



DOTTORATO IN STUDI EUROAMERICANI

XXVII CICLO

*Un “quarto modo” di raccontare la storia: Black Water, Blonde e My
Sister, My Love di Joyce Carol Oates*

Dottoranda:
Barbara Miceli

Docente Guida/Tutor:
Prof. Maria Anita Stefanelli

Coordinatore:
Prof. Camilla Cattarulla

LISTA DELLE ABBREVIAZIONI

BD: Black Dahlia & White Rose

BL: Blonde

BW: Black Water

DH: Dear Husband

EP: Expensive People

MS: My Sister, My Love

MW: Mudwoman

Indice

Introduzione.....	5
1. <i>Black Water</i> : ricostruzione e archetipizzazione di un personaggio dimenticato.....	29
1.1. Il Chappaquiddick Incident.....	29
1.2. Genesi e struttura di <i>Black Water</i>	32
1.3. La questione del genere.....	34
1.4. Lo stile di <i>Black Water</i>	40
1.5. Ricostruzione del personaggio: Kelly come archetipo della giovane donna americana.....	47
1.6. The Senator: l'uomo e il politico.....	54
1.7. La creazione del <i>setting</i> storico.....	64
1.8. Due “acque scure” a confronto: <i>Black Water</i> e <i>Mudwoman</i>	70
2. <i>Blonde</i> : ricostruzione del <i>self</i> oltre il mito.....	75
2.1. Marilyn Monroe e il problema dell'identità.....	75
2.2. Genesi e struttura di <i>Blonde</i>	79
2.3. I generi di <i>Blonde</i>	82
2.4. Lo stile di <i>Blonde</i>	93
2.5. La ricostruzione del <i>self</i>	102
2.6. Le figure maschili in <i>Blonde</i>	114
2.7. La creazione del <i>setting</i> storico.....	130
3. <i>My Sister, My Love</i> : Memoria, oblio e critica sociale.....	141
3.1. Il caso Ramsey.....	141
3.2. Genesi e Struttura.....	143
3.3. Il genere.....	147
3.4. Lo stile.....	158
3.5. Dal ricordo al perdono: una lettura ricoeuriana di <i>My Sister, My Love</i>	167
3.6. La critica sociale in <i>My Sister, My Love</i>	178
3.6.1. Vita nei sobborghi.....	179

3.6.2. Femminilità e maternità.....	183
3.6.3. Infanzia violata.....	188
3.6.4. L'inferno dei tabloid.....	194
3.7. Due sobborghi e due <i>memoir</i> a confronto: <i>My Sister, My Love</i> ed <i>Expensive People</i>	197
Conclusioni.....	204
Bibliografia.....	209

Introduzione

L'idea di questo lavoro nasce da una riflessione sul rapporto della scrittura di Joyce Carol Oates con la cronaca. Ben prima di pubblicare i romanzi che verranno analizzati, la sua tendenza a rielaborare in forma di *fiction* alcuni fatti della cronaca americana, in particolar modo eventi criminali o violenti, si era rivelata in alcuni racconti¹ e nella novella *The Triumph of the Spider Monkey* (1976)². Accusata più volte di affidarsi a una scrittura troppo violenta, la scrittrice ha spiegato che, “when people say there is too much violence in Joyce Carol Oates [...] what they are saying is there is too much reality in life”³; e inoltre, “I wish the world were a better place, but I wouldn't be honest as a writer if I ignored the actual conditions around me”⁴.

Un episodio avvenuto nel 1971, e raccontato da uno dei maggiori studiosi di Oates, Greg Johnson⁵, dimostra quanto le affermazioni della scrittrice siano fondate. In quell'anno era uscito il romanzo *Wonderland*, il quarto del *Wonderland Quartet*, una quadrilogia sulle classi sociali in America che comprende anche *A Garden of Earthly Delights* (1967), *Expensive People* (1968) e *them* (1969). *Wonderland* si apre con la fuga dell'adolescente Jesse dal massacro che il padre ha fatto dell'intera famiglia, moglie incinta compresa, verso una vita che in seguito sarà dedicata alla medicina e allo studio del cervello. A febbraio dell'anno successivo, Oates lesse un articolo di cronaca su un massacro identico a quello descritto nell'incipit di *Wonderland*, con uno dei figli che era riuscito a salvarsi dalla furia omicida paterna scappando. A Oates era già stata data da tempo l'etichetta di “scrittrice gotica”,

¹ I racconti in questione sono *Where Are You Going, Where Have You Been?* (1966), basato sugli omicidi compiuti dal serial killer Charles Schmid, *In the Region of Ice* (1967) e *Last Days* (1984) che riprendono entrambi la vicenda di Richard Wishnetsky, un ex studente ebreo di Oates, il quale nel 1966 uccise il rabbino Morris Adler a Detroit e poi si suicidò. Per i crimini commessi da Charles Schmid si consulti: Don Moser, “The Pied Piper of Tucson”, *Life Magazine*, (March 4, 1966), n.p.n. Per la storia di Richard Wishnetsky: T.V. Lo Cicero, *Murder in the Synagogue* (Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1970).

² Alla base di questa novella c'è la figura di Charles Manson, leader del gruppo criminale “The Family”. Manson e il suo gruppo uccisero la moglie del regista Roman Polanski, Sharon Tate, e alcuni suoi amici il 9 agosto del 1969. Per maggiori informazioni sul caso si consultino: Rosemary Baer, *Reflections on the Manson Trial: Journal of a Pseudo-Juror* (Waco:Word Books, 1972); George Bishop, *Witness to Evil* (Los Angeles: Nash Publishing, 1971);

³ Lee Milazzo (ed.), *Conversations with Joyce Carol Oates* (Jackson: University Press of Mississippi, 1989), p. 89.

⁴ Linda W. Wagner (edited by), *Critical Essays on Joyce Carol Oates* (Boston: G.K. Hall & Co., 1979), p. xii.

⁵ Greg Johnson, *Joyce Carol Oates- Invisible Writer* (New York: Plume, 1998), p. 179.

e “such coincidences showed that her imagination was simply responding to the violent reality of America⁶”. La sua reazione fu da lei rivelata in un’intervista su *Time*: “Gothicism, whatever it is, is not a literary tradition so much as a fairly realistic assessment of modern life⁷”.

Negli anni in cui Oates iniziava la sua attività di scrittrice (il primo romanzo, *With Shuddering Fall*, è del 1964), una nuova tendenza si stava diffondendo negli Stati Uniti: quella di servirsi, in ambito giornalistico, degli strumenti e degli artifici retorici della *fiction* per raccontare storie vere, liberandosi dei limiti e dell’oggettività tipici del giornalismo, etichettata come *literary journalism*, *new journalism* e *literary nonfiction*. La definizione che spiega meglio il trend l’ha coniata Thomas B. Connery: “a third way to tell the story⁸”. Si tratta di un terzo modo, dopo *journalism* e *fiction*, di registrare e riportare i fatti, e soprattutto di interpretarli. La soggettività con cui il giornalista letterario inseriva dettagli e impressioni non era più considerata appropriata per gli standard dei quotidiani, per questo motivo, il *literary journalism* contiene elementi fattuali comuni al giornalismo convenzionale, ma si focalizza maggiormente “on presenting impressions, details, and descriptions not central to the typical conventional newspaper report”; non racconta semplicemente i fatti, ma “the ‘feel’ of the facts⁹”. Un precursore di questa nuova tendenza è Stephen Crane (1871-1900) con i suoi *New York City Sketches*¹⁰, racconti di episodi relativamente poco importanti presentati come interpretazioni della vita cittadina.

Un diverso approccio ai fatti è anche quello di Lincoln Steffens (1866-1936), che racconta la città di New York per l’*Advertiser*, “so that New Yorkers might see, not merely read of it, as it was: rich and poor, wicked and good, ugly and beautiful, growing, great”.¹¹ Steffens narra le storie dal punto di vista di chi ne è coinvolto, una tecnica che denomina *descriptive narrative*¹²: trascinare il

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Thomas B. Connery, “A Third Way to Tell the Story”, Norman Sims (ed.), *Literary Journalism in the Twentieth Century* (Evanston: Northwestern University Press, 2008), p. 6

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ La raccolta completa degli *sketches* si trova in Fredson Bowers (ed.), *The Works of Stephen Crane* (Charlottesville: University Press of Virginia, 1973).

¹¹ Lincoln Steffens, *The Autobiography of Lincoln Steffens* (New York: Harcourt Brace & Co., 1931), p. 317.

¹² *Ibidem*, p. 242.

lettore nella storia con un inizio narrativo, e non con la classica formula giornalistica del *who, what, when, where, why, how*.¹³

Hutchins Hapgood (1869-1944) produce, invece, “something like the feuilleton: a short article which is a mixture of news and personal reaction put together in a loose literary form¹⁴”. Hapgood suggerisce di usare le interviste per creare una sorta di autobiografia in cui avviene l’identificazione con il soggetto dell’intervista, una pratica che oggi prende il nome di *saturation o immersion reporting*¹⁵.

Tutti questi tipi di scrittura ricercano una fusione tra il ruolo di osservatore e quello di creatore in un giornalismo letterario che presentasse un terzo modo di dipingere la realtà, andando oltre i fatti del giornalismo¹⁶.

Ernest Hemingway (1899-1961), dopo un inizio come giornalista e una rapida conversione in scrittore, ritorna alle sue origini di “fact writer” con *Death in the Afternoon* (1932), un trattato sulla corrida, *Green Hills of Africa* (1935) e *A Moveable Feast* (1964). La differenza tra queste opere e il giornalismo è che “in writing for a newspaper you told what happened and, with one trick and another, you communicated the emotion aided by the element of timeliness which gives a certain emotion to any account of something that has happened on that day¹⁷”. L’obiettivo è quello di creare un’opera che “would be as valid in a year or in ten years or, with luck and if you started it purely enough, always¹⁸”. Riconosciuta la natura effimera del giornalismo, Hemingway vuole produrre, non solo nella *fiction* ma anche nella *nonfiction*, qualcosa che duri, “a permanent record¹⁹”.

In *Death in the Afternoon*, Hemingway scrive in prima persona, e inserisce un lungo elenco di dettagli al posto delle omissioni della *fiction*. Si rivolge direttamente al lettore per spiegare la corrida “both emotionally and

¹³ James Glen Stovall, *Journalism: Who, What, When, Where, Why and How* (Boston: Allyn & Bacon, 2005), p. 10.

¹⁴ Hutchins Hapgood, *A Victorian in the Modern World* (New York: Harcourt Brace & Co., 1939), p. 138.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Connery, “A Third Way to Tell the Story”, cit., p. 18.

¹⁷ Ernest Hemingway, *Death in the Afternoon* (New York: Scribner’s, 1932), p. 2.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Ernest Hemingway, *The Dangerous Summer* (New York: Scribner’s, 1985), p. 82.

practically²⁰”. Come scrive Alfred Kazin²¹, Hemingway cerca nei suoi ultimi romanzi “an absolute identification of life with literature, in the name of precision of feeling²²”, e, nel caso specifico di *Death in the Afternoon*, di “make all that come true again²³”.

Chi invece intende suscitare le emozioni del pubblico attraverso prove oculari e nuove forme di *imagery* dei *mass media* è John Steinbeck (1902-1968), autore di *The Grapes of Wrath* (1939), vincitore sia del Premio Pulitzer che del National Book Award. Il romanzo è ambientato ai tempi della Grande Depressione, e la racconta dal punto di vista della famiglia Joad, agricoltori che dall'Oklahoma si trasferiscono in California per sfuggire agli stenti e alle difficoltà economiche. *The Grapes of Wrath* fornisce “scatti” narrativi, immagini panoramiche e una descrizione prima della piena, e poi della famiglia Joad. C'è un parallelismo continuo tra il panorama naturale e i primi piani degli esseri umani, tra i grandi e i piccoli eventi. La dialettica continua tra le masse e la famiglia Joad si ispira come strumento narrativo all'epica, e il romanzo stesso oscilla continuamente tra il documentario e la *fiction*.²⁴ I capitoli finali raccontano eventi reali ai quali lo stesso Steinbeck assiste nel febbraio 1938 a Visalia (California), dove le piogge prolungate hanno fatto straripare i torrenti lasciando senza casa più di cinquemila famiglie²⁵.

E' però il *New Journalism* a ridefinire del tutto i canoni del giornalismo letterario. Nato negli anni Sessanta da Tom Wolfe (anche se non è considerato il suo fondatore²⁶), autore del suo manifesto (che tuttavia Wolfe non considera come tale²⁷), il *New Journalism* “challenged the authority of journalism's empire of facts, and the sanctity of Literature's garden of imagination²⁸”. Il

²⁰ Hemingway, *Death in the Afternoon*, Scribner's, cit., p. 487

²¹ Alfred Kazin, *Bright Book of Life: American Novelists and Storytellers from Hemingway to Mailer* (Boston: Little Brown and Company, 1973).

²² *Ibidem*, p.3.

²³ *Ibidem*, p. 4.

²⁴ Paula Rabinowitz, *Black & White & Noir: America's Pulp Modernism* (New York: Columbia University Press, 2002), p. 113.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ronald Weber, *The Reporter as Artist: A Look at the New Journalism Controversy* (New York: Hastings House Publishers, 1974), p. 13.

²⁷ Tom Wolfe, *The New Journalism* (New York: Harper & Row Publishers, 1973), p. 23: “It was no “movement”. There were no manifestos, clubs, salons, cliques; not even a saloon where the faithful gathered, since there was no faith and no creed”.

²⁸ John J. Pauly, “The Politics of the New Journalism”, Sims, *Literary Journalism in the Twentieth Century*, cit., p. 110.

movimento intende offrirsi al pubblico in uno stile letterario paragonabile a quello della *fiction* ritraendo personaggi che abbiano un certo spessore psicologico. Nonostante Wolfe voglia promuovere questo stile come “nuovo”, riconosce che esistono quattro strumenti narrativi comuni sia al realismo letterario che al *New Journalism*: costruire la storia *scene-by-scene* ed eliminare la pura narrativa storica²⁹; registrare i dialoghi nella loro interezza piuttosto che con citazioni sparse o aneddoti, come accade nel giornalismo tradizionale³⁰; usare il “third person point of view” (punto di vista in terza persona), presentando ogni scena al lettore attraverso gli occhi di un personaggio specifico, dandogli la sensazione di essere nella mente del personaggio e permettendogli di sentire la realtà emozionale della scena come egli la sente³¹; registrare i gesti quotidiani, le abitudini, i modi, lo stile, e molte altre caratteristiche del personaggio che sono simboliche del suo “status of life³²”.

Insieme a queste tecniche, Wolfe elenca altri due strumenti spesso usati dai “nuovi giornalisti”: il monologo interiore, o la presentazione di ciò che un personaggio pensa e sente senza l’uso delle virgolette; la caratterizzazione dei personaggi attraverso la somma dei loro tratti e degli aneddoti ripresi da più fonti, in un singolo schizzo rappresentativo³³. Grazie ad essi, gli esponenti del *New Journalism* possono produrre un giornalismo che abbia “both the authority of literature and the authority of fact³⁴”. Nonostante i diversi autori collegati a questo movimento offrano una rielaborazione personale del canone stabilito da Wolfe, tutti ricercano il coinvolgimento in prima persona nei fatti che raccontano. L’esperienza è indispensabile per un racconto autentico e dettagliato. Questi scrittori/giornalisti sono politicamente impegnati e vicini all’azione. David Eason distingue due tipi di approccio: quello realista, in cui si inseriscono Tom Wolfe e Truman Capote, e dove il reporter deve andare oltre l’immagine per poter rivelare la realtà che nasconde, utilizzando metodi tradizionali per rappresentare e rivelare il reale; e quello modernista, seguito

²⁹ Wolfe, *The New Journalism*, cit., p. 31.

³⁰ *Ibidem*, p. 32.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ronald Weber, *The Literature of Fact: Literary Nonfiction in American Writing* (Athens: Ohio University Press, 1980), p. 36.

da Joan Didion e Norman Mailer, in cui il racconto dei fatti rende scrittore e lettore co-creatori della realtà. Lo *storytelling* è il loro modo di costruire un mondo comune³⁵.

Tom Wolfe fa una distinzione tra gli scrittori che si erano già posti il problema della dicotomia *fact/fiction* e gli esponenti del *New Journalism*. Secondo lo scrittore, esistono quattro categorie che definiscono gli autori di simili opere: “People who were not writing nonfiction at all, but fiction in the guise of nonfiction”; “Traditional essayists”; “Autobiographers”; “Literary Gentlemen with a seat in the grandstand³⁶”.

La differenza tra il *New Journalism* e il tipo di opere prodotte dagli altri si trova nell’idea di *reporting*. Chi ha scritto la propria autobiografia, ad esempio, non può essere definito un *reporter* perché ha semplicemente registrato e raccontato le proprie esperienze³⁷. Allo stesso modo, quelli che Wolfe definisce come “Literary Gentlemen”, raramente si dedicano completamente a “the tedious, messy, physically dirty, boring, dangerous even business of reporting³⁸”.

In questo tipo di scrittura, l’autore ricopre più ruoli: è contemporaneamente un giornalista, uno *storyteller*, e persino uno storico. Robert Scholes³⁹ definisce descrive Tom Wolfe e Norman Mailer come “hystorians”, dato che registrano e raccontano l’isteria della vita contemporanea.

Il rapporto tra Norman Mailer (1923-2007) e la storia è particolarmente evidente nella sua scrittura. Definito da Ronald Weber “the quintessential New Journalist⁴⁰”, Mailer ha cercato, soprattutto nel suo romanzo *The Armies of the Night* (il cui sottotitolo è *History as a Novel/The Novel as a History*), una fusione perfetta tra storia e *fiction*. Pubblicato nel 1968, racconta la Marcia sul Pentagono contro la guerra in Vietnam dell’ottobre 1967. Il punto di vista è quello dello scrittore, che parla di se stesso in terza persona e cerca di andare oltre la superficialità del giornalismo preferendole la verità interiore del romanzo. L’illusione di Mailer è che stia contribuendo a cambiare la storia, ed

³⁵ David Eason., “The New Journalism and the Image World”, Sims, *Literary Journalism in the Twentieth Century*, cit., p. 192.

³⁶ Wolfe, *The New Journalism*, cit., pp. 44-45.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Robert Scholes, “Double Perspective on Hysteria”, *Saturday Review* (September 24, 1968).

⁴⁰ Weber, *The Literature of Fact: Literary Nonfiction in American Writing*, cit., p. 134.

è per questo che “Mailer is the greatest historical actor in his own books, but they do not convey any action of his own⁴¹”.

Definito da George Plimpton come l’inventore della *nonfiction novel*⁴², Truman Capote (1924-1984) pubblica nel 1965 il romanzo *In Cold Blood*. Si tratta del racconto dell’omicidio di una famiglia di fattori del Kansas, i Clutter, per la cui scrittura compie indagini copiose e dettagliate. Le sue ricerche durano sei anni, raccolte in seimila pagine di note, e visita in carcere sessanta volte i due killer Perry Smith e Dick Hickock per intervistarli⁴³. L’obiettivo di Capote è puntato sulla creazione di un’opera basata su un soggetto che non “invecchi” come accade alle notizie giornalistiche, ma che duri almeno per il tempo necessario alle ricerche. E per produrre un’opera d’arte, e non semplicemente un “truthful account”, Capote ritiene che si debba creare un’intimità tra l’autore e i suoi personaggi. Kazin scrive che, “unlike Mailer’s reportage, Capote’s ‘truthful account’ is sympathetic to everyone⁴⁴”. Lo scrittore riesce a portare i lettori vicino alle vittime e agli assassini, rendendo il romanzo un *case study* della realtà⁴⁵.

La storia ha una struttura circolare, inizia infatti con la descrizione della famiglia Clutter e della loro casa, e si chiude con l’investigatore Alvin Dewey davanti alla loro tomba. Le scene narrate sono in stile cinematografico, e trasformano l’autore in quello che Kazin definisce “writer-as-camera⁴⁶”. La chiave della scrittura di Capote, continua Kazin, è proprio la *closeness* che l’autore ha con i suoi personaggi.

Chi non considera il proprio occhio come una “telecamera” è Joan Didion, che nella prefazione di *Slouching Towards Bethlehem* (1968) scrive: “since I am neither a camera eye nor much given to writing pieces which do not interest me, whatever I do write reflects sometimes gratuitously how I feel⁴⁷”.

Il punto di vista dell’autrice si riflette in questa raccolta di saggi divisa in tre parti (*Lyfestyles in the Golden Land, Personals, Seven Places of the Mind*) che raccontano le sue esperienze in California (soprattutto a San Francisco) negli

⁴¹ Kazin, *Bright Book of Life*, cit., p. 236.

⁴² George Plimpton, *Truman Capote: An Interview* (New York: Hastings House, 1974), p. 46.

⁴³ Kazin, *Bright Book of Life*, cit., pp. 210-212.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 216.

⁴⁷ Joan Didion, *Slouching Towards Bethlehem* (New York: Delta, 1968), p xv.

anni Sessanta, dando l'immagine di un luogo piuttosto lugubre e diverso da quella che era l'immagine utopica che i simpatizzanti della controcultura davano della città. Il suo reportage, che ha l'obiettivo di "come to terms with disorder"⁴⁸, è una rielaborazione del tutto personale dei fatti, che, secondo David Eason, non mira a "making the events comprehensible for the outside world".⁴⁹ La soggettività della scrittrice si inserisce nelle storie che racconta, e "all personal damage reflects cultural sickness"⁵⁰.

Negli anni in cui il *New Journalism* conosce il suo *floruit*, Oates pubblica i romanzi del *Wonderland Quartet*. Pur non basandosi su fatti di cronaca, già in queste opere è possibile leggere in controluce lo studio minuzioso della realtà americana compiuto dalla scrittrice. Lo stile ruvido di *A Garden of Earthly Delights* descrive la realtà delle classi più disagiate e la lotta della protagonista, Clara Walpole, per fuggire da un'infanzia di povertà e violenza domestica e approdare, attraverso la relazione e poi il matrimonio con un uomo ricco, alla vita agiata che aveva sempre desiderato. *Expensive People*, invece, analizza in modo satirico la vita dei *suburbia* e della *middle class* americana, allontanandosi dallo scenario che caratterizzava sia *A Garden of Earthly Delights* che il precedente *With Shuddering Fall*. Infine, la cronaca fa la sua prima comparsa fra le pagine di *them*, vincitore del National Book Award per la *fiction*. Il romanzo ritorna agli ambienti squallidi e alle classi sociali più umili, narrando le vicende della famiglia Wendall dagli anni '30 alla fine degli anni '60. Anche i Wendall, come accadeva a Clara Walpole, provano a uscire dalla loro vita economicamente disagiata senza riuscirci. Sono però le incursioni della realtà in questo romanzo a suggerire che l'approccio di Oates alla sua narrativa si sta indirizzando verso un uso della cronaca piuttosto consistente. In *them*, ambientato a Detroit, sono le rivolte razziali degli anni '60 a entrare nelle pagine finali del romanzo, e a fare da sfondo alle vicende dei Wendall. Si tratta di rivolte che Oates, che all'epoca abitava a Detroit, ha vissuto in prima persona, e che ha usato come sfondo per il finale. Ma questo nuovo approccio raggiungerà solo negli anni successivi un grado di sperimentalismo sempre maggiore, partendo dalle forme tradizionali di

⁴⁸ *Ibidem*, p. xi.

⁴⁹ Eason, "The New Journalism and the Image World", cit., p. 194.

⁵⁰ Kazin, *Bright Book of Life*, cit., p. 192.

nonfiction fino all'uso, specialmente negli ultimi due romanzi che verranno analizzati in questo lavoro, di forme ibride che di fatto ridefiniscono il canone del romanzo storico, del *memoir* e della *nonfiction novel*.

Il suo è un approccio che non ha pretese di verità assoluta, né di una testimonianza totalmente affidabile, dal momento che secondo Oates è la natura stessa del linguaggio a distorcere l'esperienza: come accade nel racconto di un sogno fatto la notte prima, “we are already altering- one might say violating- the original experience⁵¹”. Il suo intento non è chiaramente quello di scrivere veri *memoir* e biografie, dato che “[c]ontemporary biographies and memoirs that purport to replicate conversations and nuances of behavior across decades are clearly fictional in technique, if not in essence⁵²”. Di conseguenza, è del tutto impossibile raccontare la realtà su carta, anche laddove le biografie o i *memoir* siano scritti con cura e perizia, perché si tratta pur sempre di testi, e quindi di artifici. Un'opera del genere, “may contain elements of truth, but its very organization belies the messiness and myopia of real life⁵³”.

Questo lavoro si proponeva inizialmente di studiare le analogie tra l'uso che Oates fa della cronaca e il *Literary Journalism*. Ma l'analisi dei tre romanzi *Black Water* (1992), *Blonde* (2000) e *My Sister, My Love* (2008), suggerisce una lettura di tipo diverso. Si può affermare infatti che con queste tre opere la scrittrice abbia creato, per parafrasare Connery, un “quarto modo di raccontare la storia”.

