

Beatrice La Tella
Spettri di Marilyn

Abstract: The purpose of this paper is to explore the deep bond that intervenes between the figure of Marilyn Monroe and Guy Debord's "society of the spectacle", in which reality is annihilated and replaced by phantasmatic representations. I will first try to synthesize the current status of the image, to understand how deeply Marilyn penetrated the optical unconscious and the collective imaginary, relating her to the main debordian concepts. Secondly, I will propose some alternative images, different visions of Marilyn, in the attempt to restore her beauty crumbled by the spectacle.

Keywords: spectacle, media, *vedette*, ghosts, imaginary.

Marilyn Monroe è il nome cui risponde un'intera stagione culturale. Dietro la bellezza dell'inimitabile stella hollywoodiana, con la sua esuberante sensualità prima e il malinconico fascino che l'ha consacrata poi, fondandone e alimentandone la leggenda, riecheggia una complessa rete di intrecci politici, psicanalitici, economici. Marilyn si lascia alle spalle con grazia una scia di significati che si dipanano e intrecciano alla contemporaneità così a fondo da consentirci, in punta di piedi, di spiarne i meccanismi. Il presente lavoro vuole essere un tentativo di guardare a quegli ingranaggi complessi che strutturano la società dello spettacolo che ci troviamo nel quotidiano ad abitare e nutrire, una società al vertice della propria immaterialità ma cionondimeno tangibile, quasi fisica, come una casa paradossale che ospita non soltanto esseri umani e virtuali ma anche fantasmi in subaffitto, tra i quali Marilyn Monroe risulta – e come potrebbe essere altrimenti? – il più tragico ed affascinante.

1. Frantumate, furiose immagini

Occorre chiarire come Marilyn Monroe sia, nella percezione collettiva, anzitutto un'immagine. Che si tratti di un volto, un vestito, un'acconciatura, l'appellativo della stella hollywoodiana non può fare a meno di evocare in chi lo ode una rappresentazione figurativa, spesso parziale, errata o confusa, ma comunque indiscutibilmente e fortemente connessa all'ambito dell'occhio, del visivo. Non si può dunque pensare il concetto-Marilyn Monroe senza innanzitutto tentare umilmente di tracciare una rapida mappa dell'odierno atto del vedere e della produzione di ciò che allo sguardo si dà ogni giorno in pasto.

Lo statuto dell'immagine attraversa uno stato di perenne mutamento e, da ben oltre un decennio, la sua condotta somiglia ad un fiume che straripa piuttosto che a un flusso scambievolmente e pacifico – se mai di pace si sia potuto parlare nell'analizzare la nozione di immagine, autentico e irrequieto "campo di

battaglia” –. Lo studioso Joan Fontcuberta ci fa dono di un riepilogo del fenomeno definendolo “furia delle immagini” (Fontcuberta, 2018), una trasformazione radicale avviata ormai da tempo e, oggi, consolidata e più in crescita che mai, che ha avuto come principale conseguenza l’imposizione di un differente e insospettato (soprattutto per gli studiosi “classici” di fotografia alle cui file Fontcuberta stesso appartiene) ordine visuale. I canoni fondativi della tecnologia votata all’immagine, verità e memoria, sono stati in via definitiva espunti e superati, così come, per diretta conseguenza, i dualismi vero-falso, reale-irreale, ad oggi quasi obsoleti sebbene sempre stimolanti da analizzare, quasi in senso archeologico. L’immagine – fotografica, ma anche cinematografica, televisiva, con tutte le possibili declinazioni che ne derivano – è talmente sovrabbondante da affogare in se stessa, intercambiabile, replicabile, totalmente e sempre accessibile. Essa diviene innocua, del tutto neutralizzata, tra i meccanismi invisibili della propria spettacolarizzazione condivisa. Le immagini sono sottoposte a perenne riciclo, in una radicale trasformazione dell’autorialità: il diritto cessa di appartenere all’autore e si trasforma in “diritto dell’utente”. Ogni fotografia, video, disegno, frammento, è sottoposto a continua rielaborazione, postproduzione, condivisione, finché il suo significato non muta del tutto, sancendo il tracollo del simbolico (cfr. p. 189) e rinchiudendosi in un bozzolo di mansuetudine. L’immagine è resa docile dalla violenza del suo stesso strabordare.

Un volto, espressione massima dell’individualità, quando viene fotografato, dipinto o ripreso in video diviene, con l’assolutizzarsi del virtuale, sempre meno “appartenente”, sempre meno legato ad una persona specifica e singolare. Da un volto è possibile trarre un caleidoscopio pressoché infinito di riflessi, reinterpretazioni, riletture, finché l’individuo stesso che lo indossa non finisce a sua volta frammentato, del tutto decentrato da se stesso. Con l’imposizione dell’irrealtà digitale l’individualità viene soppiantata dalla “dividualità”, dalla tendenza dell’io a disperdersi in infiniti riflessi e dall’obbligo estenuante di rendere conto di ciascuno di essi (Carbone, 2016, pp. 155-156).

Nell’epoca dell’immagine che infuria la figura di Marilyn è sbriciolata in una miriade di schermi e dispositivi, privata ancora una volta di quell’integrità riconquistata solo nell’atto più estremo, soltanto nella morte. La contemporaneità non ha più percezione del culto del divo, cui la giovane attrice deve parte del suo tracollo e della sua rovinosa sorte, al contrario, tutti i culti attuali convergono sulla tecnica e sul suo prodotto di maggior successo: il dispositivo-schermo. Autentica protesi ottica, lo schermo è oggi rimpicciolito e ridotto alla dimensione di sottilissimo palmare, così da poter essere sempre portato con sé, al fine di favorire costantemente la fruizione di un duplice, “aumentato” piano di realtà. Scrive ancora Carbone:

La rivoluzione digitale ha prodotto un'evoluzione e una proliferazione degli schermi che paiono inarrestabili: la nostra esperienza di essi è diventata allora definitivamente plurale, ma si è arricchita anche di altre novità quali mobilità, tattilità, interattività, connettività, “carattere immersivo” del tutto particolare. Alla luce di queste, gli schermi s'impongono ormai come il *decisivo elemento propulsore* non solo delle continue *trasformazioni all'opera nel nostro rapporto con le immagini*, ma, più in generale, di quella *rivoluzione percettiva, affettiva e cognitiva* che c'incalza senza che possiamo misurarne altro che gli effetti più immediati (p. 118).

L'inconscio collettivo è oggi più che mai inconscio ottico¹, una dimensione composta da un affastellarsi brulicante di immagini che catturano anche ciò che all'uomo non sarebbe mai concesso di scorgere, infinitesimali sezioni di tempo e spazio che, impercettibili in natura ai sensi umani, vengono, ciononostante, fissati artificialmente e resi sempre fruibili. Siamo testimoni e custodi di un inconscio ottico che assume proporzioni mastodontiche, generate dalla sovrapproduzione di materiale. Assistiamo ad un'operazione di commemorazione perpetua e allo stesso tempo, paradossalmente, priva di memoria perché disindividuata, slegata e astratta dai suoi contesti reali: tutto diviene cinema, allestimento ogni evento o persona divengono Hollywood (cfr. Chéroux, 2010, p. 100).

Marilyn è senza alcun dubbio uno dei pilastri di questo sostrato dell'immaginario collettivo. È impossibile separare l'immagine-concetto Hollywood dall'immagine-concetto Marilyn Monroe, così come è impossibile pensare al cinema e alla televisione espungendone la triste bellezza.

Un recente esempio “pop” si ravvisa nel 2017, quando il colosso dell'e-commerce Amazon decide di portare sulla propria piattaforma di streaming la trasposizione in forma di serie tv del noto romanzo di Neil Gaiman, *American Gods*. Perno della narrazione è lo scontro all'ultimo sangue tra gli antichi dei (capitanati da un'improbabile quanto interessante incarnazione di Odino e comprendenti rappresentanti di ogni pantheon mai approdato negli Stati Uniti, dallo slavo Chernobog all'africano Anansi, dalla yemenita Bilquis all'egizio Thot) e i nuovi (che incarnano i miti del secolo attuale: globalizzazione, tecnologia, informazione, dati etc.). Interessante è il volto cangiante che viene attribuito a Media, personificazione divina dei mezzi di comunicazione di massa interpretata da Gillian Anderson. Esponente di punta dei nuovi e violenti numi, Media si presenta spesso ai suoi nemici con le fattezze

¹ Una prima e fondamentale definizione di inconscio ottico è stata fissata da Walter Benjamin nel 1931 in *Piccola storia della fotografia*: “La natura che parla alla macchina fotografica è una natura diversa da quella che parla all'occhio; diversa specialmente per questo, che al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall'uomo, c'è uno spazio elaborato inconsciamente. Se è del tutto usuale che un uomo si renda conto, per esempio, dell'andatura della gente, sia pure all'ingrosso, egli di certo non sa nulla del loro contegno nel frammento di secondo in cui si allunga il passo. La fotografia, con i suoi mezzi ausiliari, con il rallentatore, con gli ingrandimenti, glielo mostra. Soltanto attraverso la fotografia egli scopre questo inconscio ottico, come, attraverso la psicanalisi, l'inconscio istintivo” (Benjamin, 2011, p. 16). Il concetto benjaminiano di inconscio ottico sarà poi approfondito da Rosalind Krauss nel 1993 (Krauss, 2008) e ulteriormente esteso in relazione al dominio del tecnologico da Franco Vaccari (Vaccari, 2011).

delle icone più famose dello spettacolo. È fisiologico dunque che assuma anche l'aspetto di Marilyn nella celeberrima scena di *Quando la moglie è in vacanza*, la gonna svolazzante, il volto languido, talmente rappresentativo e riconoscibile da essere totem stesso di un intero mondo di immagine. In seguito il personaggio di Media, tratterà un resoconto inquietante della fruizione multischermo e dell'isolamento profondo che ne deriva:

Lo schermo è l'altare. Io sono colei a cui il pubblico sacrifica. Oggi come allora. Da un'età dell'oro all'altra, senza tregua. Si siedono l'uno a fianco dell'altro, si ignorano e si dedicano a me. Oggi hanno uno schermo più piccolo sulle gambe o nel palmo della mano per non annoiarsi mentre guardano quello grande. Tempo e attenzione, meglio del sangue d'agnello (*American Gods*, stagione 1, episodio 2).

Tempo e attenzione sono valute ancora più cruciali del denaro, sono la massima forma di adorazione pretesa da schermi divini, piccoli o grandi, interattivi o catodici, multipli e famelici. A garantire loro la dedizione è lo spettacolo, il regno straripante dell'immagine penetrata sin nell'inconscio e chiave interpretativa di un'intera epoca storica.

2. Lo spettacolo infestato

Se è vero che quella imposta dalla società dello spettacolo è ormai una condizione assodata e pervasiva, oggi più che mai aderente al piano del reale, in una mistura indivisibile di concretezza e astrazione, è altrettanto vero che tale stato di cose non è rimasto sempre il medesimo dal suo avvento ma, al contrario, ha manifestato una forte e costante tendenza al cambiamento, al rimescolamento generato dall'evoluzione e diversificazione degli strumenti su cui poggia. La società dello spettacolo che abitiamo oggi non è la stessa che ha affascinato Norma Jeane Mortenson Baker Monroe e ne ha sancito la trasformazione in Marilyn. Guy Debord, padre del situazionismo e teorico della società spettacolare, dà alle stampe nel 1967 il suo libro-manifesto, *La società dello spettacolo*, scritto interamente per assiomi e rapidi aforismi, che illuminano con disarmante chiarezza dinamiche che nella contemporaneità vanno facendosi via via più nitide. Partendo dalla riflessione marxiana sul feticismo delle merci, Debord sottolinea come l'ultima, estrema evoluzione della merce non sia più ascrivibile ad un oggetto concreto, fisico: al contrario, la merce in costante sovrapproduzione della sua (e nostra) epoca è l'immagine. Le parole che aprono il saggio sono semplici ma allo stesso tempo lucidissime e divinatorie:

Tutta la vita delle società nelle quali predominano le condizioni moderne di produzione si presenta come un'immensa accumulazione di *spettacoli*. Tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione (Debord, 1997, p. 53).

L'intellettuale francese denuncia con precisione chirurgica la produzione massiva di apparenze che vengono riversate sull'individuo, in un contesto in cui il solo spazio relazionale possibile è quello del consumo e il consumo è sempre meno connesso all'oggetto concreto e rivolto invece alla sua rappresentazione immateriale e spettacolarizzata. La nuova merce è astratta, soprasensibile, sempre più indipendente dalla realtà, al punto da trascenderla del tutto. L'economia politica si solidifica come perno del mondo, le cui orbite vi si allineano, benché non vi siano coordinate reali e tangibili su cui fare leva. Il consumatore di merce diviene consumatore di illusioni, immerso in un mondo che ha come criterio e principale scopo l'essere guardato. Il singolo prodotto viene smerciato unicamente per l'immagine che ha in precedenza dato di sé attraverso la pubblicità e per la ancor più accattivante immagine che proietta nel futuro del consumatore, conferendogli uno status ancor prima che una funzionalità o un supporto. Come già detto in precedenza, è naturale che, in una società siffatta, la distinzione tra vero e falso svanisca definitivamente: il binomio ha perso ogni importanza e attrattiva. Ad interessare è l'immagine che i media emettono di un dato personaggio, concetto, figura senza che alcuna verità o esperienza² ve ne possa più giacere al fondo.

Il cittadino si ritrova, più o meno consapevole, incastrato in una perpetua contemplazione. Questa forma di spettacolo è un carosello di immagini imposte dall'alto, da un'altezza senza senso e senza comandanti effettivi, in una macchina avviata alla perfezione che sforna sempre nuove fiammanti figure da guardare e anestetizza senza sosta lo spettatore. Si tratta di un'impostazione ancora profondamente verticale: lo spettacolo, miraggio distante e luminoso non meno pericoloso della fiamma per la falena³, permane una divinità superiore, che misericordiosa si cala nelle case della gente, sfoggiando miti e sogni da elargire, occasionalmente chiamando a sé pochi e unici eletti che sceglie di elevare al rango di divinità iperuraniche. La giovanissima Norma Jeane viene abbagliata dal fulgore di questo congegno invisibile e insieme inarrestabile e in cambio viene da esso sublimata: non è più una donna ma "la" donna, il modello archetipico della femminilità stessa, luminosa ancella spettacolare, oggetto di desiderio ed emulazione assoluti.

Concentrando in sé l'immagine di un ruolo possibile, la *vedette*, la rappresentazione spettacolare dell'uomo vivente, concentra dunque questa banalità. La condizione di vedette è la specializzazione del *vissuto apparente*,

² Per un approfondimento circa la fine dell'esperienza e il conseguente declino della narrazione si vedano le splendide pagine che nel 1932 Walter Benjamin dedica all'argomento nel saggio *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov* in *Angelus Novus* (Benjamin, 1995, pp. 247-274).

³ È casuale che uno dei film più noti del Debord regista abbia per titolo il celebre palindromo latino *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978) che fa riferimento, con ogni probabilità, proprio alle falene?

l'oggetto dell'identificazione alla vita apparente senza profondità, che deve compensare la polverizzazione delle specializzazioni produttive effettivamente vissute (1997, p. 79).

Il film situazionista *La società dello spettacolo* che Debord gira nel 1973 è, come l'omonimo volume, una pellicola strutturata per citazioni e aforismi: la voce del regista legge con tono monocorde il testo del proprio scritto, mentre sullo schermo si susseguono immagini iconiche caratterizzate da un montaggio rapido, che mescolano, in maniera apparentemente casuale ma in realtà molto mirata, diversi filmati d'archivio, spezzoni di film, fotografie, frammenti di cronaca. È quasi scontato che, nel momento in cui Debord si sofferma ad esporre il concetto di *vedette*, sia, insieme a Johnny Holliday e ai Beatles, proprio il volto di Marilyn ad affiorare, sottolineando e sintetizzando in poche inquadrature un'intera nozione. Marilyn che guarda in camera, la schiena nuda, le labbra schiuse, i capelli spettinati, una ciocca tra le dita. Marilyn in piedi sulla spiaggia, coperta da una telo, gli occhi chiusi, l'arco delle gambe e della schiena seguito dal movimento di camera. Marilyn in abito nero dentro un'automobile, lo sguardo che fugge l'obiettivo senza potersene davvero allontanare.

Marilyn immagine del desiderio cui è impedito essere altro.

A tal proposito è interessante l'analisi svolta da Mario Pezzella che prende in esame il rapporto intimo intercorrente tra narcisismo e società dello spettacolo. Nel suo saggio del 1996 (che ha appunto per titolo *Narcisismo e società dello spettacolo*) Pezzella sottolinea come la merce abbia trovato nella sua incarnazione spettacolare lo sviluppo di un autentico culto, essendo l'immagine seduttività allo stato puro. In un tale contesto l'unica esperienza che rimane possibile è di matrice estetica: tutto ciò che si può esperire non sono le cose stesse ma la fantasmagoria della merce, le ombre, gli ologrammi, i riflessi ideali e fantasmatici, in un mondo-specchio in cui "L'io tragico è sostituito da quello narcisista, che non mira tanto a conquistare il mondo, quanto a sedurlo" (Pezzella, 1996, p.109). L'immagine spettacolare di sé è immancabilmente in difetto, confligge con la realtà, in un rapporto di profonda sproporzione con l'ideale. La bellezza di Marilyn incarna forse il punto di convergenza tra l'ideale spettacolare e la realtà umana della *vedette*, un punto centrale unico, una convergenza non più ripetuta che ha trasformato l'attrice in spettro ben prima della sua morte.

Simbolo dell'industria del cinema che divora se stessa, Marilyn incarna un'epoca culturale nella sua pienezza e nella sua frenesia, un momento cruciale del divenir spettacolo non soltanto della realtà esterna ma anche (e soprattutto) delle persone che la popolano, sempre più figurative e meno consistenti, meno autorizzate ad "esistere oltre". È questa l'epoca d'oro della grande Hollywood, della quale Marilyn ha scolpito per sempre l'immaginario, e dalla quale si è lasciata cesellare e imprigionare, senza scampo. Emblema supremo di un divismo mortifero e con esso dell'impossibilità di venire fuori

dal ruolo imposto dai riflettori: il veto sottile ma inviolabile di migrare verso altri personaggi, di conservare la possibilità di un'incoerenza vitalistica fondamentale, di districarsi dallo stereotipo di se stessa. Marilyn, già da viva, è il fantasma che ancora infesta lo spettacolo.

La visione di Debord risulta ancor più lungimirante se ci si sofferma sul fatto che all'epoca in cui le sue riflessioni prendevano corpo il medium dominante era sostanzialmente quello televisivo. La televisione costituisce, certo, ancora oggi uno dei mezzi di comunicazione più influenti, ma è insidiata da ogni parte dalla cultura reticolare del web e dei cosiddetti *new media*, in uno scontro, per parafrasare Gaiman, tra nuovi dei e nuovissimi dei. La profonda onnipresenza dei social network ha condotto alle estreme conseguenze le affermazioni dell'intellettuale francese. Se negli anni Sessanta la figura che dominava gli schermi era la *vedette*, la star ideale e irraggiungibile per il cittadino comune, oggi questo ruolo non è più ricoperto da figure hollywoodiane distanti e austere. Senza scomodare troppo Benjamin, "l'aura" della *vedette* non è più: il sorriso dolente di Marilyn non affiora più da una nebbia fantasmagorica. Al contrario, con l'affollarsi degli influencer, con la crescita esponenziale degli youtuber, con il diramarsi più variegato di fashion, food, techno, business blogger e ancora con l'incremento esorbitante degli utenti di Facebook, Twitter, Instagram (per citare solo tre dei social media più diffusi e insediatisi in modo stabile), è proprio quella creatura misteriosa e indefinibile che è "l'uomo della strada" ad acquisire una rilevanza crescente nel mondo dello schermo; una svolta mediatica che il tubo catodico non poteva prevedere, né è stata in grado di contenere. Una trasformazione del flusso dello spettacolo da verticale ad orizzontale. Non più regine e sovrani distanti in trappole di vetro, ma saltimbanchi senza corte che lottano per occupare un posto sull'altare dello schermo, in attesa del loro sangue d'agnello elettrico. Una seconda Marilyn non è più possibile perché la separazione tra realtà e vita è ormai tale da essere sconfinata in paradossale fusione della seconda con la propria rappresentazione: lo spettacolo non esige più la vita perché occupa totalmente la vita, perché è la vita, senza scampo e senza possibilità di fuga alcuna nell'oblio dei barbiturici.

3. Ripensare Marilyn

La figura di Marilyn, attrice, produttrice, autentico fenomeno culturale, è nota oggi anche a coloro che non si sono mai accostati ad una sua pellicola. In questo senso è un'icona del cinema, pur non essendo, paradossalmente, più collegata in senso stretto ai suoi film: di lei restano appunto frammenti, lampi, *rielaborazioni*. Resta la già citata gonna sollevata dall'aria proveniente da una grata in *Quando la moglie è in vacanza*, resta l'esibizione canora augurale al Madison Square Garden per i quarantacinque anni di Kennedy (il famosissimo "Happy birthday, mr. President"), resta il viso serigrafato e ricolorato da Andy Warhol in alcune delle sue opere più celebri. Di lei restano fluide manifestazioni ectoplasmatiche. Non

permane un'immagine memorabile o emblematica della sua morte poiché è nella morte che Marilyn è scampata infine all'occhio famelico dello spettacolo.

Se dovessi oggi re-immaginare una morte "ideale" per la diva Marilyn, non sarebbero di certo le poche immagini *post mortem* che sono trapelate sui tabloid. Non sarebbe né il corpo avvolto nelle lenzuola di un hotel sotto lo sguardo di un medico che ne sancisce il decesso, né tantomeno il viso annerito reclinato sul tavolo metallico di un obitorio. Ciò che forse potrebbe corrispondere a una simile ricerca è una foto, celeberrima, passata alla storia come *Il suicidio più bello del mondo*. L'immagine ritrae una giovane, la sfortunata Evelyn McHale, immortalata dopo lo schianto su un'automobile dall'Empire State Building, la bellezza incredibilmente rimasta intatta, l'infausta ultima decisione sublimata e cristallizzata dallo scatto "propizio" di uno studente di fotografia, Robert Wiles. L'immagine ricorda in maniera impressionante una foto di moda, risulta quasi pubblicitaria: le lastre contorte e i vetri rotti dell'auto sembrano un set appositamente allestito piuttosto che incidentale. La disposizione del corpo e il volto rilassato non sembrano quelli di una suicida, piuttosto l'espressione vaga di una modella cui sia stato chiesto di simulare il sonno.

Il suicidio più bello del mondo mi porta ad indugiare e interrogarmi sui movimenti speculari dello spettacolo: Evelyn McHale, anonima contabile, diviene suo malgrado "spettacolare" nel momento della morte, Marilyn Monroe, diva hollywoodiana, *vedette* debordiana, ritrova, forse, nella morte una possibilità di scampo, un'uscita dalle fitte maglie dello spettacolo, una speranza di sottrazione, sebbene al prezzo più alto. Tanto Marilyn Monroe quanto Evelyn McHale sono impresse indelebilmente nell'inconscio ottico collettivo: la prima con la sua prorompente e luminosa vitalità, la seconda nella stasi immobile e poetizzata della propria dipartita. Testimonianza evidente di come queste due figure riflesse di donna siano, con le dovute differenze, definitivamente figure dell'immaginario è il fatto che entrambe siano state riprese e rielaborate da Andy Warhol, che, con una sorta di debordiano *détournement*⁴, le rende entrambe protagoniste della pop art. *Suicide (Fallen body)* è l'opera del 1962 nella quale Warhol reinterpreta la morte di Evelyn McHale, ripetendola per sedici volte e ricolorandola sui toni del blu. Molteplici sono poi le Marilyn di Warhol, ricolorate in modo vario, ritratte in negativo, scomposte, serializzate, in un'operazione di annichilimento del mito che si rivela un paradossale atto di pietà (Pezzella, 1999).

Non è difficile infatti immaginare Marilyn intrappolata in meccanismi opprimenti e inestricabili ampiamente descritti da Debord tanto nei suoi scritti quanto nel suo cinema. La donna cessa di essere tale, finisce di "essere per se stessa" e diviene merce spettacolare, mito, *stella*, e dopo essersi così

⁴ Scrive Debord: "Le idee migliorano. Il senso delle parole vi partecipa. Il plagio è necessario. Il progresso lo implica. Esso stringe da presso la frase di un autore, si serve delle sue espressioni, cancella un'idea falsa, la sostituisce con l'idea giusta". E ancora: "Il *détournement* è il contrario della citazione [...]. È il linguaggio fluido dell'anti-ideologia" (Debord, 1997, p. 174).

trasfigurata diviene disastro, nel senso più etimologico del termine: *dis-astrum*, la sciagura di un corpo celeste che precipita, catastrofe.

In *Tempo fuor di sesto* (1959) Philip K. Dick usa proprio l'immagine di Marilyn per avviare la presa di coscienza del protagonista, Ragle Gumm. Intrappolato in un mondo fittizio, l'uomo si imbatte in una rivista che ritrae il volto della diva e, abbagliato, cerca di scoprire di chi si tratti, senza riuscire però ad ottenere alcun riscontro. È proprio l'impossibile assenza di notorietà di una donna di tale bellezza ad innestare nel protagonista il dubbio che quella realtà non sia tale⁵. Come può un simile incanto non ricoprire un ruolo cruciale nel mondo? Come può quel volto non essere il centro di ogni spettacolo, di ogni film, di ogni programma radiofonico, di un'intera società? Qualcosa non torna, e, a partire da quest'incongruenza, tutta la costruzione fittizia, tutta l'irrealtà del mondo che Gumm si trova ad abitare da prigioniero inconsapevole, si disfa come un arazzo scucito. Marilyn, per Debord simbolo della *vedette*, rappresentazione spettacolare dell'uomo vivente e contrario dell'individuo, identificato ormai pienamente nello spettacolo e da esso mantenuto dormiente e normalizzato, viene ridefinita e "rovesciata" nel racconto di Dick, che le accorda il ruolo inverso di anomalia, di "agente del risveglio", portatrice di rivelazioni e rivolta.

In un tempo altro, in un *tempo fuor di sesto*, fuori dalla scansione spettacolare, il volto di Marilyn rimane suo, integro, personale, non più immagine ipnotica e narcotizzante ma persona viva che incita a valicare le leggi dello spettacolo, mentre Evelyn McHale si solleva ancora sconosciuta dal proprio giaciglio di lamiera. In un tempo fuor di sesto Pier Paolo Pasolini non leva alcun canto funebre perché la bellezza di Marilyn le appartiene ancora e non si è incancrenita in un "male mortale".

Bibliografia

Benjamin, W., 1995, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi; ed. or. 1955, *Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.

Benjamin, W., 2011, *Piccola storia della fotografia*, traduzione italiana di Maria Cristina Coldagelli, Milano, Skira; ed. or. 1972-1989, *Kleine Geschichte der Photographie*, in *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

⁵ Mark Fisher si interessa a questa scelta di Philip K. Dick nel capitolo *Simulazioni e demondificazione* del saggio *The Weird and the Eerie* pubblicato nel 2018 da minimum fax, analizzando come l'autore di fantascienza allestisca un intero mondo fittizio e stereotipato, traghettando il lettore verso un deserto del Reale, nel quale le anomalie rappresentano l'unica possibilità di uscire dalla simulazione.

- Carbone, M., 2016, *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Milano, Cortina Editore.
- Chéroux C., 2010, *Diplopia. L'immagine fotografica nell'era dei media globalizzati: saggio sull'11 settembre 2001*, traduzione italiana di Rinaldo Censi, Torino, Einaudi; ed. or. 2009, *Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés: essai sur le 11 Septembre 2001*, Paris, Le Point du Jour.
- Debord, G., 1997, *La società dello spettacolo. Commentari alla società dello spettacolo*, traduzione italiana di Paolo Salvadori e Fabio Vasarri, Milano, Baldini&Castoldi; ed. or. 1992, *La Société du Spectacle. Commentaires sur la Société du Spectacle*, Paris, Editions Gallimard.
- Dick, P. K., 2003, *Tempo fuor di sesto*, traduzione italiana di Anna Martini, Roma, Fanucci Editore; ed. or. 1959, *Time Out of Joint*, Philadelphia, J. B. Lippincott & Co.
- Fisher, M., 2018, *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, traduzione italiana di Vincenzo Perna, Roma, minimum fax; ed. or. 2016, *The Weird and the Eerie*, London, Repeater Books.
- Fontcuberta, J., 2018, *La furia delle immagini. Nota sulla postfotografia*, traduzione italiana di Sergio Giusti, Torino, Einaudi; ed. or. 2016, *La furias de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg SL.
- Gaiman, N., 2003, *American Gods*, traduzione italiana di Katia Bagnoli, Milano, Mondadori; ed. or. 2001, *American Gods*, London, Headline.
- Krauss, R., 2008, *L'inconscio ottico*, traduzione italiana di E. Grazioli, Milano, Bruno Mondadori, ed. or. 1993, *The Optical Unconscious*, Cambridge (Mass.), The MIT Press.
- Pezzella, M., 1996, *Narcisismo e società dello spettacolo*, Roma, manifestolibri.
- Pezzella, M., 1999, *Il volto di Marilyn. L'esperienza del mito nella modernità*, Roma, manifestolibri.
- Vaccari, F., 2011, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Torino, Einaudi.