	116
<i>Dallo spettro autistico al disturbo borderline: il ruolo del trauma</i>	118
<i>Sinossi della psicopatologia di Norma Jeane/Marilyn Monroe</i>	120
<i>Indizi di spettro autistico</i>	120
<i>Indizi di spettro da stress post-traumatico</i>	121
<i>Indizi di disturbo borderline</i>	121
CONCLUSIONI	123

Indice

EPILOGO – LILIANA DELL’OSSO E RALPH GREENSON. UN’INTERVISTA IMPOSSIBILE	125
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI	139
<i>Biografie e testi su Marilyn Monroe</i>	139
<i>Pubblicazioni scientifiche e saggi</i>	140
<i>Film con Marilyn Monroe</i>	143
<i>Video con o su Marilyn Monroe</i>	143
<i>Altri film citati</i>	144
<i>Opere letterarie e filosofiche citate nel testo</i>	145
<i>Canzoni citate nel testo</i>	145

[...] *Ma tu continuavi a essere bambina,
sciocca come l'antichità, crudele come il futuro,
e fra te e la tua bellezza posseduta dal Potere
si mise tutta la stupidità e la crudeltà del presente.
La portavi sempre dietro come un sorriso tra le lacrime,
impudica per passività, indecente per obbedienza.
Sparì come una bianca colomba d'oro.*

Pier Paolo Pasolini (1963)

Prefazione alla seconda edizione

Questo libro nasce dalla revisione di “L'altra Marilyn. Psichiatria e psicoanalisi di un cold case” pubblicato da Le Lettere nel 2016, che ha avuto un discreto successo mediatico e di pubblico. In questi dieci anni il modello psichiatrico al quale si ispirava la lettura interpretativa della traiettoria di sofferenza psichica di Norma Jeane/Marilyn Monroe è stato in gran parte confermato e sviluppato; pertanto sono state necessarie aggiunte e aggiornamenti riferendosi alla copiosa letteratura scientifica recente.

La scelta degli autori è stata anche quella di rendere il testo più semplice e fruibile anche ad un pubblico di non specialisti. Sono state tagliate intere parti che avevano una funzione puramente didattica e altre che non si riferivano direttamente all'attrice, al fine di focalizzare la trattazione unicamente sulla figura epica e iconica di Marilyn Monroe e sui processi che ne hanno sotteso la creazione a partire da una umile ragazza con una storia infantile traumatica e un disturbo del neurosviluppo. È stata a tal fine inserita una intervista impossibile all'attrice.

Questo libro esce contemporaneamente alla prima traduzione inglese.

Pisa, 15 ottobre, 2025

Liliana Dell'Osso e Riccardo Dalle Luche

Prologo

Intervista impossibile a Marilyn Monroe

Intervistatore (I): Buongiorno Mrs. Monroe, la ringrazio per avermi concesso questa intervista postuma.

Monroe (M): (*ride*) Beh non è da tutti avere un'opportunità simile!

I: Sono passati 64 anni dalla sua morte e lei, se mi posso permettere, ha un aspetto più radioso che mai, il mondo intero continua ad ammirare la sua bellezza, il suo sguardo, il suo sorriso.

M: In un certo senso godo di un'eterna giovinezza e di una bellezza senza tempo!

I: La critica più frequente che le rivolgono è però quella di essere "solo bella".

M: Se essere intelligente vuol dire non essere bella, allora preferisco essere stupida. (*pausa*) Per fortuna non ho mai dovuto scegliere.

I: Peraltro, la sua immagine ha spesso oscurato la persona.

M: Il problema di essere un simbolo è che nessuno si chiede se hai freddo. E io avevo spesso bisogno di un cappotto, non di un piedistallo... che peraltro non ho mai disdegnato.

I: Qualcuno anzi ha malignato che fosse dipendente dal successo e dalla fama. «Vivo per avere successo, non per piacere a te o a chiunque altro», l'ha detto lei, ricorda? Il successo *at any cost*!

M: Se avessi rispettato tutte le regole, non sarei arrivata da nessuna parte. Hollywood è un posto dove la virtù di una ragazza conta meno della sua acconciatura. Ti pagano migliaia di dollari per un bacio e cinquanta centesimi per l'anima. Purtroppo il successo fa sì che molta gente ti odi, mi piacerebbe che non fosse così. Sarebbe meraviglioso godersi il successo senza vedere l'invidia negli occhi di chi ti circonda. La fama è volubile, si sa. Regala gratificazioni e inconvenienti, io li ho sperimentati entrambi.

I: Ha dimostrato una determinazione straordinaria nel perseguire i suoi obiettivi.

M: Non mi fermo quando sono stanca. Mi fermo solo quando ho finito.

I: Si è mai sentita sottovalutata?

M: Sempre! Ho passato la vita a dimostrare che non ero quella che pensavano. Il problema è che, quando ci riuscivo, cambiavano argomento.

I: Le sue colleghe, le attrici celebri degli anni '50, hanno dovuto affrontare il dramma della perdita della bellezza prima di morire.

M: Ah, io non so come avrei fatto! Forse mi sarei data alle organizzazioni di beneficenza, ma temo che non sarebbe bastato.

- I: Mrs. Monroe, tutti pensano che abbia avuto tutto e soddisfatto tutti i suoi desideri, nella sua breve vita. Quali non si sono realizzati?
- M: L'elenco è lunghissimo, da cosa vuole che cominci?
- I: Non saprei... dalla vita professionale, ad esempio. Ha lavorato con i migliori registi, è stata protagonista di film campioni di incasso, e che si continuano a vedere oggi, come *Gli uomini preferiscono le bionde*, *Quando la moglie è in vacanza*, *A qualcuno piace caldo*.
- M: Proprio i film che mi fanno rivoltare nella tomba. Loro, quelli di Hollywood, mi hanno condannata al ruolo eterno di "bionda svampita", una cosa che non ho mai sopportato. Per tutta la vita ho studiato e lottato per essere una vera attrice. Sentivo la mia mancanza di talento come se internamente indossassi abiti da quattro soldi. Ma, mio Dio, quanto volevo imparare, migliorare! Quel Wilder si è accanito contro di me con le sue battutine: «L'*Academy* mi deve una medaglia al valore per gravi ferite di guerra», ferite che gli avrei inferto io con i miei comportamenti sul set. E ancora: «Il mio psicoanalista mi ha detto che sono troppo vecchio e troppo ricco per affrontare ancora una cosa del genere». Ma chi si crede di essere? Un vero cafone! E pensare che è grazie a me che ha fatto un sacco di soldi.
- I: In quale film ritiene di aver recitato come avrebbe voluto?
- M: In nessuno. Neppure ne *Gli spostati*, scritto da mio marito Arthur Miller per me. Mi aveva promesso una parte drammatica, alla fine mi ha fatto fare una puttanella isterica contesa da tre cowboy. Del resto era quello che pensava di me. Dopo che ci siamo lasciati non ha più voluto saperne di me (*si commuove e una lacrima le scende dagli occhi*).
- I: Su Mrs. Monroe, non si rattristi.
- M: È stata colpa mia: sono egoista, impaziente e un po' insicura. Commetto degli errori, perdo il controllo e a volte sono difficile da gestire. Ma se non riesci ad avere a che fare con me nel mio momento peggiore, sicuramente non mi meriti in quello migliore.
- I: Ma cosa l'ha ferita di più?
- M: Quello che mi ha fatto più male è essere stata fraintesa. E poi Arthur si è messo subito con quella fotografia che lavorava sul set... Ma va bene così: meglio essere infelici da sole che infelici con qualcuno. La felicità si trova dentro di noi, non al fianco di qualcuno. E poi, non essere gelosa se vedi il tuo ex con un'altra... devi passare i giocattoli usati ai meno fortunati, come mi diceva mia madre da piccola.
- I: Sappiamo che si è levata diverse soddisfazioni con gli uomini, Di Maggio, Sinatra, Yves Montand, Brando, Arthur Miller, i Kennedy, per non parlare che dei nomi più noti. Alle starlet di oggi basta un flirt, magari solo mediatico, col calciatore famoso di turno, per essere sistemate tutta la vita.

- M: Quello che davvero desidera una donna è trovare un uomo che le dimostri che i maschi non sono tutti uguali. Io ho sempre fatto le cose solo per amore e, possibilmente, lontano dai fotografi. Non ho mai ingannato nessuno. A volte ho lasciato che gli uomini si ingannassero da soli. Ciò che mi addolora è che alla fine nessuno di quelli che ho amato mi ha davvero voluta e nessuno di loro era al mio funerale. Solo Joe (Di Maggio) mi è sempre rimasto vicino, ma lui era un vero siciliano, mi voleva rinchiuso in casa. Quando feci per i giornalisti la famosa scena della metropolitana nella quale mi si alza la gonna bianca plissettata, ha preteso che mi mettessi due paia di mutandine e al ritorno a casa mi ha gonfiato di botte. Era geloso marcio!
- I: Se mi permette un'impertinenza: avrebbe preferito non mettersi le mutandine?
- M: Lo sanno tutti che non le metto. Proprio non le sopporto. Mi danno così fastidio tutte quelle piegoline. Neanche il reggiseno. Del resto non ne ho bisogno. Perfino Billy Wilder, che non ci credeva, dopo avermelo toccato ammise che avevo un seno di marmo (*ride compiaciuta*).
- I: Un po' tutti ricordano di averla vista spogliarsi senza nessun problema o girare sul set o per casa nuda.
- M: Adoro fare le cose che i censori non vogliono far passare. Già da ragazzina sognavo di essere nuda in una chiesa dove tutti mi guardavano scandalizzati! Per me è una cosa naturale, come fare l'amore! Mi piace soprattutto vedere l'effetto che faccio sugli uomini. Molti sono imbarazzatissimi! (*spalanca gli occhi come meravigliata*). Frank (Sinatra) una volta si è arrabbiato moltissimo perché sono comparsa nuda davanti ai suoi amici mentre giocavano a poker!
- I: Com'è bella quando sorride Mrs. Monroe! Noi tutti vorremmo vederla sorridere sempre, invece abbiamo dovuto vederla morta in quel letto...
- M: Mah, fatalità! È la storia della mia vita, se c'è una ciliegina col verme, tocca sempre a me.
- I: (*spiazzato*) In che senso?
- M: Non volevo davvero morire, piuttosto "dormire, nulla più", come scrisse il mio mito, Shakespeare, l'autore che più di ogni altro avrei voluto interpretare, anche per dimostrare a quello spocchioso di Lawrence Olivier quanto valevo come attrice. Far finta di essere morta per un po' e poi ricominciare, l'ho fatto varie volte nella vita, sono una specialista, avrei continuato a farlo se non fossi morta. Ho sempre sofferto d'insonnia, quella sera ero sovraccitata. Bob Kennedy doveva venire, invece mi dette buca all'ultimo momento. Nei giorni precedenti i medici mi avevano riempito di sedativi, ma io per essere sicura di dormire mi feci fare un clistere di barbiturici che, a quanto pare, mi fu fatale, da Eunice Murray, quella strega che Ralph mi aveva messo in casa per controllarmi! Purtroppo non mi sono più svegliata.

- I: Lo sa che sulla sua morte sono stati scritti decine di libri e che ancora oggi si discute su cosa sia successo? Rubricata come caso irrisolto, un cold case! Mi dica qualcosa di "Ralph", il suo analista.
- M: È stato molto carino, si è messo a mia disposizione, mi ha aperto le porte di casa sua, conoscevo anche sua moglie e i suoi figli, a volte restavo a casa da loro, mi facevano sbucciare le patate e sparecchiare, come se fosse la mia vera famiglia, sa, non l'ho mai avuta io una famiglia ... Poi era sempre disponibile, lo vedevo quasi ogni giorno, a volte due volte al giorno e poi gli telefonavo e lui rispondeva sempre. Mah, alla fine scommetto che non ne poteva più neanche lui di me (*ride*). Però sono sicura che c'è rimasto male quando mi ha vista morta. Lui e il dott. Engelberg non sapevano che pesci prendere, sono stati a ragionare qualche ora prima di chiamare la polizia. Forse hanno anche avvertito Bob Kennedy, per fugare i dubbi sul suo coinvolgimento... Mah, io non so bene, sa, ero morta! (*fa una risatina ammiccante*).
- I.: Ora non si atteggi a bionda svampita!
- M: Divento intelligente quando mi serve. Ma al più degli uomini non piace.
- I: Si dice che lei avesse coltivato l'ambizione di sposare John Fitzgerald Kennedy e di diventare *first lady*.
- M: Sì è vero, ma non l'ho fatto per vanità. Jack era così infelice con quella statua che gli hanno fatto sposare. Poi è sempre stato succube di suo padre, ed era anche malaticcio, con la schiena e la malattia alle ghiandole, non so bene quali (*ride imbarazzata*). Per sopravvivere rincorreva tutte le sottane, un colpo e via. Ma con me non era così, era carino, romantico, era veramente sé stesso con me, però come faceva a sposarmi? Suo padre l'avrebbe ammazzato. Io ci sono rimasta un po' male, ho cercato di chiamarlo alla Casa Bianca ma dopo qualche volta non me l'hanno passato più... che ne sanno loro dei sentimenti? Alla fine mi sono arresa, e non per debolezza. Arrendersi a volte significa essere forti abbastanza da lasciar perdere. Sono stata contenta di essere andata al Madison a cantare l'*Happy Birthday* davanti a tutta quella gente. È stato bello e un po' malinconico, in fondo era la fine di un amore (*una lacrima lascia una riga nera di mascara sulla guancia*).
- I: Non faccia così... (*offrendole un kleenex*).
- M: Mi sono sempre ripromessa di non piangere mai per un uomo, mi si sbava il trucco... Ed il mio mascara vale più di uno stupido maschio. Mi ero fatta accompagnare da mio suocero, il padre di Arthur, che mi adorava. Volevo presentargli Jack! (*ride*) Però ero ansiosissima, ho dovuto riempirmi di farmaci e champagne, ero un po' brilla, si vede nelle registrazioni (*ride*)...
- I: Ho letto che iniziava sempre la giornata con un bicchiere di Piper-Heidsieck. E che amava anche il Dom Pérignon.
- M: Non sono un'ubriacona: posso smettere quando voglio. Solo che non voglio, specialmente quando sono giù ...poi quel vestito stretto, me l'hanno dovuto

cucire addosso, ero tutta nuda sotto, se ne sono accorti tutti (*ride*), insomma tra una cosa e l'altra hanno dovuto aspettarmi un bel po', come al solito! Peter Lawford, che presentava la serata, forse spazientito dall'attesa, mi ha introdotta come "the late Marilyn Monroe".

- I: I suoi ritardi sono famosi. Ha fatto sprecare un sacco di soldi alle produzioni, innervosire gli attori, i registi, i tecnici...
- M: Non importa quanto aspetti, ma **chi** aspetti! Comunque non lo facevo apposta. È che non sono mai pronta, non so che cosa mettermi, cambio d'abito cento volte e mi innervosisco, il trucco non è mai perfetto, devo farmelo rifare più volte. Poi sa, prendendo i farmaci per dormire non è facile svegliarsi la mattina (*si rattrista*). In certi giorni non ce la faccio proprio ad alzarmi, sono bloccata fisicamente, mentre sono attivissima mentalmente, a tratti confusa e impaurita. Tutti gli psichiatri che mi hanno visitata hanno detto che è la mia malattia, ma ciascuno ne tirava fuori una diversa! Boh, sarà. E comunque, senza di me cosa fanno sul set: almeno lì sono indispensabile e tutti dipendono da me, una volta tanto!
- I: Alla fine si è fatta licenziare dalla Fox, per i suoi ritardi e le sue assenze sul set di *Something's got to give*.
- M: Un film orribile, non si sapeva neppure come finiva. Poi non ero in forma, non ricordavo le battute, le sbagliavo, non so perché. La mia mente non è più quella di una volta, ammesso che una volta funzionasse bene! (*ride*) Però si sono dovuti ricredere. Mi sono fatta fare le foto nuda in piscina, ed anche le riprese di prova, tutti hanno visto quelle foto e quegli shot, la Fox ha dovuto riassumermi. Una donna di trentacinque anni che faceva ancora la sua figura! (*ride*) Stavo proprio bene fisicamente, non ero più la cicciona gonfia di *A qualcuno piace caldo*. Per forza: in quel periodo non riuscivo proprio a mangiare, avevo lo stomaco chiuso. Anzi, mi sembrava di non averlo nemmeno più lo stomaco, di essere completamente vuota dentro, come una bambola di pezza! Del resto lì ero anche incinta, del bimbo di Miller che poi ho perso (*s'incupisce e le scende una lacrima*).
- I: È stato un grande rammarico per lei non avere figli?
- M: Non li ho mai voluti fin quando ero nessuno: uno me l'hanno tolto da ragazzina, altri ho dovuto abortirli. Poi quando li volevo, perché ero diventata ricca e famosa e finalmente mi ero sposata, li ho persi e non ho potuto averli. Ma forse è stato meglio così: se poi morivo, com'è successo, o impazzivo, com'è successo a mia madre, avrei lasciato un'orfana come me, e la storia si sarebbe ripetuta.
- I: Insomma, Mrs. Monroe, contro ogni apparenza, la sua non è stata una vita facile. Qualcuno ha scritto che la sua morte è stata una catastrofe dell'immaginario collettivo, un lutto inelaborabile per milioni di persone...

- M: Dice davvero? Non ho mai pensato di essere così popolare. In realtà sentivo di appartenere al pubblico e al mondo non per il talento o la bellezza, ma perché non ero mai appartenuta a nient'altro o a nessun altro. Ho tentato in ogni modo di essere me stessa, e di essere perfetta, anche se le imperfezioni sono belle, sono ciò che ci rende unici. A volte ho pensato di essere soltanto un'enorme bugia, da capo a piedi, di essere un'apparenza.
- I: L'hanno amata come icona, meno come persona.
- M: La gente non mi vede! Vede solo i suoi pensieri più reconditi e li sublima attraverso di me, presumendo che io ne sia l'incarnazione.
- I: La sua morte, dicevo, ha mostrato definitivamente la fragilità dello *star system*, la faccia effimera della celebrità, il carattere illusorio del mito.
- M: (*riflette per cercare di comprendere la domanda*) Io sono una donna, non un mito. La gente vedeva la luce, ma raramente si fermava a chiedersi da dove venisse l'ombra. Il mondo è quello che è, vivere è una gran fatica, superiore alle mie possibilità. A volte dovevo passare settimane nel letto per riprendermi ed aver voglia di fare qualcosa. Però di natura sono gaia, ed ho sempre cercato di prendere le cose con humor.
- I: Già, le sue famose battute, i "monroismi" che l'hanno resa celebre, come quella di andare a letto indossando solo due gocce di Chanel N°5 o di dimenticare tutti i nomi, compreso il suo. E la vergogna per non avere lo smalto sulle unghie quando arrivò l'idraulico ed è tutta nuda nella vasca!
- M: È la gente che trova buffe delle cose sacrosante che penso e dico.
- I: Ripercorrendo la sua vita, se potesse parlare alle donne di oggi cosa direbbe?
- M: Non accettate le briciole: ci hanno fatto donne, non formiche. Soprattutto, non permettete a nessuno di dirvi quanto valete. Mi hanno sempre trattata come una bambina perché era più facile. Una bambina non mette in crisi nessuno, non pretende coerenza, non chiede potere. Sorride, annuisce, ringrazia. E se soffre, è perché è "sensibile". Mai lucida.
- LDO: Oggi vi chiamano in altri modi: "talenti promettenti", "donne forti", "ragazze brillanti". Ma è lo stesso copione, solo un po' aggiornato. Promettenti, finché non arrivate. Forti, finché non avete potere. Brillanti, finché non emanate luce propria. A Marilyn dicevano che era adorabile quando non capiva. A voi dicono che siete aggressive quando capite troppo. Il confine è sottile, ma il gioco è identico: tenervi un passo prima o un passo dopo, mai esattamente dove siete. Non vi dicono "non sei capace", vi dicono "non è il momento". "Per il vostro bene", naturalmente. In un *tweet*: ti applaudono (persino ti ammirano) finché resti piccola, ti temono (e ti ostacolano) quando cresci.
- M: Il peggior tradimento verso me stessa è stato quando ho permesso che mi facessero sentire sbagliata solo perché non ero "giusta" per loro.
- I: Alla fine, chi era Marilyn Monroe?

Prologo - Intervista impossibile a Marilyn Monroe

M: Una donna che sapeva sorridere molto bene.

I: E pensare, ancora meglio! Una battuta per concludere?

M: Sì, che è molto buffo che vi occupiate ancora di me, anche se mi fa molto piacere, ma, per favore, non fatemi apparire quella che non ero e, soprattutto, non fatemi apparire ridicola (*ride*).

Prefazione alla prima edizione

Avevo creduto che avrei trovato in lei “la ragazza felice che tutti gli uomini amano”, come Marilyn diceva ironicamente di sé stessa, ed invece ho scoperto esattamente l'opposto: una donna angosciata la cui disperazione rendeva pesante ogni cosa affrontasse.

ARTHUR MILLER

La tragica scomparsa di Marilyn Monroe, a soli trentasei anni, è stato uno degli eventi mediatici che hanno segnato la storia degli Stati Uniti negli anni '60 e infranto in modo irreversibile il mito favolistico del divismo hollywoodiano, mostrandone le zone d'ombra, anche quelle più oscure e inimmaginabili. È questo uno dei motivi per cui il personaggio e la figura di Marilyn – certamente affascinante come archetipo di un certo tipo di femminilità, ma in fondo un'attrice minore, che ha avuto una breve fortunata stagione nell'interpretare divertenti commedie sexy a cavallo tra gli anni '50 e '60 – a distanza di oltre sessant'anni dalla morte, continuano a suscitare l'interesse inesauribile di scrittori e lettori. Anche limitandosi alla sola produzione in lingua inglese, il materiale a lei dedicato è oggi vastissimo: si contano centinaia di libri, tra biografie, indagini critiche e studi sulla sua immagine pubblica, oltre a numerosi documentari, film, spettacoli teatrali, musical, opere liriche e persino balletti ispirati alla sua figura, oltre alla celeberrima canzone di Elton John ed una, tutta italiana, di Achille Lauro. Una mole di opere che continua a crescere, segno di quanto il mito di Marilyn rimanga vivo e costantemente riletto dalla cultura contemporanea. Oltre alla diffusione ormai universale delle sue immagini, dei film e del lascito quasi illimitato di foto artistiche, è soprattutto l'iconografia seriale e industriale, che forse non ha pari se non nelle religioni per capacità di penetrazione, a farci interrogare su come uno dei tanti personaggi dell'empireo hollywoodiano abbia dato vita a uno dei miti più longevi del Novecento, divenuto infine un'icona universale.

Il tempo degli scoop, veri o falsi, e delle testimonianze, credibili o interessate, che hanno sostenuto l'impalcatura della bibliografia monroeana sembra finito, al punto che la scoperta di altri materiali, come alcuni filmetti porno vintage della fine degli anni '40, è passata quasi inosservata e poca attenzione è stata dedicata alla pubblicazione dei testi diaristici *Fragments* (Monroe, 2012), che aprono invece diversi squarci sui vissuti più intimi dell'attrice e che rappresentano i documenti che maggiormente ci consentono di capire il suo funzionamento mentale reale, privato, non recitato, insieme, forse, alle coraggiose ma anche irriguardose descrizioni del suo ultimo marito, Arthur Miller. Siamo ancora in attesa della de-secretazione delle presunte intercettazioni ambientali della CIA, dell'epoca in cui Marilyn passava per comunista e aveva frequentazioni discusse e troppo “alte” (con i fratelli Kennedy),

ma chissà se davvero esistono e, nel caso, se qualcuno ha interesse a renderle note. Greenson, il suo ultimo psicoanalista, ha tenuto per sé i più importanti “segreti” appresi nel lungo e intimo rapporto con l’attrice, e i suoi figli, alla sua morte, hanno venduto all’asta i ricordi che l’attrice aveva lasciato nella loro casa, macabri souvenir di un tragico epilogo. In breve, l’intera storia di Marilyn, continua a suscitare soprattutto un interesse *dark*, criminologico, piuttosto che psicologico e umano, ma sembra destinata ad essere archiviata come un caso irrisolto e irrisolvibile, un *cold case*.

Risorgono di tanto in tanto linee investigative divergenti dal responso autoptico ufficiale di “probabile suicidio”: alcune piste più o meno fantasiose, basate su testimonianze e reperti dubbi, circa l’implicazione della Mafia o della CIA, e perfino del suo psicoanalista, l’ultimo a vederla viva e il primo a trovarla morta. Un altro filone di indagini che è cresciuto negli ultimi decenni è quello delle motivazioni psichiatriche che di per sé avrebbero condizionato la fine prematura, comunque essa si fosse realizzata. Fino ad oggi sono state pubblicate cinque psicobiografie cliniche in senso stretto (Mecacci, 2000; Schneider, 2007; Jensen, 2012; Mari *et al.*, 2012; Dawson, 2013) volte prevalentemente a comprendere la vita breve e infelice di Marilyn come una conseguenza di una grave psicopatologia e di trattamenti inappropriati o tossici da cui l’attrice, progressivamente, era divenuta dipendente, come dipendente era sempre stata dall’attenzione degli uomini, dall’amore delle masse, dal successo e dalla fama, senza che nessuno di questi potesse salvarla dal suo catastrofico destino.

La nostra ambizione, sebbene sia impossibile non riassumere gli eventi biografici che sono stati già ampiamente raccontati decine di volte, anche se con discrepanze di accenti, è quella di utilizzare la storia di Marilyn come un prototipo di psicopatologia femminile che, pur nelle metamorfosi subite a causa dei cambiamenti sociali, etici, tecnologici e antropologici da quei tempi, continua a costituire una porzione importante delle presentazioni cliniche di cui dobbiamo prenderci quotidianamente cura. Capire Marilyn è capire migliaia di pazienti o utenti che popolano i nostri studi, ambulatori e stanze di analisi, reali o virtuali, come va di moda oggi.

Le varie “diagnosi” proposte da chi curò effettivamente Marilyn sono oggi tramontate, quelle di chi ha riesaminato il caso si sono moltiplicate, sono spesso le più eterogenee, coesistenti, divergenti. La magica parola “borderline”, che riassume tante incertezze nella sua definizione, certamente non risolta dalla categoria ufficiale del “disturbo borderline di personalità” (APA, 2022), ha perduto nel tempo valore scientifico: in sostanza anche la motivazione psichiatrica del malessere e della traiettoria psicobiografica di Marilyn non ha ricevuto fino ad oggi risposte convincenti e definitive. Il caso Marilyn mette in risalto la inconsistenza del sistema diagnostico della psichiatria fondato su una classificazione categoriale che richiama le idee platoniche di malattia mentale e un modo di pensare per entità fisse – invece che per

processi dinamici¹ (Dell'Osso *et al.*, 2015; 2016a) – che è, come scrive il fisico Rovelli (2017), “un residuo metafisico” del pensiero occidentale². La psichiatria deve per forza di cose allinearsi al concetto, proprio di tutte le discipline scientifiche forti, che tutto quello che è fisico, chimico e biologico (ed il nostro cervello come tutti noi lo siamo) vada descritto in termini di processi che si dipanano nel tempo, in relazione con gli eventi di vita e l'ambiente con cui interagiamo.

L'altra particolarità del “caso Marilyn” è che, come in numerose altre figure prototipiche, ad esempio Diana Spencer, anch'ella morta a trentasei anni, non si è sottolineato abbastanza che la fragilità e la vulnerabilità dell'attrice non hanno solo condizionato i suoi comportamenti disfunzionali, ma in primis hanno contribuito al suo successo, alla costruzione del suo personaggio, e persino al suo processo di iconizzazione immortale. Il fascino “clinico” di molti pazienti (e soprattutto di molte pazienti), i sentimenti controtransferali suscitati nei terapeuti si trasformano, nella cultura di massa, in una vera e propria partecipazione empatica nella quale le idealizzazioni e le proiezioni finiscono per nascondere i disturbi e i tratti della personalità dei vari soggetti: per fare un esempio banale, si dice che “l'amore è cieco” cioè non vede i difetti ed i limiti dell'amato.

L'obiettivo di questo saggio è quindi di proporre una psicobiografia esemplare ispirata e supportata dai più recenti sviluppi neuroscientifici che affermano la centralità del “cervello”, il nostro organo di relazione con l'ambiente, con la sua struttura morfologica ben nota e la ancora poco nota complessità funzionale. Le diagnosi, in quest'ottica, non sono che la fotografia parziale e transitoria della vita psichica di una persona in un certo momento e di conseguenza dei suoi comportamenti: questi avranno nel tempo evoluzioni o involuzioni funzionali e relazionali sulla base degli eventi vitali ed anche dell'appropriatezza degli interventi terapeutici, in termini clinici “remissioni”, “miglioramenti”, perfino “guarigioni”, ma anche peggioramenti, deterioramento, compromissione funzionale. I disturbi mentali hanno cioè un andamento dinamico nel corso del tempo che lascia spazio alla personalità di riaffermare le proprie capacità oppure di mettere in atto strategie per limitare i danni correlati.

Marilyn è stata uno dei primi casi di morte per suicidio/overdose nel mondo dello spettacolo ad avere una risonanza mondiale. A lei sono succedute numerose altre morti mediatiche analoghe, quali quelle delle giovani pop star del cosiddetto “club dei 27”: Jim Morrison, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Brian Jones, seguite, più

1 La diagnosi psichiatrica deve essere intesa in una prospettiva longitudinale in chiave dimensionale, capace di cogliere la continuità tra tratti temperamentalmente, sintomi sottosoglia e quadri clinici conclamati all'interno di uno spettro psicopatologico (Frank *et al.*, 1998), ma anche di più spettri nella traiettoria di malattia.

2 La classificazione categoriale consente il soddisfacimento dei criteri di varie categorie nello stesso momento o nel corso del tempo per il medesimo paziente. Basta questo a capire che non ha nessuna validità in senso medico: pensiamo a un paziente neurologico cui vengano diagnosticati due o più patologie contemporaneamente o in sequenza (ad esempio, Morbo di Parkinson e sclerosi multipla): chiunque troverebbe la cosa assurda.

recentemente, da Kurt Cobain, Amy Winehouse, Whitney Houston e numerose altre meno celebrate e partecipate. Non si può trattare solo di “storie di droga” e di ferocia dello *star system*, bisogna pensare a un comune denominatore psicopatologico che lega questi casi di morte prematura, di folgorante ascesa e di tragica caduta, di trionfi artistici e di malesseri esistenziali.

«Muore giovane chi è caro agli dei» (Αυτός που είναι αγαπητός στους θεούς πεθαίνει νέος), recita il frammento di Menandro, reso famoso da Giacomo Leopardi, altro ingegno precoce dalla vita breve e tragica. La divinizzazione dei morti giovani è un comportamento archetipico: Tutankhamon, morto a diciannove anni, è divenuto il più divinizzato dei faraoni. Scrive Baudrillard (1979): «La morte delle star è la sanzione della loro idolatria rituale».

Non dobbiamo quindi stupirci, nel destino post-mortem di queste vite drammatiche e travagliate, prematuramente interrotte, del cordoglio universale che suscitano, della loro iconizzazione, beatificazione: Marilyn come Diana Spencer, figure unite anche dalla canzone che Elton John ha dedicato a entrambe con titoli e testi diversi (*Candle in the wind* e *Goodbye England's rose*, rispettivamente), che, come ha detto Moskowitz (2001), cattura l'essenza delle personalità borderline: la continua instabilità, l'ipersensibilità a tutti gli eventi della vita. Il disturbo mentale, che tanti drammi causa a livello personale e interpersonale – drammi di cui, come psichiatri, siamo testimoni accanto ai familiari più stretti – crea personaggi *molto amati*, talora *adorati*, dalle masse. Il cordoglio per la morte di una celebrità dalla vita travagliata o comunque contaminata dal fantasma dell'autodistruttività, genera un lutto “prolungato”, per una sorta di impossibilità o rifiuto a dimenticare: in tal modo queste figure, mai morte nella mente dei sopravvissuti, diventano miti eterni. Per un sillogismo logico si può dire che l'iconizzazione è spesso legata allo stesso disturbo mentale che ha determinato, in qualche modo, la morte prematura³.

In genere, nessuna ricerca, nessun saggio, nessun testo dovrebbe essere considerato del tutto concluso o definitivo. Questo vale soprattutto per opere che partono dalla ricostruzione biografica e devono confrontarsi con la forse impossibile impresa di comprendere ciò che è effettivamente accaduto nella realtà nel corso di una vita intera. Gli psicoanalisti hanno sempre saputo che nessun uomo può essere completamente compreso e che il lavoro di ricostruzione biografica è praticamente infinito.

In questa edizione dobbiamo tenere conto, ad esempio, di due film usciti dopo il 2016, che offrono importanti elementi per la comprensione e l'interpretazione della personalità di Marilyn: il primo è *Watching Love, Marilyn*, il bel biopic di Liz Garbus basato sul vissuto soggettivo dell'attrice, quale emerge nei già citati scritti diaristici di *Fragments*, e sul ruolo dello studio che l'attrice fece di manuali popolari

3 Lo stesso sillogismo può essere esteso ad altri campi della creatività letteraria (due nomi su tutti, Virginia Woolf ed Ernst Hemingway) o scientifica (Ettore Majorana e Alan Turing) e alle molte celebrità che si sono prematuramente ritirate dalla scena all'apice della loro fama, come, sempre per fare degli esempi, Ludwig Wittgenstein e Jerome D. Salinger (Dell'Osso *et al.*, 2023f).

di anatomia, comportamento e postura per la costruzione del suo personaggio. Da *The thinking body* Marilyn potrebbe aver appreso a controllare espressioni e comportamenti, soprattutto fisici, attraverso esercizi che indicano i muscoli coinvolti e gli esercizi per allenarli: su tutti la famosa camminata. Per la giovane modella e starlet, aumentare il proprio potere seduttivo artificialmente, e con esso compensare tutta una serie di deficit, fobie, insicurezze che descriveremo in dettaglio nella seconda parte del saggio, può essere stato fondamentale. “Divenire perfetta” era l’obiettivo smisurato di Marilyn, certamente irrealistico e irraggiungibile sul piano intellettuale, nonostante le foto con in mano l’*Ulysses* di Joyce e il matrimonio col già celebre drammaturgo Arthur Miller. L’obiettivo è stato invece miracolosamente raggiunto, almeno in alcuni momenti, in molti altri campi nei quali non era stata educata, come la gestione dell’immagine, il canto e perfino la danza. “Diventare perfetta”, anche se in modo del tutto artificiale e apparente, è stato il “progetto di vita” di Marilyn che l’ha portata fino al successo planetario ma anche alla estrema lontananza dalla sua natura che alla fine ha preso il sopravvento nella forma delle manifestazioni psicopatologiche che descriveremo.

Un’altra opera rilevante descrive bene la fragilità di Marilyn – sia nel libro di Joyce Carol Oates *Blonde* (2000) che nell’omonimo film del regista neozelandese Andrew Dominik (2022), interpretato dalla bravissima Ana de Armas –, ma anche la sua determinazione a migliorare, a ottenere l’amore delle masse, accanto ai più noti eventi di vita quali i matrimoni fallimentari e le storie assurde coi Kennedy.

La scoperta di alcuni documenti non pubblicati che sono appartenuti al tutore della madre di Marilyn, Inez Melson (Banner e Anderson) ci ha permesso di gettare maggiore luce sulla relazione di Norma Jeane con la madre psicotica che aveva adottato per anni una identità delirante di guaritrice nell’ambito della *Christian Science*: Gladys aveva la convinzione di essere un’infermiera missionaria dotata del potere di curare le persone senza l’uso di farmaci (un delirio non infrequente ancora oggi), ideazione che si manifesta più spesso nella forma minore della farmacofobia. Gladys leggeva ossessivamente ed esclusivamente il testo fondamentale della *Christian Science, Science and Health*, vestiva di bianco abbinando il colore con quello degli zoccoli e della cuffietta. Dopo il suo ultimo matrimonio, avvenuto in età avanzata, con un uomo che risultò già sposato, Gladys era ossessionata dall’idea di aver peccato e dal fatto che la figlia fosse considerata un sex symbol nazionale, eticamente riprovevole per la sua libertà sessuale, divenendo estremamente ostile verso di lei quando andava a trovarla. Marilyn smise allora di farle visita, delegando altre figure, continuando però a provvedere economicamente a lei.

Anche l’attrice, come racconteremo, nella sua infanzia travagliata, era stata educata alla *Christian Science* dalla zia Ana (“Aunt Ana”). Non è possibile sapere se la sua promiscuità, come quella della madre, fosse una rivolta verso i principi religiosi ricevuti o l’effetto di abusi sessuali precoci.

L'elemento sessuale, invariabilmente connesso nelle donne a quello infantile, riporta alla mente ciò che Ferenczi scrisse in uno dei suoi contributi più noti (1932): la ricerca di attenzione e tenerezza del bambino può essere facilmente equivocata in senso sessuale dall'adulto. Si verifica, cioè, una "confusione di linguaggi" nel bambino che finirà abusato; quest'ultimo potrà identificarsi con l'aggressore, introiettando i suoi desideri, e offrire relazioni sessuali in cambio di protezione e tenerezza. Certamente questo è stato uno dei meccanismi più primitivi utilizzati da Marilyn dall'adolescenza a poco prima della sua scomparsa, sicuramente dopo l'internamento della madre e la malattia cardiaca della zia/mamma Ana, fino all'abbandono in orfanotrofio per il trasferimento di Stato di zia Grace. Marilyn utilizzò il suo corpo per ottenere attenzione, protezione, riconoscimento, accettazione e aiuto. Tutte le sue principali relazioni – quelle extra matrimoniali come quelle matrimoniali, fino all'attaccamento morboso al suo ultimo analista, Greenson, e alla sua famiglia – non furono che "auto-adozioni" proposte a figure più o meno mature, protettive e idealizzate. Gli elementi espressivi di innocenza infantile, mai perduti, come ben si vede dalle interviste più che dai film, combinati con una procace e ostentata sessualità, accentuata dai manierismi espressivi, forse appresi e costruiti nel tempo, crearono sicuramente quella mescolanza irresistibile e sconcertante a cui nessuno poteva sfuggire, rendendo possibile la reiterazione all'infinito del meccanismo seduttivo. Non è noto fino a che punto Marilyn fosse consapevole di questo equivoco strutturale, di questa coazione a ripetere, un meccanismo disfunzionale che alla fine portava solo conflitti e delusioni.

Introduzione

Psicopatologia di un'icona

È una bellissima bambina. Non mi riferisco a ciò che è ovvio, perfino troppo ovvio. Non credo sia affatto un'attrice, in senso tradizionale. Quello che ha – la presenza, la luminosità, questa intelligenza folgorante, non potrebbe mai emergere su un palcoscenico. È così fragile ed esile che solo gli obiettivi possono catturarla. Come il volo di un colibrì... A questa bella bambina manca ogni senso di disciplina e sacrificio. In qualche modo, non penso vivrà a lungo. Spero, prego che viva a sufficienza per esprimere questo talento strano e incantevole che vaga dentro di lei come uno spirito prigioniero.

TRUMAN CAPOTE, *Music for Chameleons*, 1980

Licenziata dalla Columbia, la quasi sconosciuta Marilyn Monroe ottenne, grazie al potente agente Johnny Hyde, una piccola parte in una delle ultime farse dei Fratelli Marx, *A Night on the Roofs* (1949). Hyde, innamorato perdutamente di Marilyn, l'aveva presa con sé da un agente minore, Lipton, ed ebbe una relazione con lei fino alla sua prematura scomparsa due anni dopo. Preceduta nei titoli di testa da crediti sproporzionati alla fama (*Introducing Marilyn Monroe*), una giovane e sorridente Marilyn appare, con la sua luminosa bellezza, in una sola scena, provata e riprovata con la sua insegnante di recitazione dell'epoca, Natasha Lytess. Ma Marilyn qui è ancora molto Norma Jeane, lontanissima dal personaggio-icona che andrà perfezionandosi negli anni successivi, per definirsi completamente nel 1953 nei due film *Come sposare un milionario* e *Gli uomini preferiscono le bionde*. In *A Night on the Roofs* la sua apparizione e la sua unica battuta, «Qualcuno mi sta seguendo» da il là alla replica di Groucho, «Non capisco come mai», il quale, con la sua straordinaria acutezza, dichiarò alla stampa: «È straordinaria! È Mae West⁴, Theda Bara⁵ e Bo Peep contemporaneamente» (Spoto, 1993; Brignoli, 2014).

Questo episodio del debutto professionale della star, sulla quale saranno scritte centinaia di biografie e monografie «autorizzate, accreditate, ispirate a, smentite, apocriefe e parassitarie» (Schembri, 2011), è poco noto ai non specialisti, ma è di notevole interesse per chi, come noi, si appresta a rivedere la sua storia di vita e di

4 Mae West ha lavorato fin da piccola nel vaudeville e nel musical prima di diventare una diva e una sex symbol del cinema americano degli anni '30. Bionda platinata e formosa, era un'ottima cantante e riscriveva da sola le sceneggiature dei film che doveva interpretare. È considerata tuttora una maestra del doppio senso e delle allusioni erotiche. Contrariamente a Marilyn e a Jean Harlow, non ha avuto una vita travagliata e si è spenta quasi novantenne a New York, dopo essersi ritirata dalle scene da oltre un trentennio.

5 Theda Bara è un'attrice del muto, di origine danese, la prima ad aver introdotto il bacio sulle labbra, "la lunga unione della labbra assetate di passione" (Morin, 1977) sugli schermi.

malattia con lo sguardo della psichiatria contemporanea. Marilyn Monroe, una diletta allo sbaraglio, senza una famiglia alle spalle e neppure una madre ambiziosa a spingerla (Gladys era ricoverata in ospedale psichiatrico), senza alcun particolare talento né la minima educazione artistica, guidata soltanto, come migliaia di altre sue coetanee, da una sfrenata ambizione di fare carriera nel cinema, fa la sua apparizione in un film dei leggendari Fratelli Marx, recita un'unica battuta, cammina verso la macchina da presa che, all'ultimo passo, la sorprende a sorridere divertita e forse soddisfatta per l'effetto di eccitamento testimoniato e grottescamente rinforzato dall'espressione di Groucho: un sorriso che sembra tradurre il trionfo di avercela fatta a comparire sulla scena con un mito del cinema, oscurandolo. Tre passi ed una sola battuta sono stati sufficienti a fare di Marilyn una star: la sua immagine, sebbene immatura ed ancora non ritoccata dagli esperti degli *Studios*, buca la scena ed esalta un "irresistibile libertino", come auto-ironicamente si definiva Groucho Marx (1999), il quale la identifica immediatamente non con una donna reale, ma con un'icona, la quintessenza di *sex symbol*: un misto di bionda alla moda (Mae West), di diva del cinema muto (Theda Bara), con la sua espressività grottesca ed eccessiva, e della protagonista sexy di un *cartoon*, Betty Boop⁶, anch'essa destinata a divenire un'icona intramontabile. Che cosa ci sia dietro questa immagine quasi silenziosa, *corpo-segno*, non sembra interessare a nessuno. Norma Jeane lo capisce, e siccome non è stupida e sa fingere (anche se a recitare non è granché), da allora in avanti si identificherà sempre di più con l'immagine vincente che gli altri, i produttori, lo *star system*, e gli uomini in genere, vogliono che lei sia, rendendola perfetta, stupefacente, imperitura... e in quell'immagine si perderà!

Fu Ben Lyon, un *talent scout* della Fox, che l'associò a prima vista, nel 1948, alle famose bionde esplosive del cinema americano degli anni '30, precisamente Jean Harlow⁷, alla quale l'aspirante stellina Norma Jeane deve il suo secondo nome, storpiato all'anagrafe con l'aggiunta di una e. E fu lo stesso Lyon, ricordandosi di una attrice scomparsa dei tempi di Mary Pickford, Marilyn Milner, sua vecchia fiamma, a trovarle il nome, sostituendo il cognome con quello della madre, Monroe, assonante ed evocativo. Ma se la *sex bomb*, come la Harlow, o la *pin up*, come

6 Bo-Peep è un personaggio di pastorella di un celebre libro di filastrocche inglesi dell'800. È molto più probabile che Groucho Marx facesse riferimento a Betty Boop, il *cartoon* sexy tutto occhi e mossette creato negli anni '30, che in effetti assomiglia molto a Marilyn Monroe e che, con lei, ha condiviso il destino di divenire un'icona. Betty Boop fu forse ispirata all'immagine di due attrici reali, Helen Kane e Clara Bowl e ricompare ancora in *Chi ha incastrato Roger Rabbit*, il celebre film del 1988, diretto da Robert Zemeckis, che mescola attori veri e animazione, la cui diva-vamp riecheggia, in rosso, Marilyn Monroe.

7 Jean Harlow (1911-1937) è stata la maggiore sex symbol del cinema americano degli anni '30 ed è considerata, per molti aspetti, il principale modello cui si ispirò Marilyn Monroe per creare il suo personaggio. Scoperta e scritturata a vent'anni da Howard Hughes, il leggendario aviatore e produttore americano, col quale forse la stessa Marilyn ebbe una storia alla fine degli anni '40, univa una sorprendente carica erotica ad un'apparente ingenuità. Ebbe una vita breve e intensissima sia dal punto di vista privato (tre mariti, uno dei quali morto suicida due mesi dopo le nozze), che professionale (quasi cinquanta film in sei anni di attività e, tra questi, *Bombshell* di Victor Fleming del 1933) e morì in circostanze oscure, all'età di ventisei anni, verosimilmente per una malattia renale, forse conseguente a percosse. Marilyn cercò e si fece decolorare i capelli dalla ormai anziana parrucchiera di Jean Harlow, Pearl Porterfield, per ottenere esattamente lo stesso tono biondo platino.

Betty Grable, erano degli stereotipi hollywoodiani che indicavano una bionda dalla sessualità esplosiva, disponibile ad un certo prezzo, Marilyn creò, adattandola alle necessità dello *star system*, un personaggio ancora più regressivo di sex symbol, quello della bionda sciocca, l'«oca bionda», «una bionda con una evidente e naturale carica sessuale combinata a manifestazioni di profonda ignoranza», «una bionda infantile, formosa, sorprendente e stupida» (Jandelli, 2013). È forse in virtù dell'assenza, almeno apparente, di autocritica, e, soprattutto, di senso del pudore, che la nuova Marilyn Monroe aderirà immediatamente con grande entusiasmo al nuovo personaggio, anzi, d'ora in avanti vorrà essere «bionda dappertutto» (Riese, 1987). Non le importa niente che molte donne americane la considerino semplicemente una «puttana stupida» (Kirkland, 2002), un esemplare di donna da non imitare nel modo più assoluto. Lei ha capito che, grazie al cinema, diverrà la donna desiderata da tutti, proprio da tutti gli uomini americani, «la ragazza amata dai camionisti» (Kirkland, 2002), la ragazza del calendario, la diva della porta accanto, la donna che tutti vogliono perché la percepiscono soprattutto come oggetto sessuale senza altre pretese. Anche se questo stereotipo, che le resterà cucito addosso per tutta la carriera, è in forte contrasto con le sue aspirazioni e con i suoi tentativi di dare di sé immagini diverse, come quando, ad esempio, si fa ritrarre con importanti capolavori letterari in mano: nessuno crederà mai che li abbia veramente letti, tanto soverchiante è l'altra immagine, quella cui lei sarà costretta ad aderire e che, forse, alla fine, le assomigliava anche molto di più, come esplicitamente e sarcasticamente affermò Arthur Miller, suo terzo marito, un intellettuale vero.

La sensibilità dei biografi più recenti, ad esempio il documentatissimo romanzo di Joyce Carol Oates *Blonde* (2000), riconosce che il vero problema di Norma Jeane era quello di non essere né oca né bionda, com'era costretta ad apparire. Inoltre, la questione dell'identità di Marilyn è ancora più complessa in quanto il suo personaggio non era semplicemente quello dell'oca bionda, ma di una donna che si comporta come un'oca bionda, una *falsa oca bionda*, in ultima analisi, che oscilla continuamente e ambigualmente tra chi è effettivamente stupida e chi invece lo recita, trovando alla fine sempre una redenzione nel suo lato ingenuo e infantile, bisognoso di protezione e tendente alla malinconia, che appare nei film di cui è protagonista, accanto al ruolo sexy dominante.

È esattamente in questo scarto, tra il ruolo di *sex symbol* e la sua controparte ironica, intelligente, timida, terrorizzata, infelice, che Marilyn, in fin dei conti, dimostra di saper recitare molto bene, e in modo originalissimo, almeno una cosa: la seduzione, oltrepassando gli stereotipi hollywoodiani della *femme fatale*, della *dark lady* e di tutte quelle che, come Sirene, seducono per soggiogare e distruggere le loro vittime maschili dalle quali dipendono per un certo periodo (Jandelli, 2013)⁸. Il prototi-

⁸ Molti anni dopo, nell'autunno 1958, durante la lavorazione di *A qualcuno piace caldo*, in piena crisi coniugale e psichica, Marilyn posò per Richard Avedon in un servizio fotografico per la rivista *Life* nel quale compariva nelle vesti di molte delle

po dell'attrice che non può recitare altro che la propria maschera è sicuramente la Norma Desmond di *Sunset Boulevard*, un'attrice del muto che sogna un'impossibile resurrezione nell'era del film sonoro e che, quando il suo sogno va in frantumi, impazzisce e, grazie a questo, in un'atmosfera di autoriferimento megalomane, si sente di nuovo elevata agli onori delle cineprese, che in realtà sono soltanto i flash dei reporter della cronaca nera.

Marilyn non sprofonda mai nel suo personaggio, è sempre capace di dismettere la maschera, ad esempio nella vita privata, ma anche di rimettersela come difesa e camuffamento salvifico di fronte alle richieste della vita quotidiana a cui risulta del tutto inadeguata (come si vede bene nei due matrimoni con Joe Di Maggio, il campione italoamericano, e Arthur Miller, l'intellettuale ebreo). Il vero problema di Marilyn era l'impossibilità, tolta la maschera, di assumere un'identità stabile e adattativa: chi era Norma Jeane se non Marilyn?⁹ Una identificazione obbligata, non solo sul piano professionale, è il sintomo di un profondo disagio e, nello stesso tempo, il suo rimedio. La sua esistenza, da un certo punto in avanti, dipende totalmente dall'immagine perfetta che si è costruita (con l'aiuto dello *star system*), un'immagine in cui, come mostra benissimo Michelle Williams nel film *Marilyn* (di Simon Curtis del 2011), avrebbe potuto e dovuto identificarsi in modo definitivo, a costo di negare gli altri aspetti di sé. Invece, aderire a quella immagine era una fonte di stress, per il suo perfezionismo ossessivo nel *make up*, nell'abbigliamento e nel mantenimento della forma fisica, in ultima analisi non soddisfacibile, ma soprattutto per le sue angosce recitative, così intense da dover provare e riprovare all'infinito le parti. Senza considerare che le sue ambizioni andavano ben oltre i limiti di quei dati personaggi: Marilyn avrebbe voluto, e lo cercò disperatamente con i vari insegnanti di recitazione, diventare una vera attrice teatrale. Forse avrebbe voluto che la sua ambivalente identificazione con quell'immagine, dopo la sua morte misteriosa, alla quale quell'immagine non fu estranea (rivoltata nelle tette e impietose immagini della sua salma nuda distesa tra le lenzuola sgualcite in uno squallido letto), trasformasse la star in un mito e che il mito, perduta la memoria calda e tragica degli eventi, tornasse ad essere quello che era fin all'inizio: un'icona astratta e disincarnata che non soffre il tempo e il cui valore iconico – capace di concentrare in una posa, in uno sguardo, in un'espressione delle labbra, l'essenza della sensualità erotica – si rinforza decennio dopo decennio, espandendosi in tutti i settori della comunicazione, dall'arte, all'oggettistica e al design, come una sorta di logo universale, patrimonio mondiale dell'umanità. Marilyn Monroe, la femmina, il desiderio, «la dea madre mediterranea e la dea dell'amore d'Oriente, la donna-bambina o l'innocenza del sesso, l'irresistibile caricatura di sé stessa come mangia-uomini» (Pivano, 1981)

sue "modelle" (Theda Bara, Jeane Harlow, Marlene Dietrich, Clara Bow e Lilian Russell), mostrando così una distanza ironica da alcuni dei personaggi che aveva anche palesemente imitato.

⁹ Ovviamente, un attore senza disturbo mentale può mettersi tutte le maschere che vuole e restare nondimeno sé stesso, mantenendo la propria identità personale.

conserva il potere di conferire anima e splendore a oggetti, ambienti, abiti, cover, immagini pubblicitarie¹⁰.

Dopo Groucho Marx, dopo lo *star system*, colui che ha compreso la natura fondamentale semiotica di Marilyn, fu un tipo tanto strano quanto geniale della New York degli anni '50 e '60, anche lui scomparso prematuramente: Andy Warhol. Subito dopo la morte dell'attrice creò una serie di giganteschi ritratti serigrafici sul tema della morte, utilizzando l'icona adescante Marilyn, ridotta a macchie di colore essenziali. Le sue serie ne riproducono il volto con minime varianti, come per secoli hanno fatto i pittori della cristianità con l'immagine della Madonna col bambino, la Vergine Maria. Ma qui l'icona non richiede soltanto ammirazione, *la ricambia verso l'osservatore*. In questo modo, nonostante la sua fragilità testimoniata dalla recente morte, Norma Jeane è trapassata non soltanto tra gli dei dell'Olimpo (Schembri, 2006), ma ha assunto connotati di "santità". La tecnica è democratica, ciascuno può appendere in casa l'immagine adorante di Marilyn, che rivolge il suo sguardo irresistibile all'osservatore. Marilyn è davvero diventata, attraverso le tecniche della riproduzione artistica, la donna che tutti gli uomini vogliono avere, che "possono" avere: un'immagine ideale che il tempo non potrà scalfire e che tale resterà, imperturbabile, eterna. Un aspetto molto interessante dell'operazione di Warhol è che scompare, dall'immagine di Marilyn, il maggiore vettore del suo successo come modella e attrice: il suo corpo dalle misure perfette. Ovviamente anche il viso di Marilyn era di rara bellezza, soprattutto dopo i ritocchi a cui si sottopose, ma nell'opera di Warhol non è tanto la bellezza a diventare il segno riconoscibile dell'icona quanto la sua espressività, il suo sguardo inconfondibile, le sue labbra perennemente socchiuse.

Un'ulteriore testimonianza del percorso di iconizzazione di Marilyn, assai meno nota e ricordata, forse perché certamente meno *glamour*, anzi decisamente politicamente scorretta, come solo certe produzioni degli anni '70 sapevano essere, è l'opera rock *Tommy* della, ormai anch'essa mitica, band inglese *The Who*, del 1969, sette anni dopo la morte di Marilyn. L'opera inaugurò la breve, anche se importante, stagione del melodramma rock psichedelico e fu trasposta in un film dal geniale e iconoclasta regista inglese Ken Russell nel 1975. Il protagonista era un ragazzo con un blocco autistico da stress post-traumatico, interpretato dal *vocalist* della band, Roger Daltrey, mentre altri ruoli rilevanti erano interpretati da altre celebrità del pop anglo-americano come gli allora giovanissimi Eric Clapton, Elton John e Tina Turner. In una scena irriverente, blasfema e vagamente satanica, Tommy, il ragazzo autistico traumatizzato, è condotto per una guarigione miracolosa alla *Chiesa di St Marilyn*. Qui, una gigantesca Marilyn di gesso, nella sua posa più famosa, con la gonna plissettata alzata dal vento della metropolitana, viene portata in processione come una

10 Perfino il Vocabolario Treccani utilizza il personaggio Marilyn Monroe come esempio del significato del termine stesso di "icona": «... 5. Figura o personaggio emblematico di un'epoca, di un genere, di un ambiente: Marilyn Monroe è l'icona della femminilità».

santa da suore con la sua maschera. La statua, di cui il regista sottolinea le connotazioni erotiche e iperfemminili, è oggetto di idolatria da parte di uno stuolo di malati in carrozzella che, toccandola, sperano di esserne miracolati e un enorme gruppo di fedeli si sottopone ad una Eucarestia blasfema a base di Whisky e Nembutal, le sostanze preferite dall'attrice che compare sorridente dall'ostensorio. L'intera chiesa è tappezzata di *gadget* e immagini fotografiche della diva; il tutto si svolge in una frenesia musicale che sottolinea la regia convulsa e visionaria di Ken Russell. L'intuizione stupefacente quanto perturbante di questa opera rock testimonia quanto fosse stata catastrofica la scomparsa dell'attrice pochi anni prima, per l'immaginario mediatico (Morin, 1977), e come il senso della sua vita, e la partecipazione al suo martirio, tanto imprevedibile quanto testimoniato dalle immagini della sua morte e, successivamente, dalle ricostruzioni biografiche, fosse tale da giustificare una beatificazione e perfino la possibilità di renderla *santa subito*. Marilyn diviene immagine immortale, resta sempre "viva": due Marilyn, col classico vestito bianco e la gonna plissettata e svolazzante, compaiono come cameriere nella celebre scena in cui, in un locale anni '50, John Travolta e Uma Thurman ballano il twist in *Pulp Fiction* (1994).

Nelle decadi successive Marilyn è divenuta la protagonista di molti film e serie americane, in genere insignificanti e oleografici, nei quali i temi del gossip e i toni sentimentalistici cari al grande pubblico prevalgono. Tra questi *The Secret Life of Marilyn Monroe*, un adattamento della biografia di Taraborrelli (2010).

In questo processo di trasfigurazione in icona, Norma Jeane si è inesorabilmente perduta e nessuno, nonostante gli sforzi profusi, sembra in grado di ristabilirne con esattezza l'identità. La sua storia è costellata di dubbi, incertezze e alternative (Schembri, 2012) e la sua morte, quella morte che così fortemente ha contribuito al processo di mitopiesi, resta avvolta in molte ombre. Le morti, di poco successive, di John Fitzgerald e Robert Kennedy hanno portato via importanti pezzi di verità e il suo ultimo psicoanalista, colui che le era stato più vicino nella sofferenza psichica degli ultimi anni, ha mantenuto il segreto professionale fino alla sua morte.

Marilyn Monroe è stata, paradossalmente, un'attrice con la fobia della scena e priva di memoria per le battute, una ballerina con scarsa agilità e allenamento, una cantante dalla voce infantile; ciononostante ha raggiunto varie volte la perfezione cinematografica in tutte queste diverse performance, e non solo grazie al «fascino di massa della sua bellezza e del suo corpo» (Spoto, 1993), che oltretutto aveva anche vistosi difetti, soprattutto con l'avanzare dell'età e per gli abusi alcolici e di sostanze che, in modo ingravescente, accompagnarono i suoi ultimi anni. Le sue canzoncine si ascoltano ancora oggi e continuano a sedurre e produrre brividi di piacere, le sue (poche) coreografie restano magnifiche e lo spettatore non può staccare gli occhi dal suo sorriso, dai suoi fianchi, dai suoi seni e dai costumi cuciti addosso a lei per valorizzarne il richiamo erotico.

Il suo personaggio resterà per sempre l'icona della sensualità femminile. Più che un essere umano, Marilyn Monroe è diventata una emittente di segni, un linguaggio

gio vivente che il variare dei valori legati soprattutto all'emancipazione femminile, le variazioni della moda e le trasformazioni sociali non hanno scalfito. Ogni suo gesto, ogni sua espressione, ogni suo ammiccamento, ogni suo abito – abiti improbabili se indossati da qualsiasi altra, mere guaine incollate al suo corpo e indossate senza biancheria intima oppure velature coloratissime fatte apposta per mostrare in trasparenza piuttosto che per coprire – parla il linguaggio del richiamo sessuale femminile. «La star», scrive Baudrillard (1979), «non ha niente di un essere ideale o sublime, è artificiale [...] lei è lì per far cadere ogni sensibilità, ogni espressione nella sola fascinazione del rituale del vuoto, del suo sguardo estatico e nella vacuità del suo sorriso». Se la genialità di Marilyn sta tutta nella sua capacità di aver incarnato per antonomasia il linguaggio della seduttività, nell'aver trasformato sé stessa in un «geroglifico vivente» (Rasy, 1983) – un “corpo segno”, privo di ogni significato che non si identificasse col significante, perfino privo di un soggetto reale che lo enunciasse, un vero e proprio specchio per le allodole – il suo dramma è stato che dietro la maschera non c'era il vuoto ma una donna sofferente, ferita, e con ambizioni completamente diverse: una donna disadattata alla vita, tormentata, insoddisfatta, una sognatrice distaccata da ogni concretezza, dipendente da tutto che credeva essere l'amore e, in sua alternativa, dalle sostanze, dall'alcool e soprattutto dall'adorazione degli americani.

La sua breve vita è documentata da un'amplessissima iconografia: le foto da bambina, con sua madre nei brevi periodi nei quali si prese cura di lei, i fotogrammi di un super8 con lei adolescente che gioca sulla spiaggia con i fratellastri, le foto del primo matrimonio adolescenziale e, infine, la serie illimitata delle foto professionali da quando, nel primo dopoguerra, iniziò a fare la modella, attività proseguita per tutta la sua carriera fino a pochi giorni prima di morire. Marilyn è stata il soggetto ineguagliabile dei più grandi fotografi americani dell'epoca¹¹, che l'hanno immortalata in miriadi di foto d'arte che rappresentano un corpus di immagini praticamente infinito e inestinguibile. Ad esse, ovviamente, si aggiungono gli altrettanto infiniti scatti dei paparazzi, le foto di scena, quelle create dai fotogrammi dei suoi film. In quasi tutte queste immagini di una bellezza sconvolgente quando non commovente, da quello sguardo inimitabile puntato direttamente alla fotocamera, e cioè agli oc-

11 Soltanto la carriera da fotomodella di Marilyn richiederebbe, per essere esaminata nel dettaglio, un intero volume. Ricordiamo qui, in ordine più o meno cronologico, soltanto i nomi dei maggiori fotografi che l'hanno immortalata in sessioni fotografiche di eccezionale qualità, sia nel bianco e nero che nel colore, dal 1945 al 1962: André de Diens, William Carroll, William Burnside, Richard Miller, Joseph Jasgur, Leo Caloia (1945-7); Ed Cronenweth, Earl Moran, Douglas White (1948); Tom Kelly, Andre de Diens, Philip Halsman (1949); J.R. Eyerman (1950); Larry Barbier Jr. (1951); Philip Halsman, Andre de Diens, J.W. Richardson, Ben Ross, Gene Koman, Nicholas Muray, Don Ornitz, Earl Theisen (1952); Alfred Eisenstaedt, Harold Lloyd, Joe Florea, Bert Reisfield, Andre de Diens, Ben Ross (1953); Hal Schaefer, Milton Greene, Ted Baron, Sam Shaw, Bob Henriques, Elliott Erwitt, Philip Halsman (1954); Milton Greene, Ed Feingersh, Eve Arnold (1955); Milton Greene, Cecil Beaton, Gene Lester (1956); Milton Greene, Richard Avedon, Sam Shaw, Jack Cardiff (1957); Richard Avedon, Carl Perutz (1958); Philip Halsman (1959); Inge Morath, Henri Cartier Bresson, Eve Arnold, Cornell Capa (1960); Douglas Kirkland, Len Steckle (1961); Arnold Newman, Lawrence Schiller, George Barris, Allan Grant, Bert Stern (1962).

chi di chi guarda, non trapela mai un minimo segno della disperazione di una vita personale estremamente travagliata, e tantomeno dei numerosi disturbi psichici che progressivamente invadevano la sua esistenza negli ultimi anni. È proprio per questo contrasto tra l'immagine e la realtà, insospettata dalla massa degli ammiratori, che, dopo la morte, la sua vita è stata indagata, setacciata, rivisitata, ricostruita infinite volte, quasi giorno dopo giorno e, da ultimo, perfino ora dopo ora. Un devoto ed esclusivo sito internet, *Cursum Perficio*, documenta tutti gli avvenimenti conosciuti della sua vita, alla ricerca di verità sempre più private, intime, segrete, nel tentativo di svelare il “mistero ultimo” di questa donna che tutti amavano e desideravano ma che, invece, era fundamentalmente sola, com'è stato sottolineato negli anni da vari testimoni, quali Mankiewicz, Miller, Greenson.

La vita di Marilyn aveva suscitato da subito interesse biografico e editoriale. La prima biografia popolare, di Sydney Skolski del 1954, quella di Ben Hecht, che trascrisse i ricordi di Marilyn in articoli di una rivista, ma che sarà pubblicata solo nel 1974 da Milton Greene, e quella di un amico di Arthur Miller, Maurice Zolotow, che proseguì il lavoro di trascrizione dei resoconti autobiografici della diva pubblicandone la biografia completa nel 1960. Ma è soprattutto dopo la sua morte che innumerevoli nuovi biografi si sono via via incaricati di ricostruire e descrivere questa vita così facilmente romanzabile, la vita di un personaggio più che di una persona in carne ed ossa. La minuzia ricostruttiva, crescente biografia dopo biografia fino a dare vita ad una vera enciclopedia su Marilyn, non ha prodotto un quadro oggettivo e definitivo su molti fatti, ad esempio le relazioni coi Kennedy e le modalità della morte; molti biografi si sono schierati l'uno contro l'altro, squalificandosi a vicenda, altri hanno perduto la loro neutralità scagliandosi come pubblici ministeri contro l'operato di varie figure che hanno circondato l'attrice, non da ultimo lo psicoanalista Ralph Greenson. Molti hanno costruito fortune personali sugli argomenti più scabrosi e polemici, tra questi Slatzer, Mailer, Summers, Spoto, Wolfe.

Molte sono le versioni della vita di Marilyn e, di tanto in tanto, ne compare una nuova con la verità “ultima” e “definitiva” secondo un modello che ricorda *Rashomon*, il celebre film di Kurosawa (1950) sulle molteplici verità narrative che possono coesistere quando ci si basa su resoconti di osservatori diversi.

Molti, troppi documenti non sono disponibili: oltre alle reticenze giustificabili degli ex mariti, dei numerosi amici e degli psicoanalisti (che nelle dichiarazioni ufficiali brillano per la loro povertà concettuale), emblematica è la scomparsa, sulla scena della morte, del diario rosso su cui Marilyn, affetta in privato, come molte pazienti, da una certa graforrea, annotava (sembra) anche i segreti che le confidava Bob Kennedy (Slatzer, 1980; Forestrier, 2009; Schembri, 2011). Lo stesso è accaduto per i nastri sui quali pare registrasse i suoi pensieri, come in una seduta analitica di 24 ore su 24, rivolti al suo analista Greenson (una pratica che oggi molti pazienti realizzano tramite WhatsApp o SMS), anche se quest'ultimo la vedeva quasi tutti i giorni. Una trascrizione giornalistica verosimilmente falsificata ha preteso di render-

li noti (Schneider, 2007; Mari et., 2011). Forse, in qualche archivio segreto, giacciono effettivamente registrazioni o intercettazioni legate alle relazioni della diva con i Kennedy, e alcuni documenti di Greenson, relativi alla terapia della sua più celebre paziente, sarebbero stati depositati nel 1979 in una speciale raccolta archiviata presso la UCLA (Università di Los Angeles) e dovrebbero essere resi pubblici nel 2039 (Lebovitch, 2009).

Qualcosa di nuovo è comunque riapparso grazie al digitale, ad esempio un film porno-vintage, comparso a più riprese prima con dei tagli, poi nella sua completezza, che Norma Jeane girò negli anni bui (1946-1949) quando, come scrive J.G. Ballard (1979), manteneva un piede dentro ed uno fuori dalla prostituzione”, lavorando come spogliarellista, *entraîneuse* o *party girl* oltre che come fotomodella per immagini *soft-core*, tra le quali le foto di Tom Kelly, che finirono nel celebre calendario, e le cartoline sexy vintage di Earl Morane. E chissà se mai comparirà il film dell'orgia organizzata da Sinatra e dal mafioso Sam Giancana al lago Tahoma, alla quale pare Marilyn fosse presente (Clark, 1995, 2000). Se nelle foto e nelle cartoline il sorriso di Marilyn è splendente, nei porno vintage (che la rivista *Penthouse* nel 1980 scovò e autenticò, e che oggi tutti possono vedere sul web) ve ne è solo un accenno perché in generale la telecamera non si sofferma sul suo viso, anche se in un primo piano lo sguardo e l'espressione della ragazza sono indubbiamente già quelli della futura Marilyn. Si tratta qui assolutamente di immagini puramente pornografiche che non hanno niente a che fare con il *sex symbol*, nudo o vestito, che apparirà nelle foto artistiche di pochi anni dopo. Alcuni, nonostante le evidenze delle immagini, dubitano che si tratti di Norma Jeane, ed in effetti la ragazza appare alquanto in sovrappeso rispetto alla futura Marilyn, ma la cosa più interessante è che questi materiali non siano menzionati dai maggiori biografi, con l'eccezione di Schneider e Schembri, forse per un rispetto postumo o perché non si può combinare pornografia e divinità. Il paragone tra questa ragazza in carne, che si accoppia con un maschio dalla magrezza post-bellica, lo stile dei suoi capelli, il suo trucco, e la futura Marilyn Monroe, è insostenibile. Tuttavia un filo rosso unisce l'esibizionismo delle immagini porno con le sue ultime: la sequenza nella piscina, coeva delle imbarazzanti performance cinematografiche sul set del film mai finito per le sue gravi condizioni mentali, *Something's Got to Give* (1962), e la serie delle foto (in tutto 2568) di Bert Stern, nuda o quasi, sulla spiaggia di Santa Monica, *The last sitting* (2000).

Pochi mesi prima della morte, questa donna di trentasei anni, che aveva già subito tre o quattro ricoveri per malattia mentale e le cui condizioni psichiche dovevano essere estremamente compromesse – visti il comportamento professionale, l'alcol-farmaco dipendenza e la sempre maggiore sofferenza legata ai continui fallimenti sentimentali e relazionali – offre ancora una volta la sua sorridente, sfrontata e provocante nudità, splendida come non mai. Marilyn nuota ridendo, risale sul bordo della piscina, vi si siede, gioca con un accappatoio, coprendosi il giusto per mostrare dettagli e scorci della sua intimità, che continuano a guidare l'occhio dell'osservatore

sebbene siano stati già visti e fotografati decine e decine di volte per una quindicina di anni dai più grandi fotografi. Non c'è effetto assuefazione: Marilyn riesce ancora, con i suoi gesti, le sue mosse, il suo magnifico ed apparentemente spontaneo sorriso, a farsi ammirare e desiderare, ed anche a lanciare un messaggio di vitalità, voglia di vivere e di divertirsi ancora per molto tempo. Eppure, rispetto a quelle foto, l'ex marito, Arthur Miller nelle sue memorie (1988) scrive:

«Mi parve, il suo, un sorriso di forzata spensieratezza, senza la gioia con cui mostrava il suo splendido corpo anni prima. Difficile reprimere il pensiero che ora questo non sarebbe più dovuto essere necessario, che non avrebbe più dovuto aver bisogno di puntare così scopertamente sul suo corpo... Io leggevo in quella fotografia che voleva celebrare il ritorno della Marilyn spensierata di un tempo, una sorta di gelo sinistro, quasi che lei avesse ormai rinunciato a ribellarsi al suo destino di vittima».

Naturalmente questa lettura non può non essere stata influenzata da ciò che accadde poche settimane dopo, vale a dire il ritrovamento del cadavere di Marilyn nel suo letto, il volto trasfigurato dalle ipostasi, come impietose immagini ci hanno mostrato, l'antitesi assoluta della seduttività.

Nelle ultime foto da viva, invece, Marilyn mostra il perfetto controllo sugli atteggiamenti e i gesti del proprio corpo-immagine, da veterana di un mestiere che padroneggiava naturalmente, quello di modella erotica. In piena crisi come attrice, ferma da quasi due anni, dai tempi già molto problematici de *Gli spostati*, licenziata dalla Fox per le sue assenze ingiustificate dal set, incapace, come si vede nel montaggio che abbiamo di *Something's got to give*, di dire correttamente anche semplici battute, Marilyn, ignara della crisi professionale ed anche del suo megalomane progetto di divenire una vera attrice¹², dà libero sfogo a ciò che naturalmente le riesce, anche se la naturalità era ovviamente stata creata e perfezionata nel tempo, facendo proprio un totale artificio: esibirsi, sedurre, mostrare la femminilità allo stato puro di una donna che, forse, non esisteva più, anzi, non era mai davvero esistita.

12 Il progetto di diventare una vera attrice è stato il tema dominante della vita di Marilyn. In successione ingaggiò diversi insegnanti di recitazione, il russo Mikhail Alexandrovich Chekhov e Natasha Lytess, una tedesca di ascendenze russe, con la quale *rumors* parlavano anche di un ambiguo rapporto personale. Prese alcune lezioni dall'anziana attrice Costance Collier e, infine, divenne una discepola adorante di Lee Strasberg, l'attore ebreo direttore dell'*Actor's Studio* a New York, la cui seconda moglie, Paula, fu una presenza costante e ingombrante sul set e anche nella vita dell'attrice. Per Lee Strasberg, allora all'apice della popolarità, lasciò Hollywood per andare a fare l'uditrice silenziosa all'*Actor's Studio*, ma ben presto divenne amica di famiglia e, negli ultimi anni, totalmente dipendente da Paula, che doveva accompagnarla sui set, com'era già successo con Natasha Lytess, che le teneva la mano quando la inquadravano in primo piano. Da non sottovalutare è, comunque, il fatto che i metodi di recitazione dei diversi insegnanti erano molto diversi tra di loro, oscillando tra l'immedesimazione al personaggio raccomandata dal metodo Stanislavskij, seguito anche da Strasberg, e l'estraniamento brechtiano (il passaggio di Brecht in California dal 1942 al 1947, quando fu espulso perché comunista, aveva lasciato tracce nei teatri di Los Angeles) raccomandato da Chekhov (Brignoli e Lodato, 2014; Jandelli, 2013). Non è escluso che le diverse influenze contrastanti abbiano reso Marilyn, priva di un reale talento personale, ancora più confusa.

Nonostante il grandissimo impegno, Marilyn, come attrice, riuscì ad interpretare solo quello che era diventato il suo personaggio. Aveva individuato e imparato tutte le espressioni del viso e del corpo che specificamente innescano nel cervello (maschile ma anche di diverse femmine) il comportamento appetitivo sessuale: richiamo dell'attenzione, attrazione irresistibile sui caratteri sessuali secondari, individuazione dell'oggetto del desiderio, percezione della sua disponibilità, possibilità di avvicinarlo per il soddisfacimento pulsionale. Il suo corpo-segno era divenuto uno schema perfetto di attrazione, il semaforo verde del comportamento sessuale, «l'esorcismo di ogni angoscia di castrazione» (Rasy, 1981), il «simbolo vivente di una sessualità insaziabile» (Mughini, 1981).

Nessuno percepisce, se non attraverso un percorso di faticoso estraniamento, che tutto in Marilyn è "posa". La sua artificiosità era ormai così consolidata da apparire connaturata, pressoché spontanea e reale: ormai Marilyn non poteva essere altra, come si richiede ad un'attrice nel rapporto diretto col pubblico sul palcoscenico. Salire sul palco, infatti, era per lei un'esperienza angosciata. È molto differente esporsi vestita o nuda ad una macchina fotografica che lavorare come attrice senza la propria maschera. Nei suoi film più noti e riusciti, quali *How to Marry a Millionaire*, *Gentlemen Prefer Blondes*, *The Seven Year Itch*, *Some Like It Hot*, negli ultimi due diretta da Billy Wilder¹³, lei recita la bionda *falsa oca* inconsapevole della propria ipersessualità, impudica e svampita, ma allo stesso tempo inerme e infantile, e quindi non reprimibile. In tutti questi divertenti film di cui fu protagonista, lei recita nient'altro che *la sua immagine fotografica animata come in un cartoon*. «Lei voleva mostrarsi, non recitare», dice Sir Laurence Olivier in un'intervista. I film nei quali cerca di uscire da sé stessa, recitando ruoli drammatici, sono stati dei *flop*, e hanno oggi solo un valore storico. È il caso de *Gli spostati*, sceneggiato dal marito Arthur Miller, che avrebbe dovuto mostrarne il valore di attrice vera, e con questo stabilizzare la sua identità.

Nella filmografia di Marilyn, un film del 1952 diretto da Baker (curiosamente il cognome apocrifo che le fu dato da bambina) assume una particolare importanza nel mostrare il suo imbarazzo attoriale: *The Mouth That Burns* (*La tua bocca Brucia*), film in cui è costretta a interpretare, riuscendovi con evidente goffaggine, il ruolo di un personaggio che appare per molti versi simile alla reale Norma Jeane, a sua madre e a sua nonna, un vero compendio della psicopatologia familiare. Marilyn appare molto impacciata, solo a tratti spontanea, la sua interpretazione è rigida, distaccata,

13 Il regista, quando gli chiesero perché non girasse un nuovo successo con la Monroe, dichiarò sarcasticamente «L'Academy mi deve una medaglia al valore per gravi ferite di guerra» a causa dei comportamenti della diva e «Il mio psicoanalista mi ha detto che sono troppo vecchio e troppo ricco per affrontare ancora una cosa del genere». Billy Wilder è stato un acuto osservatore di Marilyn Monroe e della sua psicopatologia: «L'ho sempre vista insicura di sé stessa, con una sorta di paura di esistere, persino nella sua camminata» (Schneider, 2007). In uno dei suoi ultimi film, *Fedora* (1978), remake barocco di *Viale del tramonto*, evoca la Monroe (e Jean Harlow) come fortunate per non aver dovuto affrontare l'epoca del declino e forse cita i comportamenti fobico-isterici e dissociati di Marilyn nel personaggio della figlia di Fedora, madre algida e agghiacciante come fu quella di Norma Jeane, della quale deve incarnare i sogni.

degna di un'attrice del muto, ed in effetti fu molto criticata. Eppure il *plot* del film poteva essere conturbante: lei che viene spiata dalla finestra, che cerca di darsi subito ad un aviatore, nel quale identifica il fidanzato causa di un precedente tentativo di suicidio, la mancanza di empatia, l'aggressività e la crudeltà verso la bambina che, involontariamente, ostacola i suoi sogni. Norma Jeane non sarebbe potuta diventare un'attrice: un malato non può recitare sé stesso, doveva darne il compito ad una controfigura, Marilyn, il personaggio che recita sé stesso.

Ma c'è un altro video che, in qualche modo, svela cosa si nasconde dietro la maschera accattivante: è quello, famosissimo, in cui, il 19 maggio del 1962, al *Madison Square Garden* di New York, gremito di VIP, abbandonando il set di *Something's got to give*, Marilyn va a cantare con la sua vocina infantile *Happy Birthday Mr. President* al compleanno di quello che, molto verosimilmente, è il suo ex amante, John Fitzgerald Kennedy, sul quale aveva proiettato, ancora una volta invano, il sogno megalomane del trionfo definitivo: diventare la *first lady* sostituendosi a Jackie (Giacovelli, 2000; Schembri, 2011). In questo video Marilyn, introdotta da Peter Lawford, l'attore cognato di John Fitzgerald che aveva favorito i loro incontri nella sua villa al mare a Santa Monica, dopo aver fatto attendere il pubblico in sala, raggiunge il microfono camminando a piccoli passi, come una *geisha*, vestita da una guaina color carne, cucitale letteralmente sul corpo nudo (Giacovelli, 2000), come appare evidente quando in scena lascia cadere la stola di volpe bianca. Vince l'evidente imbarazzo dando un buffetto al microfono, come per richiamare l'attenzione, poi sussurra come senza respiro o, forse, simulando un orgasmo o regredendo nel ruolo di una bambina piccola, la filastrocca rituale. È difficile dire se sia un estremo tentativo di sedurre il presidente che ormai la ignorava, o vendicarsi per la sua delusione, o una provocazione pubblica, oppure solo un'apparizione riconoscente da vecchia amica. L'esibizione al Madison è una vera crasi di pochi minuti di tutti gli elementi che compongono l'ambiguità di Marilyn, soltanto che qui il miracolo non si compie, la maschera si sfilaccia, non trattiene più ciò che dovrebbe nascondere. La mise, nonostante il lamé e la perfezione sartoriale, è volgare, i gesti amplificati, dismetrici come se la diva fosse sotto il pesante effetto di alcool o farmaci assunti per placare l'ansia per la performance. L'abito, venduto molti anni dopo all'asta per quasi un milione di dollari (Schneider, 2007), mostra una Marilyn gonfia: eppure si tratta della stessa donna che poche settimane dopo, si mostrerà perfetta – nonostante la piena eclatanza psicotica, anzi proprio a causa di questa – nella piscina e sulla spiaggia della *last sitting*.

Studiare Marilyn Monroe è un'impresa difficile, sia perché non lo possiamo fare direttamente, sia perché la sua fine condiziona, a posteriori, ogni valutazione clinica. La sua morte è stata una catastrofe psichica per milioni di persone (Ballard, 1979), uno caso mediatico straziante: nel sorriso di Marilyn, nella sua apparentemente radiosa vitalità, trionfa il ghigno della morte. Non avremmo intrapreso la sfida di ridisegnare il profilo psicopatologico di una diva imperitura, per molti aspetti paradigmatico di una patologia psichiatrica tutta al femminile, se non ci fossero sta-

te due condizioni: una documentazione biografica e iconografica monumentali, di gran lunga superiori a quello che conosciamo delle nostre pazienti reali, ma anche la possibilità di trasferire sul suo "caso" quello che abbiamo appreso, in decenni di attività, dalle tante "Marilyn", certamente non famose ma con traiettorie di vita almeno in parte sovrapponibili, di cui ci siamo presi cura. Giovani donne, spesso avvenenti, seduttive ed anche intelligenti, sia pure a modo loro, che, anche in presenza di ogni tipo di supporto familiare, di *partner* affascinanti e/o perdutamente innamorati, di devoti psicoterapeuti o di psichiatri accoglienti, imboccavano una deriva fatta di progressiva disorganizzazione comportamentale e di ingravescente disadattamento professionale e relazionale, di dipendenza e autodistruzione: pazienti alle quali, genericamente, ci riferiamo col termine di *borderline*. Si può dire non solo che Marilyn sia un prototipo di *borderline*, ma addirittura un'antesignana, anche se ogni epoca ha avuto le sue celebrità divergenti, disadattate e autodistruttive.

"Solo le persone superficiali non si fermano alle apparenze". Questo paradosso di Oscar Wilde, un altro personaggio di estremo interesse per lo studio della neurodivergenza, ci ha dettato il metodo: la profondità di Marilyn sta alla superficie, basta guardarla. In Marilyn nulla è più evidente della facciata, rende perfino secondario conoscere la facile psicologia della sua vita instabile e "segreta". L'altro grande nemico da evitare è l'abbraccio mortale dello psicologismo che spiega tutto e nulla, nel quale qualsiasi psicoterapeuta cadrebbe, come ha mostrato Mecacci (2000) nella sua spietata analisi degli interventi degli psicoanalisti che curarono la diva: disturbo dell'attaccamento, abusi infantili, violenza subita e assistita, ricerca del padre nei suoi amanti e di una famiglia nei suoi ospitanti e nelle famiglie nelle quali si introdusse in tentativi di pseudoadozione (Dalle Luche, 2011; 2021); infine, immanicabile, la necessità di essere considerata, amata, desiderata, adorata. Gli interi cliché interpretativi non sono appropriati per molti aspetti, e non sono sufficienti a spiegare perché e come Norma Jeane sia diventata Marilyn e perché e come Marilyn sia diventata l'icona della perfezione seduttiva per l'eternità. Certamente non potremo fare a meno di ripercorrere per il lettore gli elementi essenziali della sua vita, ma non con un intento psicologico. Piuttosto utilizzeremo, con l'occhio dello psichiatra, le miriadi di immagini, foto, video, scritti e testimonianze attendibili di chi la conobbe da vicino dell'universo monroeano e grazie a questi documenti cercheremo di avvicinarci ad una classificazione clinica in linea con la ricerca neuroscientifica più attuale, formulando un personale e nuovo modello interpretativo del disturbo *borderline* di personalità (Dell'Osso *et al.*, 2018b; 2021b).

In ogni caso questo saggio parla certamente di Marilyn ma, soprattutto, parte da Marilyn: la sua indagine stringente e rigorosa potrà mettere in luce molte aree critiche della diagnostica psichiatrica e formulare nuove ipotesi su come la vita lasci il passo alla morte in certe storie di malattie mentali *camuffate*.