Si è deciso di prendere in esame proprio questi tre romanzi perché hanno un dato unificante: raccontano tutti storie di donne realmente esistite. *Black Water* prende spunto dal noto Chappaquiddick Incident (1969) e dalla morte per annegamento di Mary Jo Kopechne; *Blonde* è la “biografia postuma” di Marilyn Monroe; *My Sister, My Love* è basato sull'omicidio della reginetta di bellezza JonBénet Ramsey avvenuto a Boulder, Colorado (1996). Tre romanzi che sono incentrati su personaggi che non hanno più, o non hanno mai avuto,

⁵¹ Joyce Carol Oates, “On Fiction in Fact”, *Where I've Been and Where I'm Going* (New York: Plume, 1999), p. 77.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*, p. 78.

una voce. Come Oates scriveva infatti nella postfazione alla sua raccolta di racconti *Where Are You Going, Where Have You Been?* (1993), nella decisione di riprendere le storie di persone morte, “there is the hope too of ‘bearing witness’ for those who can’t speak for themselves, the hope of recording mysteries whose very contours I can scarcely define, except through transforming them into structures that lay claim to some sort of communal permanence⁵⁴”.

Dando una nuova voce a personaggi che rischiano fortemente di essere dimenticati (e questo potrebbe accadere sicuramente a Mary Jo Kopechne), Oates attua una “resurrezione dei morti⁵⁵”, sconfinando ben poco nell’investigazione, e dedicandosi più che altro a spiegare chi erano in vita. Trattandosi di tre personaggi femminili, è inevitabile che essi diventino tre archetipi della condizione della donna contemporanea: un essere molto spesso mercificato ed equiparato ad un oggetto del desiderio da esporre e da sfruttare, come nel caso di Marilyn Monroe e di JonBénet Ramsey.

Oates discosta il velo della loro immagine pubblica, quella più nota, scavando nella psiche di questi personaggi e mostrando perché abbiano compiuto determinate azioni o scelte, dato che loro non potrebbero più spiegarlo. Tuttavia, non è solo questo che traspare dalle pagine dei tre romanzi, ma anche una panoramica della società americana. E’ attraverso le azioni delle tre protagoniste, le loro parole e i loro gesti che Oates racconta l’America contemporanea, trascinando i suoi lettori, come afferma Lee Milazzo, in un viaggio attraverso “the great American dream and the equally potent American nightmare⁵⁶”. Eppure, continua Milazzo, “Oates is no mere chronicler of American society. If her works were simply photographically realistic snapshot albums, they long ago would have been relegated to the same dusty shelves that hold the largely forgotten fiction of Sinclair Lewis and John O’Hara⁵⁷”.

⁵⁴ Joyce Carol Oates, *Where Are You Going, Where Have You Been?* (Princeton: Ontario Review Press, 1993), p. 519.

⁵⁵ Il concetto di “resurrection of the dead” viene enunciato da Paul Ricoeur nel saggio “Narrative Time”, *Critical Inquiry* (Vol 7, No 1, Autumn 1980), p. 190.

⁵⁶ Lee Milazzo (ed.), *Conversations with Joyce Carol Oates* (Jackson: University Press of Mississippi, 1989), p. xii.

⁵⁷ *Ibidem*, p. xiii.

Lo studio dei tre romanzi, fatte queste premesse, sarà necessariamente sviluppato su più piani.

Il primo capitolo sarà dedicato a *Black Water* e alla ricostruzione e archetipizzazione della figura di Mary Jo Kopechne attraverso il personaggio di Kelly Kelleher.

Kopechne è una donna che rischia fortemente di essere dimenticata e di cui, in ogni caso, si sa pochissimo. Nel primo paragrafo verrà ripercorso il Chappaquiddick Incident attraverso articoli dell'epoca e testi monografici⁵⁸. Attraverso questi documenti verrà analizzata l'assenza di Mary Jo Kopechne dal punto di vista dell'indagine biografica e la rimozione (intenzionale o casuale) della sua persona da parte di Kennedy e di chi negli anni ha raccontato l'episodio.

Nel secondo paragrafo verranno trattate la genesi e la struttura del romanzo, sulla base di alcune interviste rilasciate da Oates in cui negava che *Black Water* raccontasse il Chappaquiddick Incident⁵⁹. L'intero capitolo intende appurare quanto questa dichiarazione della scrittrice sia attendibile, partendo innanzitutto dall'analisi della struttura dell'opera. L'intreccio infatti rispecchia molti dei particolari dell'evento che provocò la morte della Kopechne (la presenza di un Senatore senza nome, l'incidente, la morte per annegamento), ma viene ambientato negli anni Novanta, e i personaggi hanno nomi inventati. Il terzo paragrafo affronta la questione del genere, partendo dall'affermazione del critico del *Times* Michiko Kakutani che ha definito *Black Water* una "faction⁶⁰": un genere che fonde realtà e *fiction*, sfruttando il valore delle storie vere, non obbedendo alle regole del giornalismo e manipolandole con la libertà propria della *fiction*. Il paragrafo scompone l'intera opera partendo dal presupposto che l'intento della scrittrice sia di attuare quella che Paul Ricoeur definisce "resurrection of the dead", che si ottiene attraverso la ripetizione di

⁵⁸ I testi monografici utilizzati per questo paragrafo sono: Leo Damore, *Senatorial Privilege: The Chappaquiddick Cover-up* (Washington: Regnery Publishing Inc., 1988) e Joe McGinnis, *The Last Brother* (London: Simon & Schuster, 1993). E' stata inoltre utilizzata l'autobiografia di Ted Kennedy, *True Compass: A Memoir* (London: Little & Brown, 2009).

⁵⁹ David Streitfield, "Ballad for the Senator's Victim; But not that Senator, Says Author Joyce Carol Oates", *Washington Post* (June 17, 1992), n.p.n.

⁶⁰ Michiko Kakutani, "Books of The Times; Taking the Plot From the News, Even Old News", *The Times* (April 24, 1992).

eventi ben noti⁶¹. Questa nozione sarà l'elemento unificante dell'intero lavoro, e la metodologia ricoeuriana verrà utilizzata in tutti i capitoli. In questo, la ripetizione viene vista come l'elemento che definisce il genere di *Black Water*, che è in realtà un insieme di più generi. Al romanzo tradizionale, quello che per Mikhail Bakhtin ha naturalmente una struttura "non canonica"⁶², si affiancano elementi della ballata folk (le formule ripetute, i temi etici e morali affrontati nella narrazione, il racconto di una tragedia) che rendono Oates una *storyteller* secondo la concezione di Walter Benjamin nel saggio contenuto in *Illuminations*, "The Storyteller". Si tratta di raccontare storie che abbiano una "morale" più o meno esplicita, esaltare ciò che di esemplare ha la vita di un personaggio, e considerare la sua morte come l'evento principale della sua vita⁶³.

Nel quarto paragrafo si analizzerà lo stile del romanzo, attraverso le categorie enunciate da Ricoeur nel secondo volume di *Time and Narrative*⁶⁴. Il filosofo pone grande attenzione sull'uso del tempo nella narrazione, e, distinguendo la narrazione storica da quella letteraria, attribuisce a quest'ultima la facoltà di produrre un inizio in *medias res* (che è quello che si può ravvisare in *Black Water*) e di utilizzare il finale come polo di attrazione dell'intera vicenda raccontata⁶⁵: esattamente la tecnica utilizzata da Oates in questo romanzo.

Grande attenzione verrà posta su altri elementi dello stile, come l'uso della punteggiatura (e in alcuni casi la sua totale rimozione), il discorso indiretto libero e il monologo interiore, la polifonia, e l'uso di linguaggi settoriali come quello delle riviste femminili.

Nel quinto paragrafo verranno analizzate le modalità con cui Oates ricostruisce attraverso Kelly Kelleher la figura di Mary Jo Kopechne, di cui, come è già stato detto, non si possiedono molte informazioni biografiche. La scrittrice sfrutta la penuria di informazioni a suo vantaggio, rendendo Kelly un archetipo delle giovani donne americane della sua epoca. Il personaggio incarna molte

⁶¹ Ricoeur, "Narrative Time", cit., p. 190.

⁶² Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination* (Austin: University of Texas Press, 1981), p. 39.

⁶³ Walter Benjamin, "The Storyteller", *Illuminations* (New York: Random House Inc., 2007), pp. 87-94.

⁶⁴ Paul Ricoeur, *Time and Narrative* (Chicago: University of Chicago Press, 1985).

⁶⁵ Paul Ricoeur, "History and Hermeneutics", *The Journal of Philosophy* (Vol. 73, No. 19, November 4, 1976), p. 648.

delle paure e delle speranze della sua generazione, ha problemi alimentari e aspira al totale controllo della propria esistenza. Si tratta, tuttavia, di un'aspirazione vana, che si scontra con la presenza delle figure maschili della sua vita (il padre, l'ex fidanzato e infine il Senatore) che riescono a condizionarne le scelte e i comportamenti, rendendola ciò che Simone De Beauvoir, in *The Second Sex*, definiva “a creature of another's will⁶⁶”.

La controparte “forte”, ma solo apparentemente, è il personaggio di The Senator, che verrà analizzato nel sesto paragrafo. Anche in questo caso, le caratteristiche del Senatore verranno messe a confronto con quelle di Ted Kennedy, per studiare in che modo Oates abbia manipolato la realtà in funzione della *fiction*. Saranno evidenziate le analogie e le differenze, fisiche e biografiche, tra le due figure.

Nel settimo paragrafo verrà affrontato un tema fondamentale del romanzo: la creazione del *setting* storico. Si tratta di un'operazione necessaria, dal momento che la vicenda è stata decontestualizzata e trapiantata in un altro decennio. E' ancora tramite Ricoeur e il suo saggio “History and Hermeneutics” che verrà tracciata la differenza tra successione temporale oggettiva e soggettiva, individuando in essa la strategia utilizzata dalla scrittrice che integra, agli eventi personali della protagonista, fatti storici e culturali dei primi anni Novanta, come la diffusione del virus dell'HIV, la Guerra del Golfo e la cultura New Age, senza abbandonarsi mai alla pura trattazione storica.

Infine, l'ottavo paragrafo metterà a confronto *Black Water* con un romanzo di Oates uscito vent'anni dopo: *Mudwoman*. I due testi, accomunati dalla presenza del tema dell'annegamento in un'acqua scura, hanno diverse analogie anche di tipo descrittivo, messe in luce da un'analisi testuale comparativa. Ma si differenziano nel particolare non trascurabile che Meredith Neukirchen, la protagonista di *Mudwoman*, sopravvive all'annegamento, e quindi può raccontare la sua storia, rendendola l'ideale romanzo “della sopravvivenza”.

Il secondo capitolo è dedicato all'analisi di *Blonde*, e alla ricostruzione del “self” di Marilyn Monroe che Oates attua attraverso questo romanzo. A

⁶⁶ Carole McCann, Kim Seung-Kyung (ed.), *Feminist Local and Global Theory Perspectives Reader* (New York: Routledge, 2003), p. 35.

differenza delle biografie tradizionali dell'attrice, questa sembra problematizzare la questione dell'identità. La dialettica Norma Jean Baker/Marilyn Monroe è infatti solo una delle possibili letture del personaggio. Ciò che in ogni caso Oates intende fare, è raccontare la donna dietro il mito, come mostra nell'intervista "Blonde Ambition" rilasciata a Greg Johnson⁶⁷.

Per l'analisi di *Blonde*, sono state consultate diverse fra le tante biografie dell'attrice⁶⁸.

Il secondo paragrafo è dedicato alla genesi e alla struttura del romanzo. Molte informazioni su ciò che ha spinto Oates a scrivere l'ennesimo testo su Norma Jeane Baker sono presenti nella monografia di Gavin Cologne-Brookes *Dark Eyes on America: The Novels of Joyce Carol Oates*⁶⁹. L'obiettivo di Oates, nel raccontare la vita di una donna "straordinaria", non si discosta molto da quello che l'aveva spinta a raccontare quella di una donna comune come Mary Jo Kopechne: riconoscerne il mito, ma renderla una figura universale che rappresentasse la condizione delle donne della sua epoca. Ma soprattutto, scoprirne la parte più autentica, quella sepolta sotto l'artificio del trucco e dei capelli ossigenati di biondo. In questo caso, la "resurrezione dei morti" ricoeuriana, si serve non dell'intera biografia di Marilyn, ma solo di alcuni episodi con valore simbolico, e i suoi vari mariti e amanti prendono il nome di figure archetipiche (come "the Ex-Athlete", "the Playwright" e "the President"). Il risultato è un memoir fittizio in cui la scrittrice sembra prendere alla lettera il monito di Ricoeur che per capire un soggetto bisogna interpretarlo⁷⁰.

Il terzo paragrafo è dedicato allo studio dei generi che compongono *Blonde*. Nonostante Oates lo consideri un lavoro di *fiction*⁷¹, un'analisi più

⁶⁷ Joyce Carol Oates, "Blonde Ambition: An Interview with Greg Johnson" in *The Faith of a Writer: Life, Art, Craft*, (New York: Ecco, 2003), pp. 144-145.

⁶⁸ I testi fondamentali per ricostruire la vicenda biografica di Marilyn Monroe sono: Ruth Leon, Sheridan Morley, *Marilyn Monroe* (Phoenix Mill: Sutton Publishing, 1990); Fred Lawrence Guiles, *Norma Jean, The Life of Marilyn Monroe* (New York: McGraw Hill Company, 1962) e dello stesso autore *Legend, The Life and Death of Marilyn Monroe* (New York: Stein & Day Publishers, 1984); Sandra Shevey, *The Marilyn Scandal, Her True Life Revealed by Those Who Knew Her* (New York: William Morrow & Company, 1987); Matthew Smith, *Marilyn's Last Words, Her Secret Tapes and Mysterious Death* (New York: Carroll & Graf Publishers, 2003); Graham McCann, *Marilyn Monroe* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1987); Norman Mailer, *Marilyn* (London, Virgin Books, 2012) di Norman Mailer.

⁶⁹ Gavin Cologne Brookes, *Dark Eyes on America: The Novels of Joyce Carol Oates* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2005).

⁷⁰ Paul Ricoeur, "The Symbol...Food for Thought", *Philosophy Today* (Fall 1960), p. 204.

⁷¹ Oates, "Blonde Ambition", cit., p. 148.

approfondita mostra come in realtà sia composto da più generi. Oltre agli elementi biografici, perché nella ricostruzione della vita di Monroe l'autrice non ignora affatto il dato biografico, e a quelli romanzati, inseriti nella narrazione con valore simbolico, ve ne sono altri che rendono *Blonde* non ascrivibile ad un unico genere. Ad esempio, frequenti sono gli inserti storici che descrivono l'epoca in cui Monroe viveva. Per l'analisi di questi inserti, ci si servirà non solo del classico *The Historical Novel* di Georgy Lukàcs⁷², ma anche del più specifico *The American Historical Novel* di Ernest E. Leisy⁷³. Gli avvenimenti storici citati riguardano in particolar modo la Seconda Guerra Mondiale e la “caccia alle streghe” del Senatore Joseph McCarthy, che diede vita alla “Red Scare”, e all'epurazione dei comunisti nel mondo dello spettacolo americano. Ciò che interessa all'autrice non è solo rappresentare la storia come successione di eventi, ma i suoi effetti sulla vita della protagonista, e in generale su quella delle donne della sua generazione, per dare in questo modo un senso all'America attraverso la biografia e la storia, come afferma Clara Juncker in *Circling Marilyn: Text Body Performance*⁷⁴. La definizione che Oates dà più spesso a *Blonde* è quella di “memoir postumo”, come si può notare dalla prima persona singolare con cui l'attrice racconta la sua vita a ritroso in alcune sezioni del romanzo, spesso inserendosi nella narrazione in terza persona. Ma si tratta di un *memoir* postumo non solo del soggetto protagonista; altre voci, oltre a quella di Monroe, ne ricordano l'esistenza: gli ex mariti, i colleghi, voci collettive non identificate. L'insieme di questi ricordi permette di avere una rilettura completa del personaggio, rispettando la regola di Ricoeur sulla ricostruzione del “self”. Come afferma il filosofo in *Oneself as Another*, “self” e “other than self” sono gli elementi essenziali per la ricostruzione del “self⁷⁵”, ed è ciò che avviene in questo romanzo.

Infine, per descrivere le mutazioni fisiche, sociali ed emotive del personaggio, Oates si serve di un ulteriore genere: la fiaba, che per sua natura, come afferma Marina Warner in *From the Beast to the Blonde*⁷⁶, è definito dall'idea di

⁷² Georgy Lukàcs, *The Historical Novel* (London: Merlin Press, 1962).

⁷³ Ernest E. Leisy, *The American Historical Novel* (Norman: University of Oklahoma Press, 1950).

⁷⁴ Clara Juncker, *Circling Marilyn: Text Body Performance* (Odense: University Press of South Denmark, 2010).

⁷⁵ Ricoeur, *Oneself as Another* (Chicago: University of Chicago Press, 1995), p. 162.

⁷⁶ Marina Warner, *From the Beast to the Blonde* (London: Vintage, 1995).

metamorfosi, e permette quindi a Oates di raccontare alcune fasi della vita di Monroe attraverso allegorie e metafore.

Lo stile del romanzo segue la stessa varietà dei generi. Anche in questo caso, come era accaduto in *Black Water*, l'autrice fa partire l'intera vicenda dal finale, quindi dalla morte della protagonista. Tuttavia, l'architettura è del tutto diversa, perché se nel primo caso il finale tornava in modo ricorsivo nella narrazione, in questo funge solo da prologo prima che il romanzo inizi a raccontare l'infanzia di Norma Jean/Marilyn.

Altri elementi dello stile che verranno evidenziati sono: l'uso alternato di *present* e *past tense*, la struttura dei dialoghi a volte identica a quella dei copioni cinematografici, la narrazione di tipo diaristico, gli inserti poetici e il linguaggio dei giornali scandalistici. Tutto ciò contribuisce a creare uno stile variegato, e in un certo senso caotico, che riprende lo stesso caos della vita dell'attrice.

L'analisi della ricostruzione del "self" di Monroe sarà attuata nel quinto paragrafo, servendosi ancora di *Oneself as Another* come guida. Ricoeur afferma che per fornire un ritratto completo di un personaggio, che sia esso storico o fittizio, è necessario esporre la serie di caratteristiche che rendono quel personaggio immediatamente riconoscibile⁷⁷. Si tratta di un precetto che Oates osserva fin dal titolo del romanzo, che riprende l'iconico colore di capelli dell'attrice. Inoltre, dato che Ricoeur sostiene che i personaggi "are themselves plots"⁷⁸, è impossibile ricostruirne l'esistenza, se non usando come capisaldi le loro vicende biografiche più note, come accade del resto in *Blonde*. Se a questi elementi si aggiunge la già citata composizione del "self", inscindibile dall'elemento di "otherness" che proviene dal racconto altrui, è possibile leggere il romanzo in questa chiave, e quindi decifrare le scelte dell'autrice come: mettere in evidenza la parte artificiale dell'esistenza di Monroe attraverso le trasformazioni fisiche e la creazione di un nome artificiale; il mantenimento dei dati biografici essenziali (l'infanzia infelice, i tre mariti, la relazione con il Presidente Kennedy, alcuni aborti, ecc.); la speculazione sulla morte, raccontata anche dal punto di vista del suo assassino,

⁷⁷ *Ibidem*, p. 121.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 143.

lo “Sharpshooter” incaricato dall’FBI di ucciderla per il suoi rapporti con la parte comunista di Hollywood (quindi da un “other than self”).

Imprescindibile, per un ritratto completo del personaggio, è l’analisi delle figure maschili fondamentali della vita dell’attrice. Sono proprio queste figure a fornire un nuovo punto d’osservazione di una donna che, come era accaduto alla protagonista di *Black Water*, si era trasformata nella “creature of another’s will”, incarnando la fantasia di tutti gli uomini con cui aveva intrecciato relazioni sentimentali. Nessuno dei tre mariti di Monroe compare in questo romanzo con il suo vero nome, e, se si esclude il primo marito, che prende il nome fittizio di Bucky Glazer⁷⁹, gli altri coniugi e il Presidente Kennedy vengono definiti dalla loro professione.

Il racconto di queste relazioni mostra come Monroe recitasse un ruolo persino come moglie e amante. Per il primo marito si sforzò di essere una casalinga perfetta, tendenza diffusa tra le donne negli anni Quaranta e Cinquanta, come mostrano i testi consultati per questo capitolo. Tale tendenza si esprime in modo ancora più forte nel secondo matrimonio, quello con “the Ex-Athlete” (Joe Di Maggio), a causa delle sue origini italiane che verranno utilizzate per circondare il personaggio e la sua famiglia di stereotipi fisici e culinari sugli immigrati italiani.

Con il terzo marito, “the Playwright” (Arthur Miller), l’attrice cercava invece qualcuno che le desse una legittimazione intellettuale, e per questo tentò di incarnare il personaggio di Magda, la protagonista di un *play* scritto da lui⁸⁰. Infine, nella relazione con “the President”, si calò nei panni della “President’s mistress”, mostrando all’uomo solo la parte artificiale, l’unica che egli sembrava volere. Proprio questo personaggio rappresenta uno dei numerosi accenni alla storia americana contemporanea alla vita di Monroe. La storia costituisce uno degli elementi fondamentali del romanzo, ed è per questo che il settimo paragrafo sarà dedicato all’analisi del *setting* storico. La funzione di questi inserti è di permettere al lettore di capire la femminilità come “fenomeno storico⁸¹”, e di rendere *Blonde* anche un romanzo politico⁸²,

⁷⁹ Il suo vero nome era Jim Dougherty.

⁸⁰ Oates, *Blonde*, cit., p. 631.

⁸¹ Katherine Fishburn, *Women in Popular Culture: A Reference Guide* (Westport: Greenwood Press, 1982), p. 25.

⁸² Oates, “Blonde Ambition”, cit., p. 151.

permettendo all'autrice di intersecare la biografia di un singolo personaggio con gli eventi storici e culturali della sua epoca. Tra questi eventi vi è la Seconda Guerra Mondiale, che influenza la vita della giovane Norma Jeane Baker spingendola a trovare un lavoro⁸³ e l'inizio della "Red Scare" con le varie conseguenze sul mondo dello spettacolo e sul suo terzo marito⁸⁴, oltre che, probabilmente, una delle cause della sua uccisione⁸⁵.

Infine, si prenderà in esame un ritorno, anche se fugace, alla figura di Marilyn Monroe nel racconto "Black Dahlia & White Rose", contenuto nell'omonima raccolta del 2012⁸⁶. Qui Oates contrappone alla giovane Norma Jeane, non ancora diventata attrice, la figura di Elizabeth Short, aspirante attrice assassinata a Los Angeles nel 1947. Le due donne sono l'una l'ideale contraltare dell'altra (Elizabeth misteriosa e seducente, Norma ingenua e innocente), ma come si potrà notare, la scrittrice usa un racconto con due protagoniste per sintetizzare molti dei contenuti di *Blonde*.

Il terzo capitolo sarà dedicato all'analisi di *My Sister, My Love*, un finto *memoir* basato sull'omicidio di JonBénet Ramsey, avvenuto a Boulder (Colorado) nel 1996. La bambina, vincitrice di numerosi concorsi di bellezza, è stata trovata morta nella sua casa, e fino ad ora non si è mai giunti ad una risoluzione del caso. I maggiori sospettati sono i suoi genitori, John e Patsy Ramsey, ma qualcuno ha avanzato l'ipotesi che possa essere stato suo fratello Burke, all'epoca di nove anni, a ucciderla per gelosia⁸⁷. E' proprio la voce del fratello quella che Oates sceglie per scrivere questo romanzo in cui alcuni particolari della vicenda vengono modificati, i nomi dei personaggi cambiati, ma il mondo verso cui la scrittrice intende indirizzare la sua satira rimane sostanzialmente invariato rispetto all'originale. Perché il *memoir* scritto da Skyler Rampike (come si può notare, il cognome ha una certa assonanza con

⁸³ Oates, *Blonde*, pp. 220-230.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 734.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 935.

⁸⁶ Joyce Carol Oates, *Black Dahlia & White Rose* (New York: Ecco, 2012).

⁸⁷ Per il caso Ramsey sono stati consultati i seguenti testi: John E. Douglas., Mark Olshaker, *The Cases that Haunt Us* (New York: Scribner, 2000); Andrew G. Hodges, *A Mother Gone Bad: The Hidden Confession of JonBenét's Killer* (Birmingham: Village House, 1998); John, Patricia Ramsey, *The Death of Innocence* (New York: Onyx, 2001); Lawrence Schiller, *Perfect Murder, Perfect Town: JonBenét and the City of Boulder* (London: HarperCollins, 1999); Carlton Smith, *Death of a Little Princess: The tragic Story of the Murder of JonBenét Ramsey* (New York: St.Martin's, 1999); Steve Thomas, *JonBenét: Inside the Ramsey Murder Investigation* (New York: St. Martin's Press, 2000).

quello dei Ramsey), nasce non con l'intento di romanzare l'opinione dell'autrice su come la storia si sia svolta, ma di criticare lo sfruttamento dell'infanzia attraverso i concorsi di bellezza (che nel romanzo diventano gare di pattinaggio), le famiglie "upper middle-class" e il mondo dei *tabloid*.

Il genere di questo romanzo è il *memoir*, che Oates riproduce in alcune delle sue principali caratteristiche: racconta solo una fase della vita dell'autore (dalla nascita della sorella al presente), l'argomento ricalca alcuni degli stereotipi del genere (in particolare il fatto di narrare storie disfunzionali, di abusi e di problemi fisici e psicologici⁸⁸), e si inserisce nel filone che Ben Yagoda definisce "therapeutic culture⁸⁹", dove è lecito, se non auspicabile, raccontare i propri problemi a un pubblico di lettori o di spettatori. Tuttavia, si tratta di una parodia del genere *memoir*, quindi contiene elementi comici che alleggeriscono l'argomento drammatico della vicenda a scopo critico.

Altro elemento del genere è il suo dipendere dalla memoria, ed essere soggetto per questo all'inaffidabilità tipica dei ricordi, producendo di conseguenza una verità non del tutto autentica.

My Sister, My Love può essere definito anche, mutuando un concetto di George Lipsitz, una "counter-memory⁹⁰", dato che offre la rilettura della storia da parte di un personaggio minore, una "footnote⁹¹" come Skyler si autodefinisce. Tuttavia, la narrazione consente al ragazzo di ripercorrere gli eventi del passato, non solo quelli della notte dell'omicidio, e di dare loro una risignificazione nel presente⁹², scoprendo finalmente la verità.

Lo stile del romanzo, esaminato nel quarto paragrafo, è coerente con il genere prescelto, anche se la prima persona singolare è spesso eliminata in favore della terza, rendendo Skyler un personaggio a tutti gli effetti. Altri elementi caratterizzanti sono: l'uso abbondante di note al testo (dove l'autore critica la sua stessa scrittura), la mancanza di linearità cronologica della narrazione e la

⁸⁸ Ben Yagoda, *Memoir, A History* (New York: Riverhead Books: 2009), p. 228.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 238.

⁹⁰ George Lipsitz, *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990), p. 213.

⁹¹ Oates, *My Sister, My Love* (London: Fourth Estate, 2008), p. 280. Il concetto di "footnote" è legato al paragone che Skyler fa della storia della sua famiglia con un romanzo. In questo romanzo, i genitori, e soprattutto la sorella, sono i protagonisti di questa narrazione, mentre lui, l'elemento meno importante della famiglia, non è che una "nota al testo", un elemento trascurabile.

⁹² Luis Kancyper, "Cos'è il presente?", *Psiche, Rivista di Cultura Psicoanalitica* (1/2014, Gennaio-Giugno), p. 41.

presenza piuttosto consistente dei titoli dei *tabloid* (che vengono ricreati da Oates secondo il loro stile tipico). Ma l'elemento stilisticamente più evidente è la costruzione del linguaggio del narratore e dei suoi genitori, Bix e Betsey. Tutti e tre possiedono particolarità tali da renderli immediatamente riconoscibili: l'uso della terza persona per parlare di sé, le citazioni bibliche nascoste nei discorsi di Betsey, gli errori ortografici e i malapropismi, i disfemismi, i superlativi ostentati, l'uso di termini stranieri (spesso sbagliati) e le citazioni (errate) di personaggi storici o letterari.

Il quinto paragrafo sarà dedicato alla lettura ricoeuriana del romanzo. Partendo dal saggio *Memory, History, Forgetting*, sarà possibile analizzare *My Sister, My Love* secondo i precetti del filosofo, e ripercorrere tutti i passaggi che dal ricordo portano il protagonista a perdonare l'assassino di sua sorella Bliss. Il percorso di Skyler inizia proprio dalla memoria, e dalla creazione di una "scorta di ricordi"⁹³ che deriva dalla responsabilità di appurare chi abbia realmente ucciso la bambina. I ricordi prendono spesso le sembianze di immagini, personali o condivise con i lettori (quelle pubblicate sui *tabloid*), facenti parte quindi di una memoria collettiva e non solo individuale⁹⁴. Con il tempo, la memoria del ragazzo diventa una memoria "critica", che rielabora e risignifica gli eventi del passato. L'atto del ricordare è una lotta contro l'oblio, che si rivelerà in realtà un "oblio di riserva"⁹⁵: i ricordi sono stipati in una parte della memoria non immediatamente accessibile, ma non per questo sono definitivamente cancellati. Sono stati piuttosto bloccati dalla somministrazione continua di tranquillanti e dall'aver dato al ragazzo una falsa versione dei fatti per anni.

Il tema della morte è presente nel romanzo in modo pervasivo, e sebbene Ricoeur operi una distinzione tra la morte "pubblica" e quella delle persone a noi vicine (definendola una morte "facile"⁹⁶), in questo romanzo l'assassinio di Bliss le racchiude entrambe. Al fratello non resta che scrivere di lei come atto di sepoltura definitivo, riuscendo a farlo solo alla fine del romanzo, dopo l'obbligata tappa del lutto, quando perdonerà l'assassino per ciò che ha fatto a

⁹³ Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, cit., p. 28.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 120.

⁹⁵ *Ibidem*, pp. 414-416.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 360.

lui (togliergli la sorella, avergli fatto credere di poter essere l'autore dell'omicidio) ma non per ciò che ha fatto a lei, dato che “only Bliss can forgive you for her⁹⁷”.

A differenza di quanto accadeva nei due romanzi precedenti, in *My Sister, My Love* non vi è traccia di eventi storici contemporanei alla vicenda del protagonista. Il *memoir* si concentra unicamente sulla storia personale del narratore e della sua famiglia, ma non per questo non ha alcun rapporto con la realtà circostante. La decisione di Oates di eliminare gli inserti storici ha una funzione strategica: lasciare che la realtà venga raccontata dalla satira. La critica sociale in questo romanzo è molto forte, la scrittrice si scaglia contro obiettivi ben precisi e li ridicolizza attraverso il protagonista, i suoi familiari e le persone con cui entra in contatto.

La vita nei ricchi sobborghi americani è il bersaglio principale della critica dell'autrice. Gli abitanti di queste zone sono per lei persone ossessionate dal materialismo e dall'apparenza, perennemente in cura con psicofarmaci, anche in giovane età. Il paragrafo dedicato a questo aspetto sarà accompagnato da una retrospettiva storica sulla nascita dei sobborghi e sul significato che hanno assunto nel corso dei decenni per gli americani⁹⁸. La vita in questi luoghi ha una profonda influenza anche sulle dinamiche familiari e sul ruolo della donna: generalmente una casalinga la cui unica occupazione è la cura della casa e dei figli⁹⁹.

Attraverso il personaggio di Betsey Rampike, Oates critica le donne dei sobborghi e il loro modello di femminilità e maternità. Si tratta di donne in posizione ancillare rispetto all'uomo, non economicamente autonome, e che hanno messo da parte le proprie aspirazioni di carriera per diventare semplicemente delle mogli. Tutta la loro attenzione si riversa sui figli,

⁹⁷ Oates, *My Sister, My Love*, cit., p. 561.

⁹⁸ A tal fine sono stati consultati i seguenti testi: Elaine Tyler May, *Homeward Bound, American Families in the Cold War Era* (New York: Basic Books Inc., 1988); Natasha Zaretsky, *No Direction Home, The American Family and the Fear of National Decline, 1968-1980* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2007); Myron A. Marty, *Daily Life in the United States, 1960-1990, Decades of Discord* (Westport: Greenwood Press, 1997); Stephanie Coontz, *The Way We Never Were, American Families and the Nostalgia Trap* (New York: Basic Books Inc., 1992).

⁹⁹ Cfr. con Cindi Katz, “Just Managing, American Middle-Class Parenthood in Insecure Times”, Carla Freeman, Rachel Heiman, Mark Liechty (ed.), *The Global Middle Classes Theorizing Through Ethnography* (Santa Fè: Sar Press, 2012) e Marynia Farnham, Ferdinand Lundberg, *Modern Woman, The Lost Sex* (New York: Harper & Brothers Publishers, 1947).

depositari delle loro ambizioni, e condannati per questo ad essere vittime delle ossessioni materne, e potenziali loro “copie¹⁰⁰”. Il risultato delle eccessive attenzioni materne, unito al contesto sociale della *upper-middle class*, conduce in questo caso ad un’infanzia che perde i suoi caratteri di gioco e spensieratezza e dà vita a ragazzini pieni di nevrosi, fin troppo esperti di farmaci e di sindromi psichiatriche e abituati fin da piccoli alla competizione e all’idea di costruire il proprio futuro lavorativo fin dalla tenera età. Tutto ciò deriva dal concetto elaborato dall’antropologa Cindi Katz di considerare i figli come investimenti, e di contare su di loro per la realizzazione delle aspirazioni dei genitori¹⁰¹. Questi elementi si esplicano nel romanzo attraverso i personaggi di Skyler e Bliss: il primo rimane zoppo all’età di quattro anni, mentre suo padre tenta di farne un atleta, e sua sorella inizia a pattinare per il puro piacere di farlo, ma viene costretta da sua madre a rendere questo sport l’unico obiettivo della sua vita. Inoltre, non viene affatto trascurato da Oates l’aspetto grottesco della vicenda Ramsey: la precoce sessualizzazione di JonBénet attraverso gli abiti e il trucco. Anche il personaggio di Bliss subisce lo stesso trattamento, finendo per non avere più un’infanzia e del tempo libero da dedicare al gioco, ma solo una serie estenuante di obblighi, allenamenti e gare, e trasformandosi in una copia in piccolo di Betsey, imitata persino nella voce e nel lessico. Bliss prende gradualmente le sembianze della fantasia di sua madre¹⁰².

Un altro aspetto largamente criticato da Oates in questo romanzo è quello della stampa scandalistica. Già in *Blonde* avevano fatto la loro comparsa i titoli dei *tabloid*, ed era stato evidenziato quanto la stampa avesse influenzato la vita di Marilyn Monroe. In questo caso l’intrusione dei *tabloid* nella vita della famiglia Rampike si trasforma in un vero e proprio “inferno” dove la verità

¹⁰⁰ Anche per questo aspetto sono stati consultati testi sul tema: Karen Lehrman, *The Lipstick Proviso, Women, Sex & Power in the Real World* (New York: Doubleday, 1997); Ann Oakley, *Housewife* (London: Allen Lane, 1974); Sidney Ditzion, *Marriage, Morals and Sex in America* (New York: Bookman Associates, 1953); Christopher Lasch, *Women and the Common Life, Love, Marriage and Feminism* (New York: W.W. Norton & Company, 1997); Mary P. Ryan, *Womanhood in America, From Colonial Times to the Present* (New York: New Viewpoints, 1975); Rozsika Parker, *Mother Love/Mother Hate, The Power of Maternal Ambivalence* (New York: Basic Books, 1995); Judith Arcana, *Our Mothers’ Daughters* (Berkeley: Shameless Hussy Press, 1979).

¹⁰¹ Katz, “Just Managing, American Parenthood at Insecure Times”, cit., p. 175.

¹⁰² Joyce Carol Oates, “The Mystery of JonBènet Ramsey”, *The New York Review of Books* (June 24, 1999), p. 32.

viene manipolata per vendere più copie di un giornale e i giornalisti perseguitano il protagonista del romanzo nei dieci anni successivi alla morte della sorella. Nel paragrafo dedicato alla stampa scandalistica, sarà esaminato il meccanismo d'azione dei *tabloid* e il suo dipendere da un cambiamento dei gusti del pubblico e dalla necessità per il giornalismo di trasformarsi in intrattenimento¹⁰³. Le conseguenze di questo cambiamento sono ben visibili nel romanzo: i giornalisti si improvvisano investigatori, invadono anche fisicamente il quartiere in cui vive la famiglia Rampike, e ne macchiano per sempre il nome agli occhi del mondo intero.

I temi esplorati in questo romanzo erano già stati oggetto della satira di Oates in *Expensive People* (1968), ed è proprio il confronto tra questo romanzo e *My Sister, My Love* l'oggetto dell'ultimo paragrafo.

Expensive People è ispirato anch'esso ad un fatto di cronaca, anche se meno noto del caso Ramsey¹⁰⁴, ed è il *memoir* che l'adolescente Richard Everett scrive dopo aver ucciso sua madre. Le analogie però non si fermano al genere, ma si estendono anche ai temi principali del romanzo: la vita nei sobborghi, il materialismo esasperato della *upper-middle class*, le famiglie disfunzionali, il ricorso routinario e "normale" a farmaci e psichiatri.

Dal punto di vista formale, molte delle tecniche utilizzate in questo romanzo vengono utilizzate nuovamente da Oates in *My Sister, My Love*: il rivolgersi direttamente al lettore, il riflettere all'interno del *memoir* sulle strategie letterarie utilizzate dal narratore, e infine, il modo in cui entrambi questi adolescenti "problematici" si inseriscono all'interno della narrazione familiare. Skyler si considera una "footnote", mentre Richard si autodefinisce "a Minor Character"¹⁰⁵: entrambi sono, insomma, figure minori e trascurabili. Le analogie tra i due romanzi mostrano come Oates si sia servita del primo come "scheletro" su cui impiantare una storia nuova, utilizzando però le stesse tecniche e conferendole lo stesso tocco satirico e di critica sociale.

¹⁰³Anita Biressi, Heather Nunn, *The Tabloid Culture Reader* (Maidenhead: McGrawHill, 2008), p. 13.

¹⁰⁴Nella postfazione all'edizione del 2006 di *Expensive People*, Oates spiega di aver letto la storia di un ragazzo matricida su un quotidiano, e di essersi ispirata ad essa per scrivere questo romanzo. Tuttavia, afferma anche di non ricordarne alcun dettaglio.

¹⁰⁵Joyce Carol Oates, *Expensive People* (New York: Modern Library, 2006), p. 271.

Questo lavoro intende rintracciare modalità e caratteristiche formali del “quarto modo” di raccontare la storia creato da Oates, ma anche scoprire le motivazioni che hanno spinto l’autrice a narrare le storie di queste tre donne, protagoniste della cronaca in tempi e modi diversi. La teoria che si vuole dimostrare è come i tre romanzi siano strumenti per difenderne la memoria, e per salvarle dall’invisibilità e dall’oblio. La nuova voce che è stata conferita loro da Joyce Carol Oates ha un obiettivo preciso, come scrive Linda W. Wagner: “translating that mute suffering so that readers are moved by it even when they do not fully understand it is her aim¹⁰⁶”.

¹⁰⁶ Linda W. Wagner, *Critical Essays on Joyce Carol Oates* (Boston: G.K. Hall & Co., 1979), p. xi.

1. *Black Water*: ricostruzione e archetipizzazione di un personaggio dimenticato

1.1. *Il Chappaquiddick Incident*

La sera del 18 luglio 1969, sull'isola di Chappaquiddick (Massachusetts), il Senatore Edward Kennedy stava guidando la sua Oldsmobile per raggiungere il traghetto che lo avrebbe portato a Edgartown. Nell'auto con lui c'era Mary Jo Kopechne, ventinove anni, ex assistente di Robert Kennedy durante la sua campagna elettorale. Edward Kennedy e Kopechne si erano incontrati quella sera ad una festa organizzata in seguito ad una regata alla quale il Senatore aveva partecipato, e avevano deciso entrambi di tornare nei rispettivi alberghi¹⁰⁷. Arrivati in corrispondenza del Dike Bridge, un piccolo ponte che attraversa il Poucha Pond, l'auto era finita nel canale, affondando quasi immediatamente. Kennedy era riuscito a uscire dal finestrino, mentre la donna era rimasta intrappolata nell'auto, ed era morta per annegamento dopo qualche ora¹⁰⁸. Il Senatore ha sempre sostenuto di aver provato varie volte a salvare la ragazza, ma di aver poi rinunciato. In ogni caso, ha denunciato l'incidente solo dieci ore più tardi, e nell'inchiesta aperta dalla Procura di Edgartown si è dichiarato colpevole di aver abbandonato la scena dell'incidente¹⁰⁹. La sentenza di due mesi di reclusione presso la House of Correction di Barnstable non è mai stata applicata¹¹⁰.

Nelle centinaia di articoli e di testi scritti sull'incidente sono state elaborate varie teorie per giustificare il comportamento del Senatore: che tra lui e Mary Jo Kopechne ci fosse una relazione sentimentale, che a guidare l'auto fosse lei¹¹¹, o che Kennedy fosse ubriaco. Ma ciò che accomuna tutto quello che è stato scritto negli anni sul Chappaquiddick Incident è l'assenza di Mary Jo Kopechne. A differenza di molte

¹⁰⁷ Nel suo memoir, *True Compass, A Memoir* (London: Little, Brown, 2009) Edward Kennedy ha dichiarato: "My intention was to take her to the ferry and back to Edgartown and to her hotel". (p. 290).

¹⁰⁸ L'ipotesi che Mary Jo Kopechne sia morta in circa tre o quattro ore è avanzata da Robert Sherrill in *The Last Kennedy* (New York: The Dial Press, 1976) dove descrive in modo breve ma vivido l'immagine della donna intrappolata nell'auto e sopravvissuta per ore respirando attraverso una bolla d'aria formata sotto il sedile (p. 96). Riporta inoltre l'opinione, condivisa, del giornalista di *Esquire* Ron Rosenbaum riguardo al tempo impiegato dalla Kopechne per annegare (p. 97).

¹⁰⁹¹⁰⁹ Leo Damore, *Senatorial Privilege: The Chappaquiddick Cover-up* (Washington: Regnery Publishing Inc., 1988), p. 191.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 193.

¹¹¹ L'ipotesi è stata formulata da Joe McGinnis in *The Last Brother* (London: Simon & Schuster, 1993). Era impossibile, secondo l'opinione di chi aveva incontrato il Senatore la mattina successiva, che fosse stato coinvolto in un incidente del genere dal momento che non presentava né contusioni né sintomi di shock emotivo (p. 544).

vittime di simili tragedie che coinvolgono personaggi pubblici, come in questo caso, non c'è stata nessuna investigazione sulla persona, nessuno che tenesse viva la memoria della donna raccontando chi fosse davvero. Nel suo esaustivo volume sull'incidente, Leo Damore racconta che addirittura lo stesso Edward Kennedy nel compilare il modulo di denuncia abbia confessato di saper solo pronunciare e non scrivere il cognome di Mary Jo. E' sempre Damore a riportare le uniche informazioni che possediamo su di lei: era nata nel 1940 a Wilkes-Barre (Pennsylvania) e si era laureata in *Business Administration* al Coldwell College for Women (New Jersey). Aveva insegnato per un anno alla *Mission of St. Jude* (Alabama), e in seguito era entrata nello staff del Senatore della Florida George Smothers. Nel 1964 aveva lavorato per Robert Kennedy nella "Boiler Room" durante la sua campagna elettorale ed era stata poi assunta dalla *Matt Reese Associates*, un'organizzazione che curava le campagne politiche. Mary Jo Kopechne viveva a Georgetown con tre ragazze e non era legata sentimentalmente¹¹². La sua personalità viene raccontata in poche parole: era semplicemente "a serious, quiet girl. She wasn't a flippant type person"¹¹³.

Neanche il discorso commemorativo della vedova di Robert Kennedy, Ethel, aggiunge molti particolari a questo ritratto:

Mary Jo was a sweet wonderful girl. She worked for Bobby for years and she was in the boiler room, the phone room used for delegate counts during the campaign. Only the great ones worked there and she was just terrific. She often came out to the house and she was the one who stayed up all night typing Bobby's speech on Vietnam. She was a wonderful person¹¹⁴.

In *The Last Brother*, Joe McGinnis non riporta alcun dato biografico sulla donna, ma si limita a osservare che a Washington aveva una vita sociale molto attiva, che poco prima della regata a Edgartown aveva chiuso una lunga relazione con un ufficiale della Marina, e che quindi sia lei che il Senatore erano "in a rather unsettled emotional condition"¹¹⁵.

Robert Sherrill, nella sua biografia romanzata *The Last Kennedy*, indulge unicamente in particolari *post-mortem*, descrivendo il cadavere di Mary Jo (che viene definita

¹¹² *Ibidem*, pp. 18, 33,59.

¹¹³ *Ibidem*, p. 155.

¹¹⁴ *Ibidem*, pp. 114-115.

¹¹⁵ McGinnis, *The Last Brother*, cit., p. 557.

“young blonde [...] orderly and proper”) e il modo in cui era vestita, sottolineando che non indossava biancheria intima¹¹⁶.

Ma l’assenza più clamorosa è quella nel *memoir* che Edward Kennedy ha pubblicato nel 2009, *True Compass, A Memoir*. Delle circa cinquecento pagine di cui si compone il volume, la tragedia del Chappaquiddick ne occupa cinque, dove l’anziano Senatore ripercorre, esattamente quarant’anni dopo, gli avvenimenti di quella notte, precisando che “what I am left with now are mostly memories of memories, and even those older memories lacked clarity, as records of the time show”¹¹⁷.

Kennedy concentra in queste pagine la sua versione dei fatti, si giustifica, è autoindulgente, e scrive il nome di Mary Jo Kopechne per la prima volta solo alla terza pagina. Di lei non racconta nulla, se non che “We reminisced about Bobby, and we both became emotional”¹¹⁸, e solo alla fine ammette che Mary Jo “was an innocent young woman who had done nothing more than being loyal to my brother and his cause”¹¹⁹.

Il *memoir* di Edward Kennedy è l’ideale risposta a chi l’aveva accusato di aver ucciso quella donna, “the same as if he put a gun to her head and pulled the trigger”¹²⁰, ma non aggiunge nulla alla sua figura. Di fatto, non sappiamo chi fosse Mary Jo Kopechne. Il modo in cui il *Chappaquiddick Incident* è stato raccontato negli anni sembra racchiudere la triade che costituisce per il filosofo francese Paul Ricoeur il presupposto ideale per l’oblio (*oubli*): “omission, blindness and negligence”¹²¹. Nonostante non si possa parlare esattamente di negazionismo, la “cancellazione” di Mary Jo Kopechne “does not stem from the pathology of forgetting, nor even from ideological manipulation”¹²², ma da una scelta selettiva di cosa far sopravvivere di quell’incidente. E come ha scritto Eleanor Clift nel recensire *True Compass*, “[...] the image of a Kennedy leaving a woman to drown seemed to epitomize the inequality of the sexes”¹²³. E’ proprio su queste basi che Joyce Carol Oates ha deciso di dare finalmente una voce

¹¹⁶ Sherrill, *The Last Kennedy*, cit., p. 65. Il particolare sull’assenza della biancheria intima viene riportato anche da Leo Damore per sostenere che tra la donna e il Senatore ci fosse stato un rapporto sessuale. Damore spiega che nonostante il test del seme fosse risultato negativo, probabilmente era tale per via delle ore in cui il cadavere era rimasto immerso nell’acqua salata (p. 281).

¹¹⁷ Kennedy, *True Compass, A Memoir*, cit., p. 289.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 290.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 292.

¹²⁰ Damore, *Senatorial Privilege, The Chappaquiddick Cover Up*, cit., p. xiii.

¹²¹ Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting* (Chicago: University of Chicago Press, 2004), p. 452.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ Eleanor Clift, “All the Senator’s Women”, *Newsweek*, (July 9 2009), Vol. 154, Issue 10, pp. 34-35.

e una storia a Mary Jo Kopechne: per salvare il personaggio dall'oblio e renderlo un esempio della condizione femminile.

1.2. *Genesi e struttura di Black Water*

All'uscita del romanzo breve *Black Water*, nel 1992, fu chiesto a Oates perché avesse scelto di parlare del *Chappaquiddick Incident*, ormai piuttosto lontano nel tempo. E a sorpresa, l'autrice dichiarò che, "The Senator in *Black Water* shouldn't be mistaken for Ted Kennedy, Kelly Kelleher isn't a pseudonym for Mary Jo Kopechne, and this brief tale is not about Chappaquiddick at all"¹²⁴.

In realtà, la necessità di raccontare quella storia fu suscitata da vari eventi che all'inizio degli anni Novanta avevano dominato le cronache nazionali, evidenziando "a climate particularly inhospitable for women"¹²⁵. Tra questi eventi, determinante fu il processo per stupro a William Kennedy Smith¹²⁶, il nipote di Ted Kennedy.

Nel 2005, Gavin Cologne-Brookes ha portato alla luce i fogli di lavoro della scrittrice nella monografia *Dark Eyes on America: The Novels of Joyce Carol Oates*, mostrando come non fosse sua intenzione sottolineare la "Kennedy-connection" nel romanzo¹²⁷. Ciò che davvero voleva veicolare tramite *Black Water* "are ideas, the issues-guilt/responsibility, denial/confession"¹²⁸.

Il concetto di responsabilità viene largamente analizzato da Ricoeur in *The Just*, dove afferma che essa "is defined by the obligation to make up or to compensate for the tort one has caused through one's own fault", e "extends as far as does our capacity to do harm"¹²⁹. Nel caso del Senatore non c'è stata alcuna compensazione del danno, nonostante qualcuno lo abbia equiparato addirittura a un assassino. Oates ha

¹²⁴ David Streitfield, "Ballad for the Senator's Victim; But not that Senator, Says Author Joyce Carol Oates", *Washington Post*, (June 17, 1992), npn.

¹²⁵ Brenda Daly, *Lavish Self-Divisions: The Novels of Joyce Carol Oates* (Jackson: University Press Of Mississippi, 1996), p. 225.

¹²⁶ William Kennedy Smith fu accusato di aver stuprato una donna di ventinove anni a Palm Beach (Florida) il 29 maggio del 1991. Smith dichiarò che lui e la donna avevano avuto un rapporto consensuale, mentre le testimonianze di altre donne presenti, che sostenevano invece il contrario, furono ignorate, e l'uomo fu prosciolto da tutte le accuse.

¹²⁷ Gavin Cologne-Brookes, *Dark Eyes on America: The Novels of Joyce Carol Oates* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2005), p. 178.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ Paul Ricoeur, "The Concept of Responsibility, An Essay in Semantic Analysis", *The Just* (Chicago: University of Chicago Press, 2000), pp. 12, 29.

commentato questa definizione dicendo che “It’s just an extreme thing to say. I would never, never say anything like this... We know what murder is. Murder is premeditated and deliberate. At the very, very most this would be involuntary manslaughter, if you had a prosecutor who would prosecute”¹³⁰.

In mancanza di un riconoscimento della responsabilità, il solo modo di compensare il torto subito dalla vittima è attraverso il ricordo, dal momento che, “the duty of memory is the duty to do justice, through memories to an other than self”¹³¹. L’obbligo del ricordo, che è stato assolto solo parzialmente da chi ha scritto del *Chappaquiddick Incident*, e quasi per niente dal responsabile della morte di Mary Jo Kopechne, implica che si paghi il debito con la vittima, dato che, “among those others to whom we are indebted, the moral priority belongs to the victims”¹³². Il ricordo presuppone non solo il riconoscere che queste persone non ci sono più, ma soprattutto il ricordare che un tempo sono esistite, pagando quindi il debito con loro e “inventariando” la loro eredità¹³³. E’ un debito che in questo caso viene pagato dalla scrittrice attraverso il ricordo di una figura forzatamente dimenticata. L’eredità lasciata da Kopechne, inoltre, è probabilmente il monito per tutte le donne a non sottomettersi ai rapporti di potere con gli uomini. La dedica del romanzo, “For the Kellys”, è per coloro che sono “strong women, but each to different degrees, is victimized”¹³⁴. Una inquietante anticipazione del caso Clinton-Lewinsky che sarebbe scoppiato solo pochi anni più tardi.

Oates inizia a scrivere *Black Water* sulla scia dell’ennesimo scandalo nella famiglia Kennedy, pur non volendo parlare esplicitamente dei Kennedy¹³⁵. Tuttavia, recupera l’ormai datato Chappaquiddick Incident perché affascinata dall’immagine “of the drowning girl/trapped girl in the car, so many hours”¹³⁶. Sceglie però di non raccontare l’incidente esattamente come si è svolto, nella sua reale collocazione spazio-temporale, ma di ambientarlo negli anni Novanta e in un’isola inventata del Maine, Grayling Island. La festa in cui la protagonista, Kelly Kelleher, incontra il Senatore (il cui nome non viene mai rivelato per tutto il romanzo) non fa seguito a una regata, ma è un tipico ricevimento per la festa nazionale del 4 luglio.

¹³⁰ Streitfield, “Ballad for the Senator’s Victim”, cit., npn.

¹³¹ Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, cit., p. 89.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ Daly, *Lavish Self-Divisions*, cit., p. 225.

¹³⁵ Cologne-Brookes, *Dark Eyes on America*, cit., p. 178.

¹³⁶ *Ibidem*.

La narrazione, nelle 154 pagine che compongono *Black Water*, non segue un andamento lineare, ma dopo un inizio in *medias res*, dove l'auto va fuori strada e inizia ad affondare nell'acqua nera del titolo, procede per ricordi e intuizioni che permettono di ricostruire l'intera biografia della protagonista. Oates si serve di stili e generi diversi che le consentono non solo di ricostruire il personaggio di Mary Jo/Kelly, ma di delineare "more aspects of American culture"¹³⁷: gli eventi storici contemporanei all'incidente, la politica, la cultura, l'essere una ragazza americana negli anni Novanta; tutto ciò per accorgersi che, con ben poche variazioni rispetto al passato, la donna continua ad esistere in una posizione ancillare rispetto all'uomo. In questo modo, Kelly diventa l'emblema delle donne della sua generazione pur non essendo un personaggio eccezionale (diverso ma in fondo complementare sarà il trattamento che Oates riserverà a Marilyn Monroe in *Blonde*), ma una ragazza comune con problemi comuni (sentimentali, di autostima, alimentari). La scrittrice non aveva in mente di produrre un romanzo femminista, dal momento che "Oates does not always depict women as feminist role models"¹³⁸, ma un'opera che parlasse della condizione femminile senza essere militante, e che raccontasse, attraverso espedienti stilistici e simboli femminili, i rapporti di potere fra uomini e donne e l'America stessa, vista attraverso gli occhi di un personaggio che solo nella *fiction* può ritrovare la sua voce.

1.3. La questione del genere

Nel recensire *Black Water*, il critico del *Times* Michiko Kakutani definì il suo genere di appartenenza come *faction*: "an unfortunate genre of writing that evades the responsibilities of both history and fiction. While it trades on the news value of a story, it obeys none of the rules of journalism; while it exploits the liberties of fiction, it demands little exercise of the imagination"¹³⁹. Un anno più tardi, nella recensione di *The Last Brother* scritto da Joe McGinnis, Kakutani descrisse la *faction* come una "larger tendency", specialmente nelle biografie, ad inventare la realtà e a far sì che

¹³⁷ *Ibidem*, p.182.

¹³⁸ Daly, *Lavish Self-Divisions*, cit., p. 226.

¹³⁹ Michiko Kakutani, "Books of The Times; Taking the Plot From the News, Even Old News", cit., npn.

“verisimilitude is as good as the real thing”¹⁴⁰. In questo genere, “facts are of little interest to the authors; reality simply serves as a springboard for fantasy, speculation and improvisation”¹⁴¹.

Molte delle perplessità di Kakutani derivano probabilmente dalla difficoltà nel delineare il genere di *Black Water*. Il romanzo infatti, per natura, non segue dei canoni propri, e come scriveva Mikhail Bakhtin, la sua è una natura “non canonica”¹⁴². Si tratta piuttosto di un genere “a più strati”¹⁴³ che in questo caso permettono all’autrice di assolvere l’obbligo del ricordo.

Nel saggio “Narrative Time”, Ricoeur si chiedeva: “is not repetition itself a kind of resurrection of the dead [...]?”¹⁴⁴

Dato che l’intento di Oates in *Black Water* è quello di “resuscitare” un personaggio dimenticato, nell’ottica ricoeuriana può farlo solo attraverso la “ripetizione” degli eventi che lo riguardano. E in questo caso, l’evento principale della vita di Mary Jo Kopechne è proprio il Chappaquiddick Incident: un episodio noto a tutti, almeno negli Stati Uniti. Di conseguenza, ciò che l’autrice fa in questo romanzo è semplicemente “dire di nuovo” (*retelling*) cosa è accaduto. Un atto che per Ricoeur può essere compiuto solo se la storia è ben conosciuta¹⁴⁵, dato che in questo caso “retelling takes the place of telling”¹⁴⁶. E’ per tale ragione che il *plot* non assume importanza in quanto tale, dato che tutti conoscono già il finale, quanto per il suo svolgimento, per la serie di processi che porteranno proprio a quel finale¹⁴⁷. Anche nel caso di *Black Water*, che si voglia negare o meno la sua “filiazione” dal Chappaquiddick Incident, si conosce già la conclusione; ciò che resta oscura, almeno nella realtà, è la serie di eventi che hanno portato alla morte di Mary Jo Kopechne/Kelly Kelleher.

Sempre all’interno di “Narrative Time”, Ricoeur sostiene che il polo di attrazione dell’intero svolgimento della storia è il suo finale¹⁴⁸. Per questo *Black Water* si apre con il momento in cui l’auto del Senatore va fuori strada e cade nell’acqua, invertendo l’ordine lineare e naturale della vicenda. Questa strategia, di iniziare con l’incidente, e

¹⁴⁰ Michiko Kakutani, “Is It Fiction? Is It Nonfiction? And Why Doesn’t Anyone Care?”, *The New York Times*, (July 27, 1993), p. C13.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination* (Austin: University of Texas Press, 1981), p. 39.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 8.

¹⁴⁴ Paul Ricoeur, “Narrative Time”, *Critical Inquiry*, (Vol 7, No 1, Autumn 1980), p. 190.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 179.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 174.

di raccontare nei capitoli successivi (tuttavia senza rispettarne l'ordine cronologico) ciò che era accaduto nelle ore e persino negli anni precedenti ad esso, è una tecnica che Ricoeur ritiene utile “to read time itself backwards, as the recapitulating of the initial conditions of a course of action in its terminal consequences”¹⁴⁹. In questo modo, prosegue il filosofo, la trama stabilisce l'azione umana non solo nel tempo, ma anche nella memoria¹⁵⁰ e, di conseguenza, anche nella ripetizione degli eventi.

La ripetizione, per come la concepisce anche Oates, è ciò che Ricoeur definisce “a new founding act”¹⁵¹, una nuova, e forse l'unica voce che questo personaggio avrà mai.

Ricoeur ascrive questo meccanismo a due generi in particolare: la narrativa popolare e le cronache nazionali (in questo caso quando si riferiscono a eventi fondamentali di una certa comunità)¹⁵². Alla prima *Black Water* si avvicina maggiormente. L'intuizione al riguardo l'ha avuta Richard Eder. Nel recensire il romanzo sul *Los Angeles Times*, accostandolo al genere della ballata folk, Eder ha evidenziato che fra i temi principali del genere c'è proprio la triade “Seduced, broken, abandoned”¹⁵³, ripetuta nel corso dei secoli e riadattata a seconda dei diversi generi (opera, soap opera, miti classici ecc.). Come accade nella ballata, *Black Water* conferisce alla storia “we partly know, and partly guess at, a twanging universality”¹⁵⁴.

La ballata folk “follows from the tragedy-reporting”¹⁵⁵, ma intende affrontare, attraverso il racconto della storia, temi etici e morali, in modo diretto o indiretto, connessi al contesto sociale di cui si parla¹⁵⁶. Il romanzo di Oates fa esattamente questo: racconta un evento ormai datato, ma in qualche modo più contemporaneo che mai (specialmente se si considera la vicinanza temporale con lo scandalo Clinton-Lewinsky) in cui una ragazza si lascia affascinare da un politico di successo che, in seguito, la lascia morire in un'auto sommersa nell'acqua. Una storia che sovverte i canoni fiabeschi della *damsel in distress* salvata da un *prince charming* e si ricollega al tema sempre attuale dei rapporti di potere tra uomini e donne.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 180.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 189.

¹⁵² *Ibidem*, p. 179.

¹⁵³ Richard Eder, “A Girl's Ballad: Black Water”, *Los Angeles Times*, (May 1992), npn.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ Gabor Barna, Ildiko Kriza, *Folk Ballads, Ethics, Moral Issues*, (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2002),

p. 3

¹⁵⁶ *Ibidem*.

Black Water riprende alcuni aspetti formali della ballata folk, soprattutto quello della reiterazione musicale, che nella ballata di tradizione orale aveva una funzione mnemonica¹⁵⁷. Nel romanzo sono disseminate alcune formule che si ripetono più volte, legate soprattutto al momento dell'incidente. Il primo, brevissimo capitolo, si conclude con una frase pronunciata dalla protagonista: *Am I going to die?---like this?*¹⁵⁸ La stessa frase è ripetuta più volte nel corso del romanzo, insieme ad altre due formule. La prima fa la sua comparsa nel sesto capitolo, nel corso di un flashback di circa ventiquattro ore rispetto all'incidente, mentre Kelly e le sue amiche leggono l'oroscopo dello "Scorpione" (il segno di Kelly):

Scorpio for the month of July, she, Buffy and Stacey had read giggling in the new *Glamour* the night before: *Too much caution in revealing your impulses and desires to others! For once demand YOUR wishes and get YOUR own way! Your stars are wildly romantic now, Scorpio, after a period of disappointment- GO FOR IT!*

Poor Scorpio, so easily bruised. So easily dissuaded. (*BW*, 13)

La formula "poor Scorpio" viene ripetuta varie volte, accompagnata da altri aggettivi che sottolineano la corrispondenza tra l'oroscopo e le azioni compiute volutamente da Kelly, quasi a voler seguire i precetti astrologici a tutti i costi.

La seconda formula è legata anch'essa all'incidente, ed è probabilmente ripetuta in modo ossessivo perché rappresenta il particolare più drammatico dell'intera vicenda. L'idea della donna morta per soffocamento in un tempo lunghissimo, viene racchiusa nella frase "As the black water filled her lungs, and she died"¹⁵⁹, la stessa che chiude il romanzo.

Come si può notare anche solo da queste tre frasi reiterate, le voci che compongono *Black Water* sono molteplici. Pur non arrivando agli eccessi che si vedranno successivamente in *Blonde* e *My Sister, My Love*, *Black Water* può essere definito a tutti gli effetti un romanzo polifonico¹⁶⁰. La struttura monologica del romanzo, quella

¹⁵⁷ David Atkinson in "Introduction: Accessing Ballad Tradition" (inedito) inserisce le "recurrent formulaic phrases" e i "formalized refrains" (pp. 18-19) tra gli elementi formali costitutivi della ballata folk.

¹⁵⁸ Joyce Carol Oates, *Black Water*, (New York: Plume, 1993), p. 3.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 103.

¹⁶⁰ La nozione di romanzo polifonico è stata elaborata da Mikhail Bakhtin in *Estetica e Romanzo* (Torino: Einaudi, 1979) in riferimento alla prosa di Fyodor Dostoevsky per indicare un romanzo in cui non fosse presente la singola voce narrante, ma più voci, corrispondenti a vari punti di vista e "visioni del mondo". Le varie voci sono usate come "punti di vista ideologico-verbali specifici e limitati" che si

dominante della terza persona autoriale, viene rotta dalle improvvise incursioni della voce della protagonista, evidenziata dall'uso del corsivo e spesso però non separata dalla narrazione principale:

Kelly!- her heart tripped absurdly, her face went hot, hearing her name, that name given her by schoolgirl friends, on this man's lips. So casually, so intimately on this man's lips as *if he knows me, feels affection for me.* (BW, 19)

Anche le esortazioni dell'oroscopo si estendono per l'intera durata del romanzo, come dei mantra che la protagonista recita a se stessa per darsi coraggio, e che però non vengono evidenziati in alcun modo, ma si confondono con la voce narrante:

You're an American girl, you deserve to make YOUR wishes known and to have YOUR own way once in a while. (BW, 18)

Altre voci presenti nella narrazione in terza persona, e non sempre distinte da essa, sono quelle di Artie e Madelyn Kelleher, i genitori di Kelly, riportate attraverso i ricordi d'infanzia della figlia:

[...] as Daddy pointed out he was simply looking ahead, suppose the exercises don't work, it certainly doesn't seem that the exercises are working does it, all right use your imagination Madelyn look ahead to when she goes to school, you know damned well the other kids will tease her, they'll think she's a freak or something, do *you* want that? Is that what *you* want? So Mommy burst into tears, No! no! of course not! No! why do you say such things to me! (BW, 23-24)

La sovrapposizione di tutte queste voci contribuisce a costruire la storia di Kelly prima dell'incidente, con l'intento di tramandarne la memoria ai posteri, come evidentemente la ragazza non ha potuto fare.

L'idea di *storytelling* è infatti il fulcro di questo romanzo: la necessità di raccontare una storia che lei non ha potuto trasmettere, la sua versione dei fatti che nessuno conoscerà mai. La memoria, l'immaginare come si racconterà la propria storia, l'illudersi che si

contrappongono ad altri "orizzonti e punti di vista letterari" (p. 122). I punti di vista plurimi non sono che una "rifrazione" di quello dell'autore, che in questo modo esprime una determinata idea "dialogicamente", e attraverso le parole e la lingua dei personaggi.

avrà la possibilità di farlo, sono temi che Oates distribuisce all'interno della narrazione per sottolineare l'impossibilità per Mary Jo/ Kelly di essere colei che racconta l'incidente dal suo punto di vista. Fin dai primi capitoli, mentre Kelly viaggia nella Toyota del Senatore, la sua idea è quella di "memorizing the adventure"¹⁶¹ e "rehearsing the future"¹⁶², "shaping the precise words that would encapsulate, in her memory, in her recounting of memory to friends"¹⁶³. La fiducia nel fatto che si avrà la possibilità di raccontare la propria storia conclude il ventesimo capitolo, con una riflessione:

How crucial for us to rehearse the future, in words. Never to doubt that you will live to utter them.

Never to doubt that you will tell your story.

And the accident too, one day she would transform the accident, the nightmare of being trapped in a submerged car, the near-drowning, the rescue. *It was horrible-hideous. I was trapped and the water was seeping in and he'd gone for help and fortunately there was air in the car, we'd had the windows shut tight, the air conditioner on, yes I know it's a miracle if you believe in miracles.* (BW, 83)

Il continuo ed eterno "re-thinking and re-evaluating"¹⁶⁴, caratteristico del romanzo, porta però, in questo caso, ad una conclusione amara che sembra commentare più il fatto di cronaca che gli eventi del romanzo:

[...] and what the future may have brought (in contrast to what the events of that night did in fact bring) will forever remain unknowable. (BW, 37)

L'impossibilità di conoscere il vero svolgimento degli avvenimenti di quella notte sembra un apparente freno al racconto. Ma, secondo Ricoeur, anche se le esperienze estreme hanno sempre una "untransmissible part", "to say untransmissible is not to say inexpressible"¹⁶⁵. E' proprio su queste basi che Oates assume il ruolo di *storyteller*, di custode di una memoria inesistente e artificiale.

¹⁶¹ Oates, *Black Water*, cit., p. 16.

¹⁶² *Ibidem*, p. 90.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 83.

¹⁶⁴ Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, cit., p. 31.

¹⁶⁵ Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, cit., p. 452.

In un saggio contenuto nella raccolta *Illuminations* (1955), Walter Benjamin ha delineato i caratteri essenziali della figura dello *storyteller*, la cui caratteristica principale è quella di prendere ciò che egli racconta da un'esperienza reale, sua o riportata da altri, per renderla un'esperienza condivisa¹⁶⁶. E la ragione per condividere determinate storie è insita nella natura di ogni storia vera: “It contains, openly or covertly, something useful. [...] the storyteller is a man who has counsel for his readers”¹⁶⁷.

Lo *storyteller* inoltre, nell'ottica di Benjamin, racconta storie che vanno al di là della semplice informazione (e in questo *Black Water* si allontana del tutto da qualsiasi possibile affiliazione al giornalismo), perché “information does not survive the moment in which it was new”¹⁶⁸ mentre la storia “preserves and concentrates its strength and is capable of releasing it even after a long time”¹⁶⁹. Questo è certamente il caso di ciò che è accaduto sull'isola di Chappaquiddick il 18 luglio 1969. Si tratta di una storia che non ha mai perso la sua forza nel corso degli anni, probabilmente perché resta un mistero irrisolto. Inoltre, scandali che coinvolgono giovani donne e politici non hanno mai smesso di accadere, anche se in pochi casi si è giunti ad un finale drammatico come quello toccato a Mary Jo Kopechne.

E' proprio la morte a far sì che Oates possa raccontare questa storia ed esaltarne quello che Benjamin definisce l'elemento più esemplare della vita di un individuo¹⁷⁰. La morte è al centro di questa storia, ed è anche ciò che permette all'autrice di “cantare” la vita della protagonista, perché, conclude Benjamin, “Death is the sanction of everything that the storyteller can tell. He has borrowed his authority from death”¹⁷¹.

1.4. Lo stile di *Black Water*

In un articolo uscito sul *New York Times*, Richard Bausch sosteneva che in *Black Water* “its plot is less important than its architecture”¹⁷². Come si è già affermato nel paragrafo

¹⁶⁶ Walter Benjamin, “The Storyteller”, *Illuminations*, (New York: Random House Inc., 2007), p. 87.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 86.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 90.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 93.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 94.

¹⁷² Richard Bausch, “Her Thoughts While Drowning”, *The New York Times*, (May 10, 1992), npn.

precedente, si tratta di una scelta inevitabile quando la storia che ispira il romanzo è ben conosciuta. Questo non toglie importanza alla costruzione minuziosa che Oates ne fa attraverso espedienti stilistici che lo rendono, come afferma Bausch, un “impressionistic pastiche of memories and voices from her [Kelly’s] past- and interludes from the day of her death- applied into the slowly unreeling scene of the accident”¹⁷³. Il tempo è l’elemento chiave dell’architettura di *Black Water*, nonché ciò che realmente determina la struttura e lo stile del romanzo.

All’inizio ci troviamo infatti immediatamente nel momento in cui l’auto del Senatore esce di strada e cade in acqua. Un inizio del genere, secondo Ricoeur, differenzia totalmente una narrazione letteraria da una storica¹⁷⁴. Mutuando il concetto dalla *Poetica* di Aristotele, il filosofo afferma che un inizio in *medias res* permette di “move backward from the present situation, so as to distinguish clearly the literary from the historical narrative, which was held to descend the course of time, leading its character uninterruptedly from birth to death, filling all the intervals of its time span with narration”¹⁷⁵.

Black Water procede esattamente seguendo questo precetto. Dopo il primo brevissimo capitolo, nei seguenti si torna indietro nel tempo, aggiungendo tasselli sempre nuovi alla scena, e spiegando quali sono le circostanze che hanno portato Kelly e il Senatore a finire insieme in quell’auto. Tuttavia, non c’è alcuna linearità neanche nel racconto a ritroso degli eventi di quel 4 luglio. Il secondo capitolo dà infatti semplicemente una collocazione temporale e geografica all’avvenimento, ma riporta in seguito solo i pensieri di Kelly mentre viaggia nell’auto del Senatore. I capitoli immediatamente successivi alternano ripetizioni ossessive del momento dell’incidente a flashback di quel pomeriggio, in una ricostruzione che diverrà completa solo nel capitolo finale.

Oates dà forma alla narrazione stravolgendo la successione oggettiva dei fatti per sostituirla con una soggettiva, che Ricoeur definisce come “la nostra rappresentazione dei fenomeni”¹⁷⁶. Ciò che dispone la sequenza degli eventi nel romanzo, è l’opposizione ad un ordine temporale soggetto a regole “oggettive”, la semplice successione “in the flow of our representation which is different to order”¹⁷⁷. E’ per questo che la narrazione in *Black Water* procede per rimandi e analogie, come nell’ottavo capitolo,

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ Paul Ricoeur, *Time and Narrative* Vol. 2, (Chicago: Chicago University Press, 1985), p. 8.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ Paul Ricoeur, “History and Hermeneutics”, cit., p. 648.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

dove il ricordo del pomeriggio, quando Kelly e il Senatore parlano del colore degli occhi di lei (“pebble-colored”¹⁷⁸) e vi è un ulteriore flashback, ricordando che “Kelly Kelleher’s eyes had once been a source of great vexation and anguish to her parents, thus to her”¹⁷⁹. Una digressione piuttosto lunga racconta dei primi due anni di vita della bambina, affetta da strabismo, e quindi operata e riportata alla normalità, per poi tornare, nel capitolo successivo, al momento immediatamente che precede l’incidente. I continui rimandi al passato, soprattutto nei momenti in cui viene descritta la lotta per sopravvivere di Kelly, sembrano rispondere all’affermazione ricoeuriana che “the past remains a source of order”¹⁸⁰. Nel capitolo ventitrè, la donna è sola nell’auto sommersa dall’acqua, e, presa dal panico, non può fare altro che affidarsi al passato per sottrarsi a ciò che chiama “a predator [...] her Death”¹⁸¹: un passato recente e uno primordiale. Oates associa infatti il ricordo di una confessione che Kelly aveva fatto a sua madre ad un ritorno allo stato uterino: l’auto immersa nell’acqua è quasi un surrogato della sacca amniotica materna, dove Kelly può trovare protezione e sfuggire alla morte, ricordando quella conversazione avuta con sua madre.

She was telling her mother she was a good girl but her mother seemed not to hear, speaking quickly, as if embarrassed, her grave gray eyes Kelly had always thought so lovely fixed on a spot behind Kelly’s shoulder, “that sort of love is just a” –Kelly could not hear but thought it might be *a fever in the blood* – “it doesn’t last, it can’t last. Darling, I don’t even remember when your father and I...the last time...like that...that...” – now profoundly embarrassed but pressing bravely onward for this was the conversation they had had, Kelly remembered suddenly, when, aged sixteen, at that time in her third at the Bronxville Academy, she had fallen desperately in love with a boy and they had made love awkwardly and miserably Kelly for the first time and subsequently the boy had avoided her and Kelly had wanted to die, could not sleep could not eat could not endure she was certain, like one of her friends at the school who had made in fact a serious suicide attempt swallowing a full container of barbiturates washed down with a pint of whiskey and taken by ambulance to the emergency room of Bronxville General she’d had her stomach pumped out, her frail life saved, and Kelly Kelleher did not want to die really, crying in Mother’s arms she swore she did not want to die she was a good girl really, she was not a bad girl really, she did not want to take

¹⁷⁸ Oates, *Black Water*, cit., p. 21.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ Ricoeur, *Time and Narrative* Vol.2, cit., p. 26.

¹⁸¹ Oates, *Black Water*, cit., p. 93.

the birth-control pill like the other girls, and Mother was comforting her, Mother was there to comfort her, even now though not seeming to hear her (because of the rushing of the water perhaps, the barrier of the windshield) yes Mother was there to comfort her.

As the black water splashed over her mouth. (*BW*, 93-95)

In questo brano è possibile notare due caratteristiche fondamentali. La prima è la quasi totale mancanza di punteggiatura, che rende i periodi molto lunghi e mira a ricreare il caos di un monologo interiore. Sebbene siano presenti alcune virgole, determinate frasi che normalmente necessiterebbero di una maggiore punteggiatura, sono invece scritte come se la protagonista le enunciasse tutte di seguito. Ad esempio, “[...] she had fallen desperately in love with a boy and they had made love awkwardly and miserably Kelly for the first time and subsequently the boy had avoided her and Kelly had wanted to die, could not sleep could not eat could not endure she was certain [...]”.

Nella seconda parte del paragrafo, quando Kelly ricrea idealmente il momento in cui aveva pianto fra le braccia di sua madre, Oates costruisce questo discorso indiretto libero con lo stesso tono ridondante e cantilante di un lamento, eliminando alcune virgole necessarie (“[...] crying in Mother’s arms she swore she did not want to die she was a good girl really, she was not a bad girl really [...]”) e ripetendo l’avverbio “really” due volte, simulando la casualità e caoticità di un discorso fatto piangendo.

Il tempo passato non viene usato in questo romanzo solo per ricordare, ma anche per esprimere “projects, expectations, and anticipations by means of which the protagonists in the narrative are oriented toward their mortal future”¹⁸². Nel capitolo ventisei, si racconta al passato un evento immaginato del futuro: il salvataggio di Kelly.

EXCEPT: AMID BLINDING LIGHTS SUDDENLY SHE WAS being wheeled on a gurney flat on her back strapped in place amid lights and strangers’ eyes and that harsh hospital smell they were pumping the black water out of her lungs, the poisonous muck out of her stomach, her very veins, in a matter of minutes! Seconds! [...] and the dying girl was revived, the young female corpse was revived, the heart’s pumping restored within five seconds and oxygen restored to the brain, and by degrees the marmoreal skin took on the flush of color, of life: the eyes leaked tears: and out of Death there came this life: hers. (*BW*, 110-111)

¹⁸² Paul Ricoeur, *Oneself As Another*, (Chicago: Chicago University Press, 1992), p. 163.

Anche questo paragrafo presenta le stesse caratteristiche del precedente. Il discorso è caotico, le virgole sono disposte in modo saltuario, e mancano del tutto in periodi che per questo diventano lunghissimi e senza pause, simulando non solo il caos del momento, ma un ideale montaggio frenetico delle immagini interenti al salvataggio immaginato: “EXCEPT: AMID BLINDING LIGHTS SUDDENLY SHE WAS being wheeled on a gurney flat on her back strapped in place amid lights and strangers’ eyes and that harsh hospital smell they were pumping the black water out of her lungs [...]”. In seguito, quando viene descritto il momento in cui Kelly viene riportata in vita, il ritmo si fa più lento, non solo grazie all’uso delle virgole, ma anche a due ripetizioni molto ravvicinate, che rallentano la frenesia delle prime righe. I verbi “revived” e “restored” vengono entrambi ripetuti due volte in due frasi consecutive, indicando appunto un rallentamento anche di tipo descrittivo.

Tali espedienti mirano ad una riconfigurazione dell’esperienza temporale, ed è per questo che *Black Water* può essere definito una “tale about time”. Ricoeur traccia infatti una distinzione fra “tales of time” e “tales about time”. Qualsiasi narrazione *fictional* è una *tale of time*, dato che le trasformazioni strutturali e le situazioni raccontate necessitano di tempo. Ma solo poche tra queste narrazioni sono *tales about time*: in esse è concentrata la vera esperienza del tempo che è coinvolta in queste trasformazioni strutturali¹⁸³. In *Black Water* è proprio l’esperienza del tempo a dare forma al romanzo, e la scrittura ne riconfigura la struttura lineare: tramite la ripetizione ossessiva del momento dell’incidente, e il racconto frammentato del passato, Oates riesce a ricreare non solo i vari piani temporali (passato, presente, futuro immaginato) che si concentrano nei momenti precedenti alla morte, ma anche la loro caoticità.

L’uso del monologo interiore e del discorso indiretto libero, alternati alla terza persona, permettono di ricreare il caos dei pensieri pre-morte, dato che, come scrive Samuel Chase Coale, il “self” impone il suo ordine sulla realtà circostante in modo più visibile¹⁸⁴. E trattandosi di una realtà che “threatens to fragment and shatter”, rende sempre più difficile per la mente umana una comprensione di essa¹⁸⁵.

¹⁸³ Ricoeur, *Time and Narrative* Vol. 2, cit., p. 101.

¹⁸⁴ Samuel Chase Coale, “Joyce Carol Oates: Contending Spirits”, Harold Bloom (edited by), *Joyce Carol Oates: Modern Critical Views* (New York: Chelsea House Publishers, 1987), p. 122.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

Il capitolo trentadue, l'ultimo, è un insieme di tutti questi elementi: il discorso indiretto libero domina i pensieri confusi che precedono la morte di Kelly, anticipando un futuro, quello in cui verrà salvata, che non avrà mai luogo, creando l'ennesimo rimando al passato, semplicemente per ribadire l'attaccamento alla vita della donna:

That day that morning she'd been jogging on the beach amid the dunes, wind in her hair and the sun blazing white and in the frothy surf were sandpipers with prominently spotted breasts and long thin beaks and those delicate legs teetering pecking in the wet sand and she'd smiled at them, their curious scurrying movements, the oblivion of their concentration, feeling her heart swell *I want to live, I want to live forever!*

She was bargaining yes all right she would trade her right leg, even both her legs if they thought it necessary, the emergency rescue team, yes amputate, all right please go ahead, please just do it she would sign the release later, she promised not to sue. (*BW*, 150-151)

Anche in questo caso, l'espedito usato precedentemente ritorna nella seconda parte del brano, non distinguendo la prima persona singolare dalla terza neanche con l'uso del corsivo, come era accaduto solo poche righe prima.

L'intrecciarsi della voce della protagonista con quella narrante, non è però l'unico elemento di polifonia del romanzo. Altre voci esterne contribuiscono a creare non solo una pluralità vocale, ma anche una pluralità di registri.

Il capitolo ventuno offre una digressione simbolica, un'incursione nel mondo delle riviste femminili e del loro linguaggio. Oates riporta frammenti di una lettura che si era già intravista nel capitolo sei (Kelly e le sue amiche leggevano l'oroscopo di *Glamour*), attuando in qualche modo una "mockery of women's chatter or women's books"¹⁸⁶.

Nel primo paragrafo viene ripreso un articolo sull'acne, con un linguaggio tecnico che comprende anche termini farmaceutici, ma che scade inevitabilmente in consigli di tipo cosmetico:

ACNE CAN OCCUR AT ANY TIME NOT JUST ADOLESCENCE!

Extra cells are produced in the skin pore lining, which blocks the exit of oils causing oil and bacteria to build up behind the plug. This leads then to whiteheads and blackheads and in cases of severe acne cyst formations. Recommended use of

¹⁸⁶ Ann Rosalind Jones, "Writing the Body: Toward an Understanding of *l'Écriture Féminine*", *Feminine Studies* (Vol. 7, No. 2, Summer 1981), p. 379.

BENZOYL PEROXIDE and antibacterial medication and SALYCILIC ACID to cleanse and clear affected pores. Recommended green-tinted cosmetic underbase to neutralize the reddened skin areas then cover with sheer lightweight foundation and face powder. (BW, 85)

In seguito, l'autrice inserisce un paragrafo che fa idealmente da didascalia a una foto di moda:

White spandex swimsuit with tiny pearl buttons for that lingerie look. Single shoulder strap and cut HIGH on the thighs so you will want to be golden tan ALL OVER.
Daffodil-yellow cotton mesh tunic to be worn all summer with chiffon, jeans, swimwear: smart, versatile, and SEXY. (BW, 86)

L'enfasi posta su alcune parole ("high", "all over" e "sexy") che riguardano l'effetto degli abiti descritti, sembra voler evidenziare quanto l'uso di un determinato linguaggio, anche su riviste femminili, non sia altro che il retaggio di una cultura che implica per le donne la scelta di un abbigliamento che piaccia agli uomini.

Il paragrafo successivo è un breve elenco di avvertimenti (generalmente staccati dall'articolo ed enfatizzati a livello grafico in questo genere di riviste) che mescolano argomenti seri con altri totalmente futili, ma riuniti tutti sotto la dicitura "caution". Il paragrafo accosta con disinvoltura i pericoli per i capelli (usando proprio l'espressione "serious dangers") con quelli relativi all'AIDS, alle agenzie per modelle e al potere macchiante dell'alcool sui vestiti:

CAUTION: the sun's ultraviolet rays, saltwater swimming, and overheated blow dryers are serious dangers to BEAUTIFUL HAIR.

CAUTION: More than 100,000 American women are infected with the AIDS virus.

CAUTION: Beware of disreputable modeling schools promising fashion magazine assignments within twelve months.

CAUTION: Perfume, hair spray, and mousse that contain alcohol can cause permanent damage to silk and acetate garments. Spray *before* dressing or place a towel over shoulders before you spray. (BW, 86)

Infine, il capitolo si chiude con l'oroscopo, l'unica allusione "femminista" che non ha nulla di militante ma che, citando una leggenda della mitologia greca, è quasi un gioco:

SCORPIO'S MYSTERY. Pluto, God of the Underworld, was originally NOT a man but a woman—daughter of the Earth Mother Rhea. Pluto is but a masculinized goddess! It is believed that with the dawning of the New Age long-suppressed Scorpio powers will be rediscovered and the Scorpion will evolve to a new level—the PHOENIX RESURRECTED. (*BW*, 87)

L'ennesima citazione dell'oroscopo non fa che sottolineare l'inaffidabilità delle sue previsioni (specialmente se confrontate con il destino di Kelly), e posto come chiusura di questo capitolo, non fa che ribadire il distacco dell'autrice dal modo in cui persino le riviste femminili vedono le donne, dando per scontato che siano solo questi i loro bisogni: curare l'acne, scegliere abiti che le rendano appetibili agli occhi degli uomini e pianificare il loro immediato futuro in base all'oroscopo. Oates enfatizza il linguaggio e gli argomenti frivoli di questi giornali senza criticarli apertamente, ma riproducendo il loro registro linguistico e le loro formule. Si vedrà nel paragrafo successivo come questi elementi contribuiranno a completare il ritratto della protagonista e a renderla un archetipo delle donne della sua generazione.

1.5. Ricostruzione del personaggio: Kelly come archetipo della giovane donna americana

Nella sua opera di “resurrezione” del personaggio di Mary Jo Kopechne, Oates si è trovata di fronte a poche e frammentarie informazioni biografiche, quasi del tutto inutili per la ricostruzione della vita della donna. Kopechne era probabilmente una donna come tante, e proprio per questo, ancora più adatta rispetto ad un personaggio straordinario (come ad esempio Marilyn Monroe) a incarnare le speranze, i problemi e le vite delle donne della sua generazione. Per l'intento di Oates questo è un punto di forza, perché la vita di Mary Jo, piuttosto povera di eventi straordinari, diventa l'ideale canovaccio su cui costruire un emblema generazionale, ma soprattutto nazionale. Perché, sebbene la situazione ricreata in *Black Water* esuli da qualsiasi collocazione statunitense (i rapporti di potere sono infatti universali), la scrittrice pone l'accento più volte sul fatto che Kelly sia una “ragazza americana”.

La formula “you’re an American girl” ricorre più volte all’interno del romanzo, e sempre per sottolineare quanto l’autodeterminazione, che storicamente è una caratteristica del popolo statunitense (e non è forse un caso che la vicenda si svolga proprio il 4 luglio, giorno dell’Indipendenza americana), di riflesso appartenga anche alle giovani donne di questo paese. L’idea di essere padrona della propria esistenza pervade ogni apparizione di questo mantra che Kelly si ripete ossessivamente nei momenti in cui la sua autostima è più alta:

So radiant and assured there on the beach, wearing her new glamorously dark sunglasses the lenses scientifically treated to eliminate ultraviolet rays, and she knew she looked good, she was not a beautiful girl but sometimes you know, it’s your time and you know, no happiness quite like that happiness.

You’re an American girl, you know. (BW, 99)

O per sottolineare quanto l’idea di autodeterminazione non sia altro che un’illusione, una scelta che semplicemente si *crede* di poter fare:

You’re an American girl you love your life.

You love your life, you believe you have chosen it. (BW, 149)

E persino alla fine, nel momento della morte, pronunciare lo stesso mantra come se fosse una valutazione postuma della vita vissuta dalla protagonista:

You love the life you’ve lived, there is no other.

You love the life you’ve lived, you’re an American girl. You believe you have chosen it. (BW, 152)

La volontà di avere il controllo della propria vita sfocia infine nell’illusione di poter avere il controllo del proprio corpo e della propria salute. Si apprende infatti nel capitolo tredici, che Kelly aveva sofferto di problemi alimentari, una condizione comune a molte giovani donne, come effetto collaterale dell’eccesso di perfezionismo e di autocontrollo:

Since freshman year at Brown Kelly had had the habit of starving herself to discipline herself to maintain rigorous control to lighten her menstrual periods and, after G----, to

punish herself for having loved a man more than the man seemed to have loved her, but this past year she was determined to be *healthy*, to be *normal*, forcing herself to eat regularly and she'd regained eleven of the twenty pounds she'd lost, she slept without sleeping pills not requiring even the single glass of red wine she and G---- had made a ritual of before going to bed during those three months G---- had actually lived with her: not even that.

So she'd regained *health, normality*. She was an American girl *you want to look your best and give your ALL*. (BW, 51-52)

Anche in questo brano, la prima frase mantiene la stessa penuria di virgole di quelli esaminati in precedenza. L'eccesso di controllo è espresso con il medesimo insieme ininterrotto di immagini sovrapposte. L'ultima frase invece ripete il solito mantra, ma questa volta in terza persona e al passato, concludendo con un'espressione che ricorda quelle delle già citate riviste femminili: il tono esortativo e l'enfasi sulla parola "all".

Ma come questo paragrafo lascia intendere, l'aspirazione all'autodeterminazione è impossibile per via di diversi fattori esterni, primo fra tutti, il rapporto con gli uomini. La tesi portata avanti per l'intero romanzo è che la relazione fra un uomo e una donna, specialmente se la donna è molto più giovane, è un rapporto di potere, di dominazione. La protagonista è vittima di una relazione del genere, e Oates la racconta attraverso le azioni, le parole e i pensieri di Kelly, che sembrano riportare ad un passato non troppo remoto: quello in cui la donna era vista come appendice dell'uomo, bisognosa della sua protezione perché fisicamente più debole. E se in *Black Water* la protagonista legge i precetti delle riviste femminili, negli anni Sessanta, quindi all'epoca dell'incidente, era sulle stesse riviste, e addirittura in interi testi, che le donne leggevano consigli su come essere più femminili. Esempio in tal senso è un libro del 1965 (uscito quindi solo quattro anni prima del Chappaquiddick Incident), *Fascinating Womanhood* di Helene B. Adelin. Il testo parte da presupposti teorici sulle differenze fra i due sessi, che secondo l'autrice vanno accentuate per esaltare la femminilità¹⁸⁷. E quella che Adelin chiama "feminine dependency"¹⁸⁸, è vista come una dipendenza positiva e giusta, e non come qualcosa di disfunzionale. Ma a dispetto dei quasi trent'anni che separano *Fascinating Womanhood* da *Black Water*, la protagonista di quest'ultimo sembra seguire i precetti del primo.

¹⁸⁷ Helene B. Adelin, *Fascinating Womanhood* (Santa Barbara: Pacific Press, 1965), p. 155.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 163.

L'atteggiamento di Kelly Kelleher nei confronti del Senatore è infatti di totale sottomissione. Nel terzo capitolo, quando la migliore amica di Kelly, Buffy, le chiede perché debba lasciare la festa così presto, non riesce a darle la vera ragione: "Because he wants me to: he insists. [...] Because if I don't do as he asks there won't be any later"¹⁸⁹. Le conseguenze di questo atteggiamento sono in parte strettamente verbali, perché quando Kelly e il Senatore salgono in macchina, e lei si rende conto che stanno vagando per strade sconosciute, vorrebbe dirgli che probabilmente si sono persi, "but hesitated to utter the word [lost] for fear of annoying The Senator"¹⁹⁰. È una caratteristica che Ann Rosalind Jones, nel saggio "Writing the Body: Toward an Understanding of l'Écriture Féminine" definisce "verbal hesitancy induced in women by a society in which men have had the first and the last word"¹⁹¹. L'esitazione verbale è inoltre, come si afferma nel testo *Women's Ways of Knowing*, una conseguenza degli stereotipi legati ai ruoli sessuali, "that the silent women accept reflect the powerlessness they have experienced" poiché "men are active and get things done, while women are passive and incompetent"¹⁹².

La presenza maschile è infatti pervasiva e invadente in tutto il romanzo. Quando Kelly riesce finalmente a esprimere il suo pensiero, la risposta del Senatore è piuttosto violenta:

"I said don't worry, Kelly!"- a sidelong glance, a tight smile puckering the corners of blood veined eyes—"we'll get there, and we'll get there on time." (*BW*, 25)

Indipendentemente dalle reazioni verbali del Senatore, Oates si concentra sui dettagli fisici, tutto quell'insieme di elementi che nel testo di Adelin distinguevano uomini e donne: "When we compare man's body build and superior muscular strength with the fragile structure of woman, we cannot deny that man was also created to be her protector"¹⁹³.

Nella visione di Oates, la forza maschile non è qualcosa che protegge la donna, ma che la invade e quasi la stritola, a conferma di una supremazia che si esprime anche con

¹⁸⁹ Oates, *Black Water*, cit., p. 7.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 60.

¹⁹¹ Jones, "Writing the Body", cit., p. 379.

¹⁹² Mary Field Belenky, Blythe McVicker Clinchy, Nancy Rule Goldberg, Jill Mattuck Tarule, *Women's Ways of Knowing* (New York: Basic Books, 1997), p. 29.

¹⁹³ Adelin, *Fascinating Womanhood*, cit., p. 89.

gesti apparentemente innocui. Ad esempio, “gripping her hand and squeezing it just perceptibly too hard unconsciously as men sometimes do, as some men sometimes do, needing to *see to feel* that pinprick of startled pain in your eyes, the contraction of the pupil”¹⁹⁴, o “Penetrated her dry alarmed mouth with his enormous tongue?- He had”¹⁹⁵. Piccoli gesti che trovano poi il culmine nel finale, quando per uscire dall’auto sommersa, il Senatore usa il corpo di Kelly come leva:

[...] he’d been desperate to get free using her very body to lever himself out of the door overhead where no door should be, forcing the door open against the weight of whatever it was that pressed it down and squeezing his big boned body through that space that seemed scarcely large enough for Kelly Kelleher herself to squeeze through but he was strong he was frantic kicking and scrambling like a great upright maddened fish knowing to save itself by instinct, [...]. (*BW*, 76)

Come accade in precedenza, anche qui le immagini sono rese ancora più frenetiche (non a caso lo scalciare del Senatore viene definito “frantic”) dalla scarsa presenza delle virgole. Il contrasto tra la struttura fisica robusta dell’uomo (“big boned”) e il suo atteggiamento paragonato a quello di un “maddened fish”, dimostra che gli uomini ai quali le donne si assoggettano, “while being very loud, are remarkably inarticulate”¹⁹⁶. In questo modo, la scrittrice sovverte il modello della *damsel in distress* salvata da un eroe, nonostante il testo sia disseminato di formule che dimostrano quanto Kelly dia per scontato che il Senatore sia il suo “protector”. La stessa scena è raccontata dal punto di vista di lei:

She was fighting to escape the water, she was clutching at a man’s muscular forearm even as he shoved her away, she was clutching at his trousered leg, his foot, his foot in its crepe-soled canvas shoe heavy and crushing upon her striking the side of her head, her left temple so now she did cry out in pain and hurt grabbing at his leg frantically, her finger nails tearing, then at his ankle, his foot, his shoe, the crepe-soled canvas shoe that came off in her hand so she was left behind crying, begging, “Don’t leave me!- help me! Wait”! (*BW*, 64-65)

¹⁹⁴ Oates, *Black Water*, cit., p. 45.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 77.

¹⁹⁶ Belenky, Clinchy, Goldberg, Tarule, *Women’s Ways of Knowing*, op. cit., p. 30.

L'aggrapparsi al Senatore come all'unica fonte di salvezza è espresso dalla ripetizione del verbo "to clutch", e non è un caso che la donna lo faccia non solo con i vestiti di lui ("trouser leg", "crepe-soled canvas shoes") ma soprattutto con il suo avambraccio che è definito "muscular", quindi forte e maschile.

Oates conclude poi qualche pagina più tardi, in apertura del sedicesimo capitolo, che "HE WAS GONE BUT WOULD COME BACK TO SAVE HER"¹⁹⁷. Una speranza che deriva dalla concezione della donna come "di proprietà" di qualcuno, sempre bisognosa di avere al suo fianco una figura maschile (che però può essere anche paterna), e che si esprime in una frase pronunciata da una voce non identificabile mentre Kelly e il Senatore viaggiano nell'auto di lui: *You know you're someone's little girl, oh yes!*¹⁹⁸

In diversi punti del romanzo, si apprende che Kelly è davvero "someone's little girl", una formula che equivale a ciò che Simone De Beauvoir scriveva in *The Second Sex*: una donna che decide di rinunciare alle sue libertà e di diventare una "cosa", la "creatura della volontà di qualcun altro"¹⁹⁹, privandosi di valori propri e rinunciando ad un'esistenza autentica.

Il rapporto con il padre, Artie Kelleher, fornisce la base su cui la donna costruirà le sue relazioni future. L'uomo sembra essere il più preoccupato per i problemi di salute della figlia, e instilla in lei, in modo quasi ossessivo, quell'aspirazione all'avvenenza fisica e alla normalità che creano una sorta di "culto della bellezza" impossibile da ignorare persino nell'età adulta:

[...] to the anxious elder Kellehers, Artie and Madelyn poor Daddy and Mommy peering into their baby's eyes repeatedly for the first twenty- four months of her life, wagging fingers in front of her nose asking questions trying to keep the worry, the alarm, at times the impatience out of their voices- poor Daddy especially for "abnormalities" really upset him, no doubt it was a family trait, laughing defensively acknowledged: an emphasis upon physical health, physical well-being and attractiveness, *normality* [...] (BW, 22)

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 69.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 58.

¹⁹⁹ Carole McCann, Seung-kyung Kim (edited by), *Feminist Local and Global Theory Perspectives Reader* (New York: Routledge, 2003), p. 35.

L'aspirazione alla perfezione fisica sembra riflettersi sulla paura di Kelly di non essere moralmente perfetta agli occhi dei genitori, ed è per questo motivo che una delle sue preoccupazioni, mentre la macchina affonda nell'acqua, è cosa penseranno di lei quando verranno a sapere dell'incidente. Sempre partendo dal presupposto che si avrà il tempo e il modo per "raccontare la propria storia", Kelly immagina quel momento, e prova mentalmente il suo discorso, giustificandosi per la sua avventura con il Senatore:

Explaining now sobbing and angry to both her parents that she was not a bad girl, truly she was not. The man was married but not living with his wife and it was the wife who wanted the separation, the wife who had *asked me to leave, kicked me out*, fortunately both their children were adults now and capable of assessing the situation for themselves, a man like The Senator with a love of life a love of people both men and women a zest for meeting new people for exchanging views an appetite for...perhaps it was appetite itself. (*BW*, 117)

In questo brano si assiste all'inserimento della voce del Senatore, in una confessione sulla propria vita che non si incontrerà in nessun'altra sezione del romanzo. L'ultima frase segue la solita tecnica di eliminare le virgole per riprodurre, in questo caso, quello che è probabilmente il pensiero di Kelly.

L'idea di non essere una "bad girl" viene reiterata continuamente all'interno del romanzo. Ma tutto ciò trascende la paura per l'opinione che i suoi genitori possano avere di lei, perché il giudice più severo dei comportamenti di Kelly è Kelly stessa. In due diverse sezioni, la donna si ritrova a riflettere su ciò che le sta accadendo, inserendolo in una prospettiva autopunitiva "for her behavior her performance as a *self not herself: not Kelly Kelleher really*"²⁰⁰, concludendo infine che "The black water was her fault, she knew"²⁰¹.

A completamento del ritratto di Kelly, Oates esprime la sua idea riguardo al lavoro delle donne. Nonostante all'inizio degli anni Novanta sembrasse scontato che la donna lavorasse e non dovesse più occuparsi solo di quelli che Adelin definisce "more delicate tasks"²⁰², attraverso le pagine di *Black Water* si percepisce una certa perplessità nei confronti delle donne lavoratrici. Si apprende infatti che Kelly lavora come redattrice

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 48.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 98.

²⁰² Adelin, *Fascinating Womanhood*, cit., p. 105.

per la rivista *Citizens' Inquiry* (p. 27), e l'intero trentesimo capitolo è un suo articolo sulla pena di morte intervallato a commenti del Senatore sullo stesso tema. Kelly fa volontariato presso la *National Literacy Foundation of America*, insegnando a leggere a persone "whom the ruthless progress of civilization had left behind"²⁰³. L'idea di svolgere un lavoro volontario, un tempo unica occupazione femminile, riporta a questa concezione attraverso una frase nel ventesimo capitolo, inserita come una freddura a corredo di quello che Kelly pensa realmente di ciò che fa come volontaria: "*What's a volunteer, especially a lady volunteer? Someone who knows she can't sell it*"²⁰⁴. Kelly, che sente per questo lavoro "both enthusiasm and zeal"²⁰⁵, ha una certa difficoltà a parlarne con il Senatore:

...not knowing why, exactly...perhaps hoping to seem, not the zealous *volunteer type* with whom The Senator like any successful politician was contemptuously familiar, but another *type* altogether. (*BW*, 80)

Tutti questi elementi riscrivono la biografia di Kelly/Mary Jo, delineandola come una storia comune con problemi comuni, ma soprattutto, come la storia di una donna normale, sottomessa ai rapporti di potere con gli uomini e, sebbene contro il suo volere, "fragile and weaker than man"²⁰⁶. Il condizionamento è ben visibile in tutto il romanzo, nell'incapacità di sfuggire ad una dominazione soprattutto mentale, di esprimere il proprio pensiero, e di delineare un "self" che sia estraneo alla "someone's little girl" che ha sempre bisogno di un "protector". La controparte forte di questo rapporto è incarnata dal Senatore, come si vedrà nel paragrafo successivo.

1.6. *The Senator: l'uomo e il politico*

Nonostante Oates abbia sostenuto di non aver scritto un romanzo sul Chappaquiddick, e di conseguenza neanche su Edward Kennedy²⁰⁷, in un'intervista del 2006 ha dichiarato:

²⁰³ Oates, *Black Water*, cit., p. 56.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 80.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ Adelin, *Fascinating Womanhood*, cit., p. 105.

²⁰⁷ Cfr. par. 1.2., nota 18.

I have written work like *Black Water*, which would seem to be very critical of our Senator [Ted Kennedy], who left the girl to drown at Chappaquiddick. This person in my novel had excellent political credentials - he was a liberal. I wasn't concerned with his politics, but with his moral behavior.²⁰⁸

Il comportamento del Senatore è stato descritto da Oates come “uncoscionable, despicable, unmanly and inexplicable”²⁰⁹; sembrerebbe, pertanto negare che il Senatore di *Black Water* sia la controparte fittizia di Ted Kennedy.

L'operazione che l'autrice compie nelle pagine di questo romanzo è meno lineare di quanto si possa pensare. Oates modella il personaggio del Senatore su Kennedy, ma gli conferisce determinate caratteristiche che lo rendono il polo “forte” del rapporto con la protagonista e una figura archetipica. Non a caso è un personaggio definito non da un nome proprio (strategia che verrà utilizzata per i mariti “celebri” di Marilyn Monroe in *Blonde*) ma solo dal suo ruolo nella società. E la sua apparente grandezza viene espressa sarcasticamente anche dall'uso dell'articolo “The” con iniziale maiuscola:

[...] a man like The Senator with a love of life a love of people both men and women
[...] (*BW*, 117)

La costruzione del personaggio è frammentata quanto quella della protagonista: la sua figura si delinea attraverso la descrizione che ne fa Kelly, mescolando ciò che già sa di lui, delle sue imprese politiche, con quello che vede.

How courteous, genuinely friendly, interested in who we were and what we thought of his Senate proposals, the Medicaid, the welfare reform, yes and he is a visionary, I don't think it is an exaggeration to say--- (*BW*, 86)

Se Kelly ha una voce “interiore”, che si fonde spesso con la narrazione principale, quella del Senatore è quasi esclusivamente quella dei suoi dialoghi con la donna. Alla versione dei fatti di lui saranno dedicate solo quattro pagine verso la fine del romanzo, che demoliranno del tutto la visione mitica e forte che ne ha la protagonista, alla quale

²⁰⁸ Andrea Sachs, “10 Questions for Joyce Carol Oates”, *Time*, (November 1, 2006).

²⁰⁹ Joyce Carol Oates, “Kennedy's Redemption from the Depths”, *The Guardian*, (August 27, 2009).

contribuisce la biografia sintetica delle sue gesta politiche che viene diluita in varie sezioni del romanzo e che, a ben vedere, ha fin troppe somiglianze con quella di Edward Kennedy perché il lettore possa davvero accettare che Oates non abbia voluto scrivere un romanzo sul Chappaquiddick come invece ha dichiarato.

Il primo indizio riguarda il nome, che non verrà mai precisato:

He had told her to call him by his first name -his diminutive first name- of course. (*BW*, 61)

Il diminutivo riporta inevitabilmente a quello di Edward Kennedy nella vita, “Ted”. Ma le analogie possono essere ravvisate anche nella descrizione fisica di *The Senator*:

How tall he was, how physical his presence. And that dimpled grin, the big chunky white teeth.²¹⁰ [...] For one thing he was a big man: six feet four inches tall. Weighing perhaps two hundred fifteen pounds. [...] And his broad handsome-battered face, the eyes so transparently blue, the nose just slightly venous but a straight nose, lapidary, like the jaws, the chin, the familiar profile. (*BW*, 38-39)

Nella prima fase si ravvisa nell’uso di “how” e “that” con funzione anaforica, che intensificano (e quindi amplificano) gli aggettivi “tall”, “physical” e “dimpled”, quasi a voler ricreare l’incantata impressione iniziale di Kelly. In seguito, l’autrice precisa che “For one thing he was a big man [...]”, un’osservazione ironica che ascrive la grandezza del Senatore ad un fatto puramente fisico: le misure fornite nel romanzo (circa 1,94 m d’altezza per 97 kg di peso) lo rendono un “uomo grosso” (big) piuttosto che un “grande uomo” (great), con tutte le caratteristiche morali connesse con una simile espressione.

La descrizione del viso invece associa inizialmente tre aggettivi: “broad”, “handsome” e “battered”, una triade che ne esalta ancora una volta la robusta struttura fisica, ma anche l’aspetto emaciato. Gli occhi sono definiti “transparently blue”, come se la trasparenza del colore delle sue iridi fosse una caratteristica anche morale dell’uomo. E infine, nel descrivere il naso (definito “venous” e “lapidary”), fonde sia l’aspetto “ammaccato” di questo viso che la sua robustezza. Il profilo, che l’autrice riconosce come “familiar”, può esserlo sia perché Kelly era abituata a vederlo dai media, come

²¹⁰ *Ibidem*, p. 20.

del resto tutto il popolo americano, sia per analogia, ma questo solo nella realtà (perché nel romanzo non si fa menzione della famiglia del Senatore), con il profilo dei tre fratelli Kennedy.

Verso la fine, però, Kelly inizia a vedere l'uomo con occhi più disincantati, e la descrizione si concentra maggiormente su quei particolari che da vicino ne fanno un uomo dall'aspetto malato:

Close up, Kelly saw that The Senator was not a handsome nor even perhaps a healthy man exactly: his skin was very flushed, unevenly mottled, tiny broken capillaries in the nose and cheeks, and his eyes, that distinctive blue but the lids were somewhat puffy, the large staring eyeballs threaded with blood. (*BW*, 115-116)

Il Senatore in questa descrizione perde tutti i suoi connotati di uomo affascinante. Il cambio della prospettiva di osservazione (perché la donna in questo momento lo sta guardando “close up”), fa emergere dei particolari oggettivamente piccoli, e visibili solo da vicino. Le guance sono arrossate e chiazzate, con piccoli capillari rotti, qui e sul naso. Gli occhi, che mantengono il loro azzurro “caratteristico” (riprendendo forse lo stesso concetto visto nel brano precedente riguardo al profilo, che veniva definito “familiare”), sono iniettati di sangue e con le palpebre gonfie.

Stando a ciò che ha scritto il biografo Burton Hersh, simili segni erano visibili sul viso di Ted Kennedy come conseguenza di un cancro della pelle del quale il Senatore aveva sofferto²¹¹. Mentre Joseph Kahn descrive le guance del Senatore come “blotchy”²¹² (sinonimo di “mottled”) per il vizio dell'alcol. Si tratta di un'abitudine che Oates non ignora nel delineare il suo personaggio. Fin dal secondo capitolo, quando Kelly e il Senatore sono già in macchina, il narratore azzarda l'ipotesi che l'uomo possa essere ubriaco alla guida, dato che ha in mano un bicchiere di vodka-and-tonic²¹³. Successivamente, nell'avvicinarsi a lui, Kelly sente che “his breath [...] smelled of beer, alcohol [...]”²¹⁴. Nel ripercorrere, nelle ultime pagine, il momento prima di lasciare la festa, al lettore appare evidente che il Senatore sia un forte bevitore:

²¹¹ Burton Hersh, *The Shadow President: Ted Kennedy in Opposition* (Collingdale: Diane Pub Co., 1997), p. 67.

²¹² Joseph Kahn, “Chapter 5: Trials & Redemptions. An Untidy Private Life, Then a Turn to Stability”, *The Boston Globe*, (February 19, 2009), npn.

²¹³ Oates, *Black Water*, cit., p. 5.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 89.

As they were leaving The Senator asked Kelly did she want one for the road, and Kelly said no, and The Senator said, would she take one for him, please?- apart from his own, that is, which he was carrying. At first Kelly thought he might be joking, but he wasn't: he had a newly freshened vodka-and-tonic in hand, and he wanted Kelly to bring a second. (*BW*, 142)

Oates non si sofferma esclusivamente su particolari privati, ma riporta informazioni anche sulla carriera del Senatore, e molte delle sue azioni politiche sono sovrapponibili con quelle di Ted Kennedy. Ad esempio, il Senatore in *Black Water* rinuncia alla candidatura per le elezioni presidenziali del 1988 (*BW*, 25) come in realtà aveva fatto Kennedy proprio quell'anno²¹⁵. Inoltre, anche il Senatore del romanzo si fa promotore del *Medicaid* (*BW*, 83), uno degli interessi più significativi della carriera di Ted Kennedy²¹⁶.

La descrizione delle iniziative del Senatore, fatta da Kelly, riflette tutte quelle "eccellenti credenziali politiche" che Oates traspone nel personaggio:

Kelly heard herself tell The Senator what it was most about his ideas that excited her: his proposal to establish neighborhood liaison offices, especially in impoverished urban areas, so that citizens could communicate more directly with their elected officials; his proposals for day-care centers, free medical facilities, remedial education program; his support of the arts, community theater in particular. (*BW*, 137)

Le iniziative evidenziate in questo brano, mostrano le aree di interesse della carriera politica del Senatore, abbracciando la cultura, il sociale, la sicurezza e il sistema educativo: una completezza che inevitabilmente è prova delle sue sopraccitate ottime credenziali politiche.

Infine, la scrittrice inserisce una piccola nota riguardante Robert Kennedy, la sua politica e il suo assassinio:

Bobby Kennedy's whirlwind campaign, heady nostalgic days of power, purpose, authority, hope, youth in the Democratic Party- when, disastrous as things were, in Vietnam, at home, you did not expect to worsen.

²¹⁵ Clymer, *Edward M. Kennedy: A Biography*, cit., pp. 407, 439.

²¹⁶ *Ibidem*, pp. 198-199.

Kelly Kelleher had been not quite four years old at the time of Bobby Kennedy's assassination in June 1968. In all frankness, she remembered nothing of the tragedy. (BW, 29)

Citare Robert Kennedy e la sua campagna elettorale per la presidenza degli Stati Uniti è un modo per nominare l'anello di congiunzione tra Edward Kennedy e Mary Jo Kopechne, dato che, come si è visto in precedenza, la donna aveva lavorato per l'aspirante presidente assassinato. E' anche un modo per descrivere in poche righe l'atmosfera del tempo. La campagna elettorale di Robert Kennedy viene definita "whirlwind", un turbine, dovuta probabilmente alla forte collaborazione giovanile, che del resto Oates evidenzia. Infatti, al centro di questi "days of power, purpose, authority, hope" c'erano proprio i giovani, visti da Robert Kennedy come il futuro della nazione.²¹⁷ Tra questi giovani c'era anche Kopechne, che nella sua trasfigurazione letteraria, percepisce l'atmosfera da un punto di osservazione invece molto lontano, quello di una bambina di quattro anni che non ricorda nulla dell'assassinio, ma che ha una conoscenza "acquisita" di quegli eventi, tramite ciò che viene scritto o trasmesso solo a posteriori.

L'uccisione di Robert Kennedy, inoltre, si ricollega idealmente alla fobia del Senatore:

The Senator winced as a string of firecrackers exploded next door.

Kelly thought, He fears being shot- assassination.

What a novelty, to be so public a figure one fears *being assassinated!* (BW, 139)

Questo brano riporta, nella prima frase, la reazione del Senatore allo scoppio dei petardi, ma subito dopo si fonde con il pensiero di Kelly solo parzialmente distinto, attraverso il corsivo, dalla voce del narratore.

La paura di essere assassinato è un tratto che il personaggio condivide con il suo ispiratore. Ted Kennedy infatti, dopo l'uccisione dei due fratelli, aveva dichiarato: "I know that I'm going to get my ass shot off one day, and I don't want to"²¹⁸.

Il tema dell'omicidio di un politico era già stato affrontato da Oates in *The Assassins* (New York: The Vanguard Press, 1975), che si apriva con l'assassinio di Andrew Petrie,

²¹⁷ Paul S. Boyer, Melvyn Dubofsky, *The Oxford Companion to United States History* (Oxford: Oxford University Press, 2001), p. 419.

²¹⁸ Kelly Michael, "Ted Kennedy on the Rocks", *GQ*, (February 1990), npn.

un politico di successo, visto retrospettivamente attraverso gli occhi dei due fratelli Hugh e Stephen e della moglie Yvonne.

La famiglia Petrie, che ricalca per molti versi la dinastia dei Kennedy, sembra smentire, con la morte del protagonista e la conseguente disintegrazione morale e fisica dei tre personaggi che lo ricordano, una frase contenuta in *Black Water*, e che sintetizza il pensiero di Oates su chi fa politica. Seduta accanto al Senatore nell'auto, Kelly riflette su di lui, assimilando il suo ruolo nella società all'essenza stessa della mascolinità:

Here was one of the immune, beside her: *he*, one of the powerful adults of the world, manly man, U.S. senator, a famous face and a tangled history, empowered to not merely endure history but to guide it, control it, manipulate it to his own ends. (*BW*, 61)

Lo sguardo di Kelly in questo brano si fa ravvicinato. L'uso di "here" e "beside" fornisce le coordinate spaziali alla scena, e rende più facile immaginare la donna che osserva l'uomo alla guida dell'auto. Il tono, pieno di timore, mostra la sua visione del Senatore come un uomo potente e virile (qualità esaltata dall'uso dell'avverbio "manly" a precedere ed intensificare "man").

Ma tutto questo potere e questa mascolinità vengono sminuiti dallo spazio che l'autrice concede al personaggio del Senatore, in cui assume il suo punto di vista nel raccontare l'incidente:

...had not abandoned her kicking free of the doomed car swimming desperate to save his life to shore there lying exhausted vomiting the filthy water which no power on earth could induce him to return to, rising at last (after how long, he could not have said: a half-hour? An hour?) to flee on foot limping ignominiously *one shoe on, one shoe off* a singsong curse his enemies might one day chant if he could not prevent it, limping and stumbling back along the marshland road in terror of being discovered by a passing motorist back to the highway two miles away shivering convulsively his breath in panicked gasps *What can I do! What can I do! God instruct me what can I do!* The shrill mad cries of the insects and a nightmare sea of mosquitoes whining circling his head stinging his flesh that was so tender, swollen, his bruised forehead, his nose he believed must be broken striking with such force against the steering wheel, and at the highway he crouched panting like a dog crouched in hiding in the tall rushes waiting for the traffic to clear so he could run limping across the road to an outdoor telephone booth in the parking lot of Post Beer & Wine dry-mouthed and numb in the protraction

of visceral panic, the dreamlike protraction of a horror so unspeakable and so unacceptable it could not be contemplated but only fled, The Senator fleeing on foot *one shoe on, one shoe off* disheveled as a drunk and if anyone saw him? Recognized him? Photographed him? And if God Who had so long favored him now withdrew His favor? And this ignominy was the end? Limping gasping for breath covered in filthy black muck the end? And if he would not be redeemed one day exalted above his enemies and admirers alike? And if never nominated by his party after all, and if never elected president of the United States after all? And if cast down in derision in shame and the mockery of his enemies? For politics in its essence as Adams had said *the systematic organization of hatreds*: either you were organized or you were not: the terror of it washing over him, sick, sick in his guts, swaying like a drunk running across the highway though now fully sober and he would remain sober he believed, he vowed, for the rest of his life and it would be a good life if only God would favor him now in this hour of anguish *If You would have mercy now* wincing and doubled over wracked with sudden pain in his bowels and somewhere close by in a municipal park sparkling rockets shot into the night sky gaily explosive and lurid in pinwheel colors RED WHITE and BLUE and there trailed in the rockets' wake ooohs! And ahhs! Of childlike admiration, a dog's sudden hysterical yipping and a young man's furious yell "Shut it!" so it was not gunshot but simply noise of no consequence and he had a coin in his stiff fingers like a magical talisman, wallet snug in his pocket and money in wallet intact, in fact hardly dampened it seemed, he was able to speak calmly requesting directorial assistance calling the residence of St. John, Derry Road, gratified that he could remember the name and there on the eight ring a woman answered and in the background din of party voices so she had to ask him to repeat himself, with whom did he want to speak?- telling her, this stranger who was a lifeline to him as a mere straw would be to a man submerged in water just covering his head in a slightly thickened, lowered voice of no discernible accent Ray Annick please, this is Gerald Ferguson calling Ray Annick please and the woman went away and the din of voices and laughter increased and finally Ray was on the line edgy, apprehensive, "Yeah? Gerry? What is it?" knowing it must be trouble, for Ferguson was no friend but a legal associate who would never have called Ray Annick at such a time unless it was trouble, and The Senator said in his own voice faltering, desperate, "Ray, it isn't Ferguson, it's me", and Ray said dumbly, "*You?*" and The Senator said, "It's me and I'm in bad trouble, there was an accident," and Ray asked, with the faint falling air of a man reaching out to support himself, "What? What accident?" and The Senator said, his voice now rising, "I don't know what the fuck I'm going to do: that girl- she's dead," banging his already bruised forehead against the filthy Plexiglas wall of the telephone booth, so there was

an instant's shocked silence and Ray said, "Dead---!" more an inhalation of breath than an expletive, and then he said, quickly, "Don't tell me over the phone! Just tell me where you are and I'll come get you," and The Senator was sobbing now, furious and incredulous and aggrieved, "The girl was drunk, and she got emotional, she grabbed at the wheel and the car swerved off the road and they'll say manslaughter, they'll get me for---" and Ray interrupted, now angrily, with authority, "Don't! Stop! Just tell me where you are for Christ's sake, and I'll come get you." And so The Senator did. (*BW*, 144-148)

La lunga citazione mostra come Oates utilizzi anche per questa sezione la tecnica di accumulare diverse immagini una dopo l'altra per ricrearne la frenesia, eliminando quasi del tutto la punteggiatura, nella prima parte, e producendo di conseguenza periodi lunghissimi. La voce narrante si distingue in alcuni casi dalla prima persona singolare tramite l'uso del corsivo (ad esempio nelle invocazioni del Senatore), mentre in altri, il confine fra il narratore e il personaggio diventa molto labile (ad esempio nella lunga serie di domande che si pone sul futuro).

L'atteggiamento del Senatore è di totale attenzione per se stesso. Nel racconto non c'è alcun tentativo di salvare Kelly (che nel testo non viene mai chiamata per nome, ma sempre e solo "the girl"), e l'idea della fuga è espressa ossessivamente tramite la ripetizione del verbo "to flee" in varie forme ("to flee", "fled", "fleeing") e del verbo "to run". L'uomo infatti decide immediatamente di fuggire dal luogo dell'incidente, ma la scrittrice esalta il senso di ridicolo di questo gesto ripetendo più volte che lo fa zoppicando e con una scarpa sola, "one shoe on, one shoe off", in quella che viene definita una "singsong curse" che ritorna in modo ossessivo varie volte nel corso del brano, riproducendo, tramite la ripetizione, il tono cantilenante che il Senatore sembra udire. Ma il senso del ridicolo, e della declassazione totale del personaggio, viene ottenuto da Oates attraverso l'uso di termini collegati ad azioni del tutto vili e corporee: il Senatore "vomita", "ansima come un cane", è "nauseato fin nelle budella", ha "un dolore all'intestino", "singhiozza" e "trema in modo convulso"; tutte azioni che mettono a nudo la miseria di un uomo che solo poche pagine prima aveva irradiato tutta la sua virile grandiosità. L'unica preoccupazione che lo attanaglia è di non essere scoperto, e arriva persino ad invocare Dio, non per chiedergli di salvare la ragazza, ma di salvare la sua reputazione. In una sezione abbastanza lunga, si fa una serie di domande retoriche che anticipano quello che è realmente accaduto a Ted Kennedy. Le

domande riprendono il “panico viscerale” delle prime righe, e lo esprimono attraverso l’uso anaforico di “and if”, e di “after all”. Anche in queste domande, è spesso trascurato l’uso della virgola. Ad esempio, quando si chiede “And if cast down in derision in shame and the mockery of his enemies?” La domanda non ha un apparente senso logico, soprattutto se decontestualizzata, ma anche nella sua collocazione, non è solo la mancanza della virgola tra “in derision” e “in shame” ad esaltare il caos interiore del personaggio. “[...] and the mockery of his enemies?” è una frase ellittica, in cui vengono omessi i collegamenti logici con ciò che la precede, realizzando in questo modo una ricostruzione realistica della mancanza di coerenza del pensiero umano, in particolar modo in condizioni di estremo stress emotivo o di shock. Il Senatore si chiede se ci sarà per lui una redenzione dopo l’incidente (e forse non a caso, il titolo dell’articolo che Oates scrive dopo la morte di Ted Kennedy è “Kennedy’s Redemption from the Depths”), se verrà deriso e insultato dai suoi nemici, ma soprattutto se in seguito a questo avvenimento perderà ogni possibilità di diventare Presidente degli Stati Uniti. Ed è proprio ciò che è accaduto a Ted Kennedy, che non è mai diventato Presidente. Persino l’inserimento dei fuochi d’artificio “lurid in pinwheel colors RED WHITE and BLUE” (i colori della bandiera americana) sembra voler simboleggiare la perdita di ogni possibilità di incarnare, attraverso il ruolo di Presidente, il senso di quei colori e di quella bandiera. E anche gli spari, che in un capitolo precedente avevano spaventato tanto il Senatore, terrorizzato dall’idea di essere assassinato, si rivelano solo fuochi d’artificio: perduto il suo ruolo istituzionale, The Senator non “merita” neanche dei veri colpi di pistola, come quelli che avevano ucciso Robert Kennedy, e ancora prima, il fratello John.

Alla luce di questo brano, il pensiero espresso da Kelly prima dell’incidente può essere considerato un vaticinio rovesciato, e, retrospettivamente, il giudizio morale che Oates dà su Ted Kennedy.

La parola “immune” assume un senso strettamente giuridico: Ted Kennedy infatti fu accusato solo di aver abbandonato la scena dell’incidente e di non averlo denunciato, e la sentenza di due mesi di reclusione non fu neanche applicata.²¹⁹

Kelly aveva definito il Senatore “manly man”, ma il suo comportamento dopo l’incidente (il ridicolo zoppicare con una sola scarpa, e i pianti a telefono con Ray Annick) dimostra che questo personaggio mantiene, della sua mascolinità, solo la

²¹⁹ Cfr. par. 1.1., nota 4.

tendenza alla sopraffazione della donna, in questo caso risultata fatale a Kelly/Mary Jo. E il suo gesto appare così, quarant'anni dopo, nelle parole "commemorative" di Oates, del tutto "unmanly".

Il Senatore, inoltre, agli occhi di Kelly era destinato non solo a "endure history" ma a "guide it, control it, manipulate it to his own ends" (*BW*, 61). E questo è ciò che effettivamente è accaduto. Ted Kennedy è sopravvissuto di quarant'anni a Mary Jo Kopechne, è rimasto nella storia come "the greatest Democratic senator"²²⁰ (la definizione è di Barack Obama), ma soprattutto è uscito vivo dall'episodio del Chappaquiddick. E questa storia minore, sia nella biografia di Ted Kennedy che nella storia in generale, è stata realmente "guidata, controllata e manipolata" dal Senatore, attraverso le sue bugie e i consigli dei suoi legali. Kennedy ha potuto dare la sua versione dei fatti, e gli è stata data, soprattutto, la facoltà di gestire il ricordo.

1.7. *La creazione del setting storico*

Nel saggio "History and Hermeneutics", Paul Ricoeur separava la temporalità narrativa in "successione oggettiva" e "successione soggettiva"²²¹. Il filosofo sosteneva che alla nostra rappresentazione, e quindi alla successione soggettiva degli eventi, si deve poter contrapporre un ordine temporale "subject to rules to simple succession"²²². Nel caso di *Black Water*, questo ordine è rappresentato dalla creazione del contesto storico e culturale che fa da sfondo alla vicenda. Un'operazione tutt'altro che automatica, se si considera che l'episodio del Chappaquiddick, accaduto nel 1969, viene decontestualizzato e ambientato nei primi anni Novanta. E' una decisione che non cambia il messaggio del romanzo, ma che senza dubbio necessita di un'ambientazione temporale diversa, contemporanea al periodo in cui il romanzo viene scritto.

La strategia utilizzata da Oates non è quella che si leggerà fra le pagine di *Blonde*, di raccontare gli eventi storici che fanno da sfondo alla vita straordinaria della protagonista, riportandone le date e i dettagli. In *Black Water* una narrazione di tipo storico è del tutto assente, tuttavia, la temperie culturale, e gli eventi storici che hanno

²²⁰ Oates, Kennedy's Redemption from the Depths, cit, n.p.n.

²²¹ Ricoeur, History and Hermeneutics, cit., p. 648.

²²² *Ibidem*.

segnato i primi anni Novanta, vengono presentati in modo casuale, attraverso accenni e rimandi, commenti dei personaggi, o similitudini.

Uno degli eventi dominanti della prima metà del decennio è sicuramente la Guerra del Golfo, conosciuta anche come Operazione “Desert Storm”, scoppiata il 2 Agosto del 1990 e conclusasi il 28 Febbraio 1991²²³. La guerra tra le forze della coalizione guidate dagli Stati Uniti e l’Iraq di Saddam Hussein, in risposta all’invasione di quest’ultimo del Kuwait, fu la prima con una copertura televisiva dei bombardamenti in tempo reale: un’immagine che offre a Oates lo spunto per una similitudine nella seconda pagina del romanzo, dove questa guerra viene definita “TV war”:

Later, when it was sufficiently night, there would be fireworks, some of the displays lavish and explosive in brilliant Technicolor like the TV war in the Persian Gulf. (*BW*, 4)

Un secondo accenno viene fatto dal Senatore al capitolo ventiquattro, dove commenta l’impatto che una guerra del genere ha avuto sulla generazione di Kelly:

“—the Gulf War has given your generation a tragic idea of war and of diplomacy: the delusion that war is relatively easy, and diplomacy *is* war, the most expedient of options”. (*BW*, 100)

La frase pronunciata dal Senatore racchiude, nell’affermazione “war is relatively easy”, la natura di una guerra come quella del Golfo: costi limitati, perdite umane per gli alleati non eccessive grazie anche ai bombardamenti “chirurgici” effettuati dall’alto. Inoltre, “diplomacy is war”, perché questa guerra aveva ottenuto l’ampio sostegno dell’ONU e dei paesi arabi.²²⁴

L’opinione riflette probabilmente quella dell’autrice, dato che in un capitolo precedente, il dodicesimo, aveva fatto esprimere alla protagonista un giudizio estremamente negativo su George Bush, il quale aveva fortemente voluto l’intervento militare in Iraq:

²²³ Le informazioni relative alla Guerra del Golfo sono tratte da Geoff Simons, *Iraq: From Sumer to Post-Saddam* (London: Palgrave MacMillan, 2004).

²²⁴ Paolo Wulzer, “Relazioni fra Italia e Arabia Saudita”, Matteo Pizzigallo (a cura di), *L’Italia e le Monarchie Petrolifere 1991-2011* (Roma: Editrice Apes, 2012), pp. 26-29.

[...] each time she saw or heard George Bush it seemed self-evident to her that anyone who saw or heard him must naturally reject him, for how transparently hypocritical! How venal! How crass! How uninformed! How *evil*! His exploitation of whites' fears of blacks, his CIA affiliation! His fraudulent piety! His shallow soul! (*BW*, 42)

La ripetizione di “how”, intensifica i già forti aggettivi usati per definire il Presidente, e riproduce ancora una volta il pensiero della protagonista per come è stato concepito: veemente e irrazionale. Le ultime tre frasi di questo brano vedono invece la ripetizione dell’aggettivo possessivo “his”, usato in assenza di forme verbali, con la stessa funzione anaforica di “how”.

George Bush sembra essere l’anello di congiunzione, non esplicito, con un altro avvenimento di quegli anni: il pensionamento del Giudice Associato alla Corte Suprema Thurgood Marshall nel 1991 e la scelta come suo sostituto, da parte dello stesso Bush, di Clarence Thomas.²²⁵ Marshall era stato il primo giudice afroamericano a ricoprire quel ruolo negli anni Sessanta²²⁶, e il suo pensionamento viene definito nel romanzo come “the end of an era” (p. 83). Questo perché alla nomina di Thomas, un’avvocata che aveva lavorato con lui, Anita Hill, lo accusò di averla molestata sessualmente²²⁷. Il giudice respinse le accuse, che tuttavia arrivarono anche da altre due donne con cui aveva lavorato²²⁸. Data l’insufficienza delle prove, Clarence Thomas ottenne ugualmente la nomina²²⁹. Quello che il Senatore e Kelly definiscono “the outrage of the recent Supreme Court decisions” (p. 82) è probabilmente proprio l’aver ignorato le testimonianze della Hill e delle altre donne, contribuendo a creare un “clima inospitale”²³⁰ per il genere femminile.

Le questioni politiche non sono comunque le uniche che vengono toccate dai commenti apparentemente casuali dei protagonisti, perché i primi anni Novanta furono caratterizzati dalla diffusione del virus dell’HIV²³¹. La malattia, all’epoca ancora senza

²²⁵ Lee Epstein, Jeffrey Allan Segal, *Advice and Consent: the Politics of Judicial Appointments* (Oxford: University Press, 2005), p. 39.

²²⁶ Fred P. Graham, “Senate Confirms Marshall as the First Negro Justice; 10 Southerners Oppose High Court Nominee in 69-to-11 vote”, *New York Times* (August 31, 1967).

²²⁷ Linda Campbell, Christopher Drew, “Truth Proves Elusive in Nomination Drama”, *Chicago Tribune* (October 15, 1991).

²²⁸ Ruth Marcus, “One Angry Man. Clarence Thomas Is No Victim”, *Washington Post* (October 30, 2007).

²²⁹ Kermit Hall, *The Oxford Companion to the U.S. Supreme Court of the United States* (Oxford: Oxford Press, 1992), p. 871.

²³⁰ Cfr. nota 19

²³¹ Daniel Q. Haney, “AIDS Expected to Be a Treatable Disease in the 90’S”, *Los Angeles Times* (January 21, 1990).

speranze di sopravvivenza e poco conosciuta²³², divenne fonte di preoccupazione e modificò i comportamenti sessuali delle persone quando una celebrità come Earvin “Magic” Johnson, un noto giocatore di basket, dichiarò di aver contratto il virus dell’HIV nel 1991²³³, dimostrando che non fosse unicamente un morbo che colpiva omosessuali e drogati.

Nel romanzo, la malattia viene citata nelle “cautions” di *Glamour*, che Kelly e le sue amiche leggono (p. 86), e successivamente, in un brevissimo scambio tra la donna e la sua amica Buffy. Oates introduce l’argomento senza nominarlo esplicitamente, raccontando di un’infezione che l’ex fidanzato di Kelly, G----, le aveva trasmesso:

G---- had given her an infection of the genital-urinary tract but it was not one of the serious infections, it was not one of the unspeakable infections, it had disappeared months ago thanks to an antibiotic regimen. (*BW*, 140)

La “unspeakable infection” viene nominata solo poche righe più avanti, quando, la mattina del giorno dell’incidente, Kelly e Buffy si recano a Grayling Harbor per fare shopping:

In front of La Boulangerie a shiny new Ford jeep was parked and on its rear bumper was the sticker THERE ARE NO POCKETS IN A SHROUD.

Distractedly, Buffy told Kelly as they were emerging from one or another of the stores, laden with expensive purchases, “Y’know- I don’t know anyone who has died of AIDS since January first. I just realized”. (*BW*, 141)

Questo breve brano è costruito attraverso l’incastro di vari elementi, concatenati tramite associazioni libere di idee. L’adesivo sull’auto riporta un detto del diciannovesimo secolo (la traduzione letterale è “il sudario non ha tasche”) che esorta a non avere un eccessivo attaccamento ai propri possedimenti perché non è possibile portarli con sé dopo la morte²³⁴. Non è un caso che Oates sottolinei il fatto che le due donne vedano quella scritta uscendo da un negozio con in mano i loro costosi acquisti. Si tratta di una

²³² Danielle Ofri, “Imagine a World without AIDS”, *New York Times* (July 27, 2012).

²³³ Richard W. Stevenson, “Magic Johnson Ends His Career, Saying He Has AIDS Infection”, *New York Times* (November 8, 1991).

²³⁴ Cfr. con Elizabeth Knowles (ed.), *Oxford Dictionary of Phrase and Fable* (Oxford: Oxford University Press, 2005).

critica al materialismo americano, anche se piuttosto velata rispetto a quelle che, come si vedrà più avanti, aveva infuso nel romanzo *Expensive People* (1968) e infonderà in *My Sister, My Love*. Non è casuale neanche l'uso dell'avverbio "distractedly" nel definire il modo in cui Buffy associa istintivamente l'idea di morte rappresentata dal sostantivo "shroud" all'AIDS, e nel dire all'amica che dall'inizio dell'anno non ha conosciuto nessuno che sia morto per questa malattia: un'indicazione di quanto la mortalità per via del virus fosse ormai talmente routinaria e diffusa da poter trattare l'argomento "distrattamente", durante lo shopping, con un'associazione di idee che al giorno d'oggi, poco più di vent'anni dopo, non sembrerebbe così scontata come lo era nei primi anni Novanta.

Con l'intento di dare al lettore dei riferimenti culturali, l'autrice dissemina fra le pagine del romanzo due accenni a una filosofia che nel periodo in cui si svolge la storia era di gran moda: la New Age. Si tratta di una corrente di pensiero che esalta una spiritualità personale e senza dogmi, e che si riflette poi in vari campi: la medicina olistica, la psicologia, l'astrologia e la musica²³⁵.

Oates fa due riferimenti alla filosofia New Age, e uno di questi è strettamente legato all'oroscopo dello "Scorpione", che prevede una riscoperta delle energie di questo segno legato alla "Nuova Era"²³⁶. L'altro riferimento alla New Age è presente nel capitolo nove:

[...] as, on the radio, out of speakers in the backseat of the car though somewhat muffled by the roar of the air conditioner which The Senator had turned on full blast as soon as he'd turned the keys in the ignition, there came a plaintive adenoidal instrumental version of a song not immediately familiar to Kelly Kelleher.

[...] "An old Beatles song—"All the Lonely People."

"Oh," said Kelly, nodding happily, "—yes."

Except this version had no words, this was New Age music. Synthesizers, echo chambers. Music like toothpaste squeezed very slowly from a tube. (*BW*, 30-31)

²³⁵ James R Lewis, *Perspectives on the New Age* (Albany: State University of New York, 1992), pp. 187-188.

²³⁶ Cfr. nota 92, p. 17.

La canzone che si sente suonare nell'auto del Senatore viene chiamata "All the Lonely People", ma si tratta quasi certamente di *Eleanor Rigby* dei Beatles²³⁷. La versione che viene definita come "dentifricio spremuto molto lentamente da un tubetto", e che il narratore classifica immediatamente come musica New Age, presenta alcune fra le caratteristiche principali del genere: è strumentale, è prodotta da sintetizzatori, e, a giudicare dalla similitudine con il tubetto del dentifricio, è adatta alla meditazione e al rilassamento (due degli impieghi principali di questo tipo di musica)²³⁸.

La scelta della canzone può avere una doppia valenza: quella di fornire un rimando agli anni Sessanta (come del resto Oates aveva già fatto parlando brevemente di Robert Kennedy), e quindi agli anni del Chappaquiddick Incident, e di usare una canzone sulla solitudine e sull'incomunicabilità (*Eleanor Rigby* è infatti una donna che vive e muore totalmente sola) per accompagnare due personaggi che sono essenzialmente soli e incapaci di comunicare chiaramente fra di loro.

In conclusione quindi, si può affermare che la contrapposizione fra successione oggettiva e successione soggettiva in questo romanzo non è affatto netta, è anzi abilmente sfumata, e riportata sempre ad una percezione soggettiva dei fatti raccontati. Come si è visto infatti nei riferimenti agli avvenimenti storici, Oates non mira tanto a fornire il racconto dei fatti, ma a dare al lettore qualcosa che Thomas B. Connery ritiene fosse l'intento del *New Journalism*: "the 'feel' of the facts"²³⁹. Parafrasando Connery, l'intento di Oates nel costruire la controparte storica, e quindi reale, del racconto *fictional*, sembra essere quello di far sentire al lettore il "sentimento" dell'epoca in cui ambienta la vicenda di Kelly. E in un certo senso, di vederlo attraverso i suoi occhi e di percepire anche gli eventi della storia americana dei primi anni Novanta con la stessa naturalezza e casualità di chi quegli eventi li ha vissuti prima che diventassero "storia".

²³⁷ La canzone dei Beatles "Eleanor Rigby" (1966, tratta dall'album *Revolver*) contiene il ben noto e reiterato verso "All the lonely people/ where do they all come from", quello che forse fa sbagliare il Senatore sul titolo.

²³⁸ Patti Jean Birocik, *The New Age Music Guide* (New York: Collier Books, 1989).

²³⁹ Thomas B. Connery, "A Third Way to Tell the Story", Norman Sims (ed.), *Literary Journalism in the Twentieth Century* (Evanston: Northwestern University Press, 2008), p. 6.

1.8. Due “acque scure” a confronto: *Black Water* e *Mudwoman*

L'immagine della “drowning girl”, come si è visto in precedenza²⁴⁰, aveva ossessionato Oates per più di vent'anni, spingendola infine a tradurre quell'immagine nel romanzo *Black Water*. A distanza di altri vent'anni, la scrittrice ha ripreso quell'immagine nel romanzo del 2012 *Mudwoman*, una storia che ha diverse analogie con la precedente. Protagonista del romanzo è Meredith Ruth Neukirchen, una donna di mezza età, docente di filosofia e Presidente di una non precisata università Ivy League nello Stato di New York. Meredith, o M.R., era nata in realtà come Jedina Kraek, e da bambina era stata gettata in un fiume, il Black Snake River, insieme alla sorella Jewell dalla loro madre psicopatica. Jewell era morta annegata, mentre Jedina/Meredith, che era stata chiusa in un frigorifero e poi gettata in acqua, era stata salvata. Aveva assunto l'identità della sorella (il cui cadavere era stato ritrovato solo molti anni dopo), e in seguito era stata data in adozione ai coniugi Agatha e Konrad Neukirchen, rivelandosi una bambina, e poi una ragazza, studiosa e intelligente. Il romanzo, ambientato tra il 2002 e il 2003, ripercorre l'infanzia e la giovinezza di Meredith dal suo punto di vista di donna adulta, e la sua riscoperta del periodo antecedente all'adozione.

Mudwoman si configura come il romanzo della salvezza, quello in cui la protagonista, che come si vedrà ha qualche analogia con Kelly Kelleher, riesce a salvarsi dall'acqua scura e può raccontare la sua storia. L'acqua, che in *Black Water* era foriera di morte, in *Mudwoman* non riesce ad annientare la vita di Jedina/Meredith. Infatti, quel luogo in cui la bambina doveva morire, resterà nei suoi ricordi per sempre, “For we most cherish those places to which we have been brought to die but have not died”²⁴¹.

La descrizione che Oates fa del Black Snake River riprende, nell'atmosfera e soprattutto nel lessico, quella del luogo in cui Kelly muore. Come si può notare dai brani seguenti, la scrittrice utilizza gli stessi aggettivi, o parole affini, per descrivere le caratteristiche dell'acqua in cui annegano le protagoniste dei due romanzi:

On all sides a powerful brackish marshland odor, the odor of damp, and decay, and black earth, black water. (*BW*, 8)

²⁴⁰ Cfr. Nota 29.

²⁴¹ Joyce Carol Oates, *Mudwoman* (London: Fourth Estate, 2012), p. 4.

In sleep smelling the sharp brackish odor of still water and of rich dark earth and broken and rotted things in the earth. (*MW*, 1)

Entrambe le acque sono “salmastre” (*brackish*), quindi con un elemento marino, ed è una caratteristica che sicuramente può essere associata all’acqua in cui è annegata la Kopechne che, come scrive Robert Sherrill in *The Last Kennedy* era salata²⁴². La terra circostante è scura, e l’odore riporta l’idea di decomposizione e marciume che viene espressa con il sostantivo “decay” (in *Black Water*) e con il participio passato “rotted” (in *Mudwoman*). Ma se il primo brano presenta queste percezioni sensoriali sul luogo una alla volta, grazie all’uso della virgola che permette all’autrice di elencarle, il secondo non ha punteggiatura, e quindi le pone tutte sullo stesso piano, riproducendo lo stordimento della bambina che, addormentata, viene portata a morire nel Black Snake River.

La fauna presente nei due luoghi è diversa, Kelly infatti percepisce la presenza di zanzare e di insetti notturni (p. 48), mentre la scena apocalittica in cui Meredith viene portata a morire, è dominata da uccelli neri e dai loro “raucous and accusing cries” (p. 8). Tuttavia, sia Kelly che Meredith focalizzano l’attenzione sulla flora circostante:

[...] so many of the trees in the marsh seemed to be dead...were they dead?...isolated tree trunks in the twilit gloom denuded of leaves, limbs, bark gray and shiny-smooth as old as scar tissue. (*BW*, 59)

They [the birds] settled in the skeletal trees fierce and clattering. (*MW*, 8)

In entrambi i casi, gli alberi sono spogli, e contribuiscono a conferire un aspetto spettrale ai due luoghi, ottenuto anche attraverso l’uso di aggettivi come “dead” e “skeletal”. Ma ancora più evidente è l’umanizzazione degli alberi. Nel paragrafo tratto da *Black Water*, si può notare come Oates utilizzi termini di solito associati all’uomo per descriverli: il participio passato “denuded” rimanda inevitabilmente ad un denudarsi umano, e anche la corteccia grigia dei tronchi viene paragonata a tessuto cicatriziale, come se si trattasse di pelle.

²⁴² Cfr. nota 10.

Anche nella frase di *Mudwoman*, dove gli alberi vengono descritti dal solo aggettivo “skeletal”, è ravvisabile un’umanizzazione connessa proprio con la scelta di un termine che per istinto si associa allo scheletro umano.

E’ probabilmente un’operazione con cui Oates intende configurare i due luoghi come “magici”, dato che, come scrive Mario Domenichelli, “lakes and ponds are magic places, of the kind of magic touched by melancholy”²⁴³.

L’aspetto cupo delle due acque viene esaltato ulteriormente nel descriverne la consistenza:

[...] the car plunged into what appeared to be a pit, a pool, stagnant water in the marshland [...] (p. 63) [...] an evil muck-water, thick, viscous, tasting of sewage, gasoline, oil. (*BW*, 97)

No smells more pungent than the sharp muck-smell of the mudflats where the brackish river water seeps and is trapped and stagnant with algae the bright vivid green of Crayola. (*BW*, 8)

L’aggettivo “stagnant” è presente in entrambe le descrizioni ed è accompagnato da “muck”, sempre in composti (“muck-water” e “muck-smell”) che danno una connotazione anche olfattiva all’acqua. Nel paragrafo tratto da *Black Water* si può notare come l’umanizzazione degli elementi naturali coinvolga anche l’acqua, che viene definita “evil”. In questo passo, ha persino un sapore, dato che Kelly inizia ad inghiottirla “in quick small mouthfuls” (p. 151). La stessa cosa accade anche a Meredith, poiché Oates evidenzia in tutti e due i romanzi come l’acqua inizi a penetrare nei corpi delle due protagoniste. Come si è visto in precedenza, una formula ricorrente di *Black Water* è proprio “[a]s the black water filled her lungs, and she died”²⁴⁴, la stessa che chiude il romanzo. Anche in *Mudwoman*, Oates utilizza lo stesso verbo, “to fill”, nel raccontare il momento in cui Meredith inizia ad annegare:

[...] a mud that filled the child’s mouth, and a mud that filled the child’s eyes, and a mud that filled the child’s ears [...] (*MW*, 10)

²⁴³ Mario Domenichelli, “Surfacing and Sinking: Journeys Back to Waterworlds”, Laura Ferri, Fabio Mugnaini, Caterina Ricciardi (a cura di), *Acqua, Realtà e Metafora* (Roma: Semar, 1998), p. 137.

²⁴⁴ Cfr. nota 53.

Oates questa volta fa riempire di acqua fangosa tutte le parti del corpo della bambina collegate ai sensi (bocca, occhi, orecchie) come per eliminarne le percezioni, e quindi per bloccarne l'interazione con il mondo circostante. Lo fa attraverso la ripetizione di "a mud that filled", e l'uso di "and" con funzione anaforica. Più avanti, nel ricordare quel momento una volta adulta, Oates ripeterà:

Mud in eyes, nose. Mud in mouth so all speech is lost. (*MW*, 201)

La relazione tra il fango e l'acqua, penetrati nel corpo, e l'incapacità di parlare, appare evidente, ma non esplicitata dall'autrice in *Black Water*: Kelly non può raccontare la sua storia perché l'acqua, riempiendo i suoi polmoni, l'ha uccisa. Eppure, nel caso di Meredith, la sopravvivenza non garantisce la capacità di poter raccontare la propria esperienza. Il fango che aveva riempito la bocca della bambina, ritorna idealmente a bloccare il suo eloquio anche da adulta. La donna viene infatti descritta come una persona incapace di interrompere i discorsi altrui anche nel suo lavoro di docente:

As, teaching, when she'd approach a seminar room hearing the voices and laughter of the students inside, she'd hesitate to intrude—to evoke an abrupt and too-respectful silence. (*MW*, 13)

L'esitazione verbale, che era una caratteristica ravvisata anche in Kelly²⁴⁵, non dipende in questo caso dal timore di esprimersi in presenza degli uomini, ma è una diretta conseguenza del tentativo di sua madre di ucciderla:

And Mudgirl's mother, who had filled her mouth with mud to silence all speech in her, forever. (*MW*, 191)

Meredith, il cui nome viene spesso cambiato in "Mudgirl" o "Mudwoman" (come in questo caso), a differenza di Kelly viene salvata. A correre in suo soccorso è un uomo, ma non è il *prince charming* fiabesco che Kelly Kelleher aspettava con fiducia intrappolata nella Toyota del Senatore. Meredith viene ritrovata da un ragazzo ritardato, Suttis Coldham, che è convinto di essere stato mandato in quel luogo da una misteriosa entità che lui chiama "King of the Crows":

²⁴⁵ Cfr. nota 103.

[...] for in his heart it will seem a certainty that the King of the Crows had chosen Suttis Coldham to rescue the mud-child not because Suttis Coldham happened to be close by but because of all men, Suttis Coldham was singled out for the task.

He was the chosen one. Suttis Coldham, that nobody gave a God damn for, before. Without him, the child would not be rescued. (MW, 66)

La prima parte del brano, con il nome e cognome del ragazzo ripetuti tre volte, e la formula “of all men, Suttis Coldham was singled out for the task”, ha un tono epico. La scelta di un ragazzo ritardato come salvatore della bambina è probabilmente dovuta alla purezza del personaggio, l’unico uomo (inteso come “maschio”) che potesse assolvere ad un così delicato compito. La seconda frase, in corsivo, spegne il tono epico della prima con l’espressione “nobody gave a God damn for”. E’ proprio questa frase a sottolineare quanto si possa trovare l’eroismo negli esseri più inaspettati, come allo stesso modo (in *Black Water*) un personaggio definito “manly man” non ne abbia.

I due romanzi, per certi versi speculari, hanno, oltre agli elementi già evidenziati, altre similitudini che in alcuni casi sembrano piuttosto citazioni.

Tra le formule reiterate all’interno di *Black Water*, nel capitolo quattordici compare per tre volte “Am I ready?” (pp. 55, 59, 60): la voce di Kelly che sembra chiedersi se sia pronta a vivere l’avventura con il Senatore o a morire. *Mudwoman* risponde idealmente alla domanda con la prima frase del romanzo: “You must be readied [...]” (p. 1). Si tratta della frase che Marit Kraek, in preda al suo delirio, dice alla figlia nell’atto di scaraventarla nella palude. Ed è, nonostante tutto, un precetto che Meredith tiene presente anche nella sua vita di donna adulta. In altri due capitoli, ambientati nel presente, questa formula viene rielaborata:

Readied. She believed yes, she was.

She was not one to be taken by surprise. (p. 11)

[...]

Must ready yourself. Hurry! (MW, 69)

La ripetizione di una frase usata dalla madre, è forse l’unica traccia della donna che si può riscontrare nel personaggio di Meredith, che verso la fine del romanzo sceglie di venire a patti con il passato e di incontrarla.

Il collegamento più evidente fra i due romanzi, oltre a quello dell'acqua, è un passo di *Mudwoman* in cui Meredith torna al Black Snake River guidando una Toyota, la stessa auto guidata dal Senatore, ed è costretta a fermarsi a causa di una deviazione dovuta al crollo di parte della strada nel fiume:

She was thinking how swiftly it must have happened: the road caving in beneath a moving vehicle, a car, a truck- a school bus?- plunging into the river, trapped and terrified and no one to witness the horror. Not likely that the road had simply collapsed beneath its own weight.

Death by (sheer) accident. Surely this was the most merciful of deaths!

Death by the hands of another: the cruelest. (*MW*, 44)

La riflessione di Meredith sembra l'ideale commento degli avvenimenti di *Black Water*. La donna immagina il momento in cui la strada è crollata, escludendo che possa averlo fatto in assenza di vetture, e pensa che tutto ciò sia avvenuto "rapidamente" (*swiftly*), proprio come l'incidente in cui è stata coinvolta Kelly. L'espressione "[a car] plunging into the river, trapped and terrified, and no one to witness the horror" riporta inevitabilmente alla donna intrappolata nell'auto, sola e terrorizzata, di *Black Water*.

Le due riflessioni che seguono, sulla morte, possono essere applicate agli avvenimenti di questo romanzo. Nell'affermare che la morte per incidente è la più clemente di tutte, Oates inserisce tra parentesi l'aggettivo "sheer" ("vero e proprio"), una definizione che mal si adatta al Chappaquiddick Incident, dato che Mary Jo Kopechne avrebbe potuto essere salvata. L'omissione di soccorso la rende la morte "più crudele", perché è una morte "per mano di qualcun altro".

Mudwoman è l'ideale romanzo della sopravvivenza, non solo della persona che non muore, ma soprattutto della memoria. Meredith Neukirchen, a differenza di Kelly Kelleher, vive per ricordare e raccontare la sua storia. Non è un caso che Oates scelga proprio l'acqua, per quanto impura e fangosa, come luogo da cui rinascere e da ricordare per sempre. Perché, come scrive Domenichelli, "[...] the waterlands [...] are the lands of the dead, the lands of oblivion and therefore the lands of memory. [...] They bear witness to the life that once was there".²⁴⁶

²⁴⁶ Domenichelli, "Surfacing and Sinking: Journeys Back to Waterworlds", cit., p. 140.

2. *Blonde*: Ricostruzione del *self* oltre il mito

2.1. Marilyn Monroe e il problema dell'identità

La “resurrezione dei morti”²⁴⁷, creata secondo Ricoeur dalla ripetizione di eventi ben noti, caratterizza il romanzo *Blonde* (2000), basato sulla vita di Norma Jeane Baker, universalmente conosciuta come Marilyn Monroe.

In realtà Oates non intende attuare una resurrezione dell'icona che continua a vivere sullo schermo e su migliaia di riproduzioni del suo celebre corpo, ma piuttosto dare una nuova vita alla donna dietro al mito.

In un'intervista rilasciata a Greg Johnson, contenuta nel suo libro *The Faith of a Writer: Life, Art, Craft*, la scrittrice ha spiegato la genesi del romanzo: aveva visto una foto di Norma Jeane Baker a diciassette anni con i capelli più lunghi, ricci e scuri e il viso libero dal trucco pesante che l'attrice indossava di solito. Anche il naso, la mascella e i denti non erano stati ancora raddrizzati tramite interventi chirurgici²⁴⁸. Questa ragazza, “looked nothing like the iconic Marilyn Monroe”²⁴⁹ e poche persone sembrano ricordarsi di lei. Per questo la scrittrice ha deciso di darle una nuova vita in quella che originariamente aveva progettato come novella che doveva concludersi nel momento in cui Norma Jeane perde il nome di battesimo per acquisire quello imposto dallo studio: Marilyn Monroe. Ma Oates ha sentito il bisogno di continuare a scrivere la storia di Marilyn fino all'ultimo giorno della sua vita, il 4 agosto 1962, facendo raggiungere al romanzo la considerevole estensione di 939 pagine. Questo perché giudica l'attrice “an emblematic character of her time and place as Emma Bovary was of hers”²⁵⁰, e più di tutto, figura emblematica dell'America.

La biografia di Monroe suggerisce quanto sia una perfetta incarnazione del sogno americano: fu abbandonata dal padre poco dopo la nascita²⁵¹, sua madre fu rinchiusa in un ospedale psichiatrico quando era una bambina²⁵², quindi visse parte della sua

²⁴⁷ Ricoeur, “Narrative Time”, cit., p. 190.

²⁴⁸ Ruth Leon, Sheridan Morley, *Marilyn Monroe* (Phoenix Mill: Sutton Publishing, 1990) p. 14.

²⁴⁹ Joyce Carol Oates, “Blonde Ambition: An Interview with Greg Johnson”, *The Faith of a Writer: Life, Art, Craft*, (New York, Ecco, 2003), p. 144.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 145.

²⁵¹ Le ipotesi sull'identità dell'uomo sono molteplici, ma Leon e Morley nella loro biografia dell'attrice sostengono che si tratti di Stanley Gifford, un venditore che non aveva voluto avere niente a che fare con la figlia della sua amante, Gladys Mortenson. (p. 1)

²⁵² *Ibidem*, p. 27.

infanzia in un orfanotrofio e il resto di essa in varie famiglie adottive.²⁵³ Sposò Jim Dougherty a sedici anni e quando lui si arruolò nell'esercito iniziò a lavorare per la Radio Plane Aircraft²⁵⁴, dove fu scoperta da un fotografo²⁵⁵. In seguito divenne la modella e poi la *blonde actress* (definizione che Oates le dà spesso nel suo romanzo) che tutti conoscono. Ma il sogno americano di Marilyn Monroe fu oscurato da un'instabilità cronica, tre matrimoni sfortunati (e molte altre relazioni fallimentari) e dall'incapacità di far combaciare le due identità di Norma Jeane e Marilyn, la moglie e l'attrice, la ragazza e la costruzione artificiale. Monroe divenne dipendente dai farmaci²⁵⁶, e la sua morte, al di là delle teorie cospirative, sembra essere legata a questa sua dipendenza: una fuga dal corpo attraverso il suicidio. Cercò di uccidere, con successo, il "self out of nothingness"²⁵⁷ che aveva creato ossigenandosi i capelli, vestendosi in modo provocante, e adattandosi al personaggio della "dumb blonde" che la rese famosa.

L'icona è associata a una serie di immagini connesse ai suoi film: capelli biondi, sensualità, stupidità, gioia di vivere... Monroe è tutto questo, e molto altro, in *Blonde*. Ciò che di solito vediamo e ricordiamo di lei è il personaggio, che per Ricoeur è costituito da "the set of lasting dispositions by which a person is recognized"²⁵⁸: l'insieme di caratteristiche che rendono tale personaggio immediatamente riconoscibile. Quindi l'obiettivo di Oates è di andare oltre il biondo dei suoi capelli, e l'aura da stella del cinema e piuttosto di fornire un ritratto completo della donna dietro l'icona, servendosi però di queste caratteristiche note a tutti. Un compito difficile, dal momento che la protagonista del romanzo ha identità multiple.

Si è spesso portati a considerare la duplicità del suo personaggio, come scrive infatti John David Ebert:

²⁵³ Fred Lawrence Guiles, *Norma Jean, The Life of Marilyn Monroe* (New York: McGraw Hill Company, 1969), pp. 22-23.

²⁵⁴ Fred Lawrence Guiles, *Legend, The Life and Death of Marilyn Monroe* (New York: Stein and Day Publishers, 1984), pp.70-73.

²⁵⁵ Sandra Shevey, *The Marilyn Scandal, Her True Life Reveled by Those Who Knew Her* (New York: William Morrow & Company, 1987), p. 66.

²⁵⁶ Matthew Smith, *Marilyn's Last Words, Her Secret Tapes and Mysterious Death* (New York: Carroll & Graf Publishers, 2003), p. 4.

²⁵⁷ Sandra Paige Baty, *American Monroe: The Making of a Body Politic* (Berkeley: University of California Press, 1995), p. 101.

²⁵⁸ Paul Ricoeur, *Oneself as Another* (Chicago: University of Chicago Press, 1992), p. 121.

Two heads then; two identities: one for the silver screen, and one for the real world that together with its images and ideas, project forth the luminous, flickering puppet plays of the darkened movie cavern.[...] “Marilyn Monroe” then, was a mask put on very deliberately (and ironically) by Norma Jeane Baker, who was conscious all her life of being two women, a real one made of flesh and blood, and an electrically generated construct²⁵⁹.

Eppure, la miglior definizione del personaggio la dà Graham McCann quando afferma che “[t]here was never a clear and compact self called “Norma Jeane” that was later dropped into a volatile environment and dissolved like a soluble pill into a thousand ‘Marilyns’²⁶⁰”.

Virginia Woolf, in *Orlando*, scrive che “a biography is considered complete if it merely accounts for six or seven selves, whereas a person may well have as many as one thousand”²⁶¹: questo sembra essere il caso di Marilyn. Inoltre, nella sua “novel biography” dell’attrice del 1973, Norman Mailer afferma che “Monroe opens up the whole problem of the biography²⁶²”, intendendo probabilmente che è impossibile ottenere una verità sicura e definitiva dalle sue centinaia di biografie scritte da conoscenti, amici, giornalisti o scrittori. Tutte, infatti, affermano verità diverse, ad esempio, su chi fosse suo padre, sul fatto che da bambina fosse stata vittima di abusi o meno, su quanti mariti e amanti ebbe, quanti aborti e così via. Ma soprattutto, esistono varie teorie sulla sua morte: fu suicidio? Omicidio? Fu uccisa dai Kennedy? Molte biografie si focalizzano sulla sua morte, ma non indagano affatto il personaggio. E questo è esattamente l’opposto di ciò che fa Oates.

Blonde, definito dall’autrice come “a distilled life in the form of fiction”²⁶³, affronta il problema della biografia, delineandosi in qualcosa che non è né una “novel biography”, né un romanzo storico, e neanche pura fiction. Ciò che Oates scrive è un “memoir postumo”²⁶⁴ che utilizza strumenti tali da consentirle di fornire un ritratto completo dell’attrice, e soprattutto della donna.

²⁵⁹ John David Ebert, *Dead Celebrities, Living Icons- Tragedy and Fame in the Age of the Multimedia Superstar* (Santa Barbara: Praeger, 2010), pp. 57-58.

²⁶⁰ Graham McCann, *Marilyn Monroe* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1987), p. 3.

²⁶¹ Virginia Woolf, *Orlando: A Biography* (London: Penguin Books, 1970), p. 295.

²⁶² Norman Mailer, *Marilyn* (London, Virgin Books, 2012), p. 18.

²⁶³ Joyce Carol Oates, *Blonde* (London, Fourth Estate, 2000), p. ix .

²⁶⁴ L’antecedente più noto di “memoir postumo” è quello dello scrittore brasiliano Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908), *The Posthumous Memoirs of Bras Cubas* (Oxford: Oxford University Press, 1998). Il romanzo, pubblicato nel 1881, è il racconto che il protagonista, Bras Cubas, fa della propria vita dall’oltretomba.

L'analisi di questo romanzo intende evidenziare come l'autrice abbia creato una forma del tutto originale rispetto alle biografie tradizionali, utilizzandole comunque come fonti²⁶⁵, o ad altre opere collegate alla figura di Monroe, che però sono misteriosamente assenti da questa lista, come la già citata “novel biography” del 1973 e *On Women and Their Elegance* (1980) di Norman Mailer o il dramma di Arthur Miller *After the Fall* (1964)²⁶⁶.

Nei paragrafi seguenti, il romanzo verrà scomposto nei diversi generi che lo costituiscono (biografia, romanzo storico, fiaba, fiction), e nelle diverse tematiche toccate in esso. Come si vedrà, qui vengono trattate in modo del tutto originale rispetto alle biografie sull'attrice pubblicate in precedenza.

2.2. *Genesi e struttura di Blonde*

Il rischio di dimenticare la figura di Marilyn Monroe è, in teoria, inesistente, per questo motivo, il motore che aveva dato vita a *Black Water* non può essere lo stesso di *Blonde*. La biografia dell'attrice, con tutti i suoi misteri e le sue contraddizioni, è nota a tutti, e i film da lei girati rappresentano uno specchio immortale di ciò che era. Quindi cosa ha spinto Oates a scrivere l'ennesima biografia su un soggetto ipersfruttato come quello di Monroe? In parte, le stesse ragioni che l'avevano portata a raccontare la storia di Mary Jo Kopechne poco meno di dieci anni prima. E come in quel caso, la scrittrice ha dichiarato di non aver scritto un libro su Marilyn Monroe, ma su una “universal figure”²⁶⁷. Non a caso il titolo del romanzo si riferisce semplicemente al suo iconico colore di capelli, e viene ripreso più volte nella narrazione in terza persona, quando Oates chiama il suo personaggio non per nome ma solo “the blond actress”. Si tratta di una figura che, come scrive Gavin Cologne Brookes, incorpora in sé altri miti del ventesimo secolo, figure di donne carismatiche che nascondevano invece enormi fragilità e conflitti interiori, altre celebri “bionde” rimaste nella storia, da Eva Peron a

²⁶⁵ Nell'introduzione Oates fa riferimento a un gran numero di biografie sull'attrice: *The Life and Death of Marilyn Monroe* di Fred Lawrence Guiles (1985), *Goddess: The Secret Lives of Marilyn Monroe* di Anthony Summers (1986), *Marilyn Monroe: A Life of the Actress* di Carl E. Rollyson (1986), *Marilyn Monroe* di Graham McCann (1987) e *Marilyn* di Norman Mailer (1973).

²⁶⁶ Nel paragrafo dedicato alle figure maschili in *Blonde*, si potrà notare come il dramma di Miller sia chiaramente ispirato alla ex moglie.

²⁶⁷ Oates, “Blonde Ambition”, cit., p. 148.

Grace Kelly, fino a Lady Diana²⁶⁸. Ma non è esattamente questo l'intento di Oates nel riprendere di nuovo, all'inizio del ventunesimo secolo, la storia di una donna adorata e venerata dalle folle. E' piuttosto quello di restituire una voce a quella parte dell'attrice che è stata nascosta e ignorata, la parte dimenticata, la "authenticity behind the image"²⁶⁹.

Come si è visto nel paragrafo precedente, Oates ha deciso di scrivere *Blonde* (inizialmente solo come novella) dopo aver visto una foto di Norma Jeane Baker a diciassette anni, prima che diventasse la bionda attrice che tutti conoscono: una ragazza normale che le ha ricordato le "girls of my childhood, some of them from broken homes"²⁷⁰, suscitando in lei "an immediate sense of recognition"²⁷¹. Proprio questa sensazione le ha fatto realizzare che avrebbe potuto dare una nuova vita a "this lost, lone girl, whom the iconic consumer product 'Marilyn Monroe' would soon overwhelm and obliterate"²⁷².

Traccia dell'interesse per la realtà dietro l'artificio del "prodotto di consumo" si può trovare in un'intervista rilasciata a Josh Grobel per il mensile *Playboy* dalla scrittrice nel 1993, sette anni prima della pubblicazione di *Blonde*:

I recently saw *The Misfits* on video and I was really struck by Marilyn Monroe as a kind of female impersonator. There were real women in that movie and they walked around in regular shoes, and then she would come on the screen completely confectionary, her hair, her manner, her walk, her physical being. It was as if she were a female impersonator in a way that we don't experience women now- stuffed into a dress, teetering on high heels²⁷³.

E' un contrasto molto forte con la ragazza normale e sorridente vista in foto. E' per questo che Oates intende ricordare la donna e non la "female impersonator", un essere artificiale che non necessita di ulteriori rievocazioni. Perché come scrive Ebert, di lei si

²⁶⁸ Cologne-Brookes, *Dark Eyes on America, The Novels of Joyce Carol Oates*, cit., p. 216. Cologne-Brookes riprende il concetto espresso da Oates sull'universalità del personaggio Monroe e sostiene che le caratteristiche che le vengono attribuite nel romanzo (capelli biondi, bellezza, successo, problemi psicologici e dipendenze) possono essere adattate, con le dovute differenze, alle altre donne da lui citate.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 218.

²⁷⁰ Oates, "Blonde Ambition", cit., p. 144.

²⁷¹ *Ibidem*.

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ Lawrence Grobel, "Playboy Interview: Joyce Carol Oates", *Playboy* (November 1993).

ricorda “the smiling, glitzy, ditzy Marilyn Monroe of the photographers and the magazine covers and the movie posters”²⁷⁴, è solo “this Marilyn, split from the bone core of the real Marilyn by means of the camera eye, who will be adored by the future”²⁷⁵.

La “resurrection of the dead”, che Oates attua (della donna piuttosto che dell'icona), si serve di varie strategie che ne raccontano la vita archetipica²⁷⁶, “deconstructed and then reconstructed into a new mythical mode”²⁷⁷. Oates non riprende l'intera biografia di Marilyn, ma si serve piuttosto solo di alcuni episodi con valore simbolico. Come scrive nella nota introduttiva di *Blonde*, in tutto il romanzo “synecdoche is the principle of appropriation”²⁷⁸: delle tante famiglie adottive in cui l'attrice ha vissuto, la scrittrice ne sceglie solo una, e lo stesso vale per i suoi tanti amanti (alcuni di loro, come Robert Kennedy, non vengono neanche menzionati), per gli aborti, per i film e per i tentativi di suicidio. Curiosamente, viene dato grande valore e spazio ad una relazione che probabilmente non ha neanche avuto: il *ménage a trois* tra lei, Charlie ‘Cass’ Chaplin Jr. e Eddy G. Jr. A questa relazione, Oates conferisce un valore simbolico. I tre si autodenominano, nel romanzo, “the Gemini” (perchè sono tutti e tre del segno dei Gemelli), e sono i primi uomini che sfruttano e poi tradiscono Marilyn. L'intento è quello di evocare “a poetic, spiritual, “inner” truth”²⁷⁹, non essendo Oates interessata a scrivere un libro puramente biografico o storico²⁸⁰. Inoltre, come si vedrà successivamente, anche i mariti “celebri” del personaggio, e il Presidente Kennedy, non vengono considerati personaggi storici ma individui mitici²⁸¹, che assumeranno i nomi dei loro ruoli (“The Ex-Athlete” per Joe Di Maggio, “The Playwright” per Arthur Miller e “The Prince” o “The President” per John Fitzgerald Kennedy) e non quelli reali.

Il testo, preceduto da una *Author's Note*, inizia con un prologo che si svolge la sera del 3 agosto 1962, il giorno prima della morte di Marilyn. In seguito, la vita dell'attrice viene divisa in cinque sezioni, corrispondenti ad altrettante fasi della sua esistenza: *The*

²⁷⁴ Ebert, *Dead Celebrities, Living icons: Tragedy and Fame in the Age of Multimedia Superstar*, cit., p. 65.

²⁷⁵ *Ibidem*.

²⁷⁶ Oates, “Blonde Ambition”, cit., p. 144.

²⁷⁷ John De Vito, Frank Tropea, *The Immortal Marilyn, The Depiction of an Icon* (Lanham: The Scarecrow Press Inc., 2007), p. 66.

²⁷⁸ Oates, *Blonde*, cit., p. ix.

²⁷⁹ Oates, “Blonde Ambition”, cit., p. 148.

²⁸⁰ *Ibidem*.

²⁸¹ *Ibidem*.

Child 1932-1938, The Girl 1942-1947, The Woman 1949-1953, 'Marilyn' 1953-1958, The Afterlife 1959-1962.

Le sezioni, apparentemente “canoniche” per una biografia, sono in realtà composte da capitoli che ne rivelano la natura del tutto multiforme; infatti sono intitolati spesso con i nomi dei personaggi interpretati da Monroe sullo schermo (come “Rose 1953”, in *The Asphalt Jungle*, o “Roslyn 1961”, in *The Misfits*) e nella vita (come “Little Wife”, riferito al primo matrimonio con James Dougherty/ Bucky Glazer, o “Pinup 1945”, sull’inizio della sua carriera di modella).

I generi utilizzati sono molteplici. Oates spazia dalla tradizionale terza persona singolare, tipica della biografia, al romanzo storico, che irrompe nella storia per raccontare gli eventi americani contemporanei alla vita dell’attrice, fino alla fiaba che, come si vedrà in seguito, risulta essere il genere più adatto a descrivere la mutazione, anche fisica, del personaggio. Tutti questi generi si fondono per creare quello che Oates stessa ha definito “posthumous memoir”, il quale le permette, paradossalmente, di mantenere una certa distanza dalla storia raccontata, ricreando idealmente “how an individual might feel dreaming back over his or her own life at the very conclusion of that life” ed entrando in una “abstract, communal, ‘posterity’”²⁸². Si tratta naturalmente di un memoir immaginario, definizione che Norman Mailer aveva già dato al suo “set of interviews that never took place between Marilyn Monroe and Norman Mailer”²⁸³: *On Women and Their Elegance*. L’obiettivo dello scrittore nel comporre il suo memoir era cercare di capire il soggetto²⁸⁴. E l’unico modo per capire, secondo Ricoeur, è proprio interpretare²⁸⁵, attraverso un collage di interviste mai realizzate, come nel caso di Mailer, o con un memoir fittizio, come nel caso di Oates. E’ probabilmente per questo motivo che, come scrive Sarah Churchwell, “the ‘Marilyn’ persona seem especially suited to hybrid works that cross conventional boundaries of genre, compounds of fact, fiction and fantasy”²⁸⁶. Oates con *Blonde* fa proprio questo, “explodes lines between biography and memoir, reader and writer”²⁸⁷, e crea, come in *Black Water*, un’opera composta da più generi.

²⁸² Oates, “Blonde Ambition”, cit., p. 145.

²⁸³ Norman Mailer, *On Women and Their Elegance* (New York: Simon & Schuster, 1980), p. 285.

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ Paul Ricoeur, “The Symbol...Food for Thought”, *Philosophy Today*, (Fall 1960), p. 204.

²⁸⁶ Sarah Churchwell, *The Many Lives of Marilyn Monroe* (London: Granta Books, 2004), p. 83.

²⁸⁷ Clara Juncker, *Circling Marilyn Text Body Performance* (Odense: University Press of South Denmark, 2010), p. 85.

2.3. I generi di *Blonde*

Il soggetto Marilyn Monroe si presta dunque a creazioni ibride: probabilmente la definizione più adatta a descrivere *Blonde*. La sua autrice lo considera tuttavia un lavoro di fiction, dal momento che “to call it ‘nonfiction’ would be misleading”, e spiega nella prefazione del romanzo che non intende fornire una realtà biografica “letterale” come avevano fatto le precedenti biografie²⁸⁸. E’ forse per questo che il critico Kakutani ha immediatamente colto il collegamento tra *Blonde* e il precedente *Black Water*, sostenendo che nel primo “[Oates] does to Monroe what she did to Edward Kennedy in *Black Water* [...] playing to reader’s voyeuristic interest in a real-life story while using the liberties of a novel to tart up the facts”²⁸⁹ e accusando la scrittrice di lucrare sulla condizione di leggenda del suo soggetto.

Che si voglia prendere per buona la critica di Kakutani o meno, *Blonde* ha certamente il merito di sperimentare con i generi, con l’idea non solo di “raccontare di nuovo” i fatti, e di far risorgere il lato autentico di Monroe, ma soprattutto di interpretare i pensieri dell’attrice immaginandoli, dato che, secondo Ricoeur, “it is only by means of the imagination that we understand all other minds”²⁹⁰. Proprio questo sforzo d’immaginazione ne delinea la natura di fiction: una creazione letteraria che non ha l’ambizione della narrativa storica “to constitute a true narrative”²⁹¹.

Il caos della vita di Monroe può essere raccontato solo attraverso una forma ugualmente caotica che mescola, ai fatti, alcuni elementi finzionali con valore simbolico. Anche perché, come scrive Oates nel suo saggio *On Fiction in Fact* (pubblicato solo un anno prima di *Blonde*) è impossibile che un memoir o una biografia riescano a raccontare la pura verità. Nessuna di queste due forme può essere interamente verace perché “any memoir or autobiography [...] is a text, and therefore an artifact. It may contain elements of truth, but its very organization belies the messiness and myopia of real life”²⁹². Si tratta di un’affermazione già enunciata da Georgy Lukàcs nel delineare il rapporto tra la realtà e la biografia: “[...] no detail, episode etc., however

²⁸⁸ Oates, “Blonde Ambition”, cit., p. 148.

²⁸⁹ Michiko Kakutani, “Darkening the Nightmare of America’s Dream Girl”, in *The New York Times*, March 31, 2000.

²⁹⁰ Ricoeur, *Time and Narrative vol. 2*, cit., p. 90.

²⁹¹ Ivi, p. 3.

²⁹² Joyce Carol Oates, “On Fiction in Fact” in *Where I’ve Been and Where I’m Going*, (New York: Plume, 1999), p. 78.

exactly copied, however biographically authentic, however factual, can possibly compete with reality”²⁹³.

E’ per questa ragione che Oates inserisce elementi inventati nel romanzo. Un modo per far coesistere il contrasto, rilevato da Hervey Allen, tra verità fattuale e verità filosofica²⁹⁴. La seconda, che è tipica dei romanzieri, non implica necessariamente che lo scrittore stia mentendo, dato che la funzione di una verità filosofica è di produrre “a complete illusion in the reader’s mind”²⁹⁵. Lo scrittore, a differenza dello storico, sempre secondo Allen, è obbligato ad alterare i fatti perché è la verità psicologica a richiederlo²⁹⁶.

I dialoghi in *Blonde* sono chiaramente immaginati, molti personaggi hanno nomi falsi, e alcune situazioni, sebbene possano essere state realmente vissute dall’attrice, sono del tutto romanzate. Un esempio è il rapporto con i “Gemelli”²⁹⁷, e ancora più validi in tal senso sono gli episodi della sua infanzia. Si tratta di una parte della sua vita che Oates riempie di oggetti simbolici: un pianoforte bianco, una tigre di peluche, e una bambola che sembra essere un’anticipazione, o un “mirror self”, di ciò che sarà chi la possiede:

[...] Norma Jean had left the golden-haired doll behind to burn; the doll wasn’t so golden-haired now as it had once been, and its fair rubber-smooth skin not so spotless, the lace cap long vanished and the floral-print nightgown and the little floppy feet in white booties irrevocably soiled, but Norma Jeane loved her doll, her only doll, her doll-with-no-name, her birthday doll she’d never named except to call her ‘Doll’- but more often, tenderly, just ‘you’- as you’d speak to your mirror self, needing no formal name. (*Bl*, 45-46)

La “bambola senza nome” dai capelli dorati, rappresenta ciò che l’attrice sarà alla fine dei suoi giorni: consumata, priva ormai delle caratteristiche che l’avevano resa tanto bella.

La mescolanza di elementi reali ed elementi fittizi contribuisce, secondo Ricoeur, a stabilire “the narrative unity of a life”, intendendo con questa nozione “an unstable

²⁹³ Georgy Lukàcs, *The Historical Novel*, (London: Merlin press, 1962), p. 302.

²⁹⁴ Ernest E. Leisy, *The American Historical Novel*, (Norman: University of Oklahoma Press, 1950), p. 8.

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ Nessuna biografia, tra quelle consultate, conferma l’ipotesi del *ménage a trois* tra Monroe, Cass Chaplin e Eddy G. Jr.

mixture of fabulation and actual experience. It is precisely because of the elusive character of real life that we need the help of fiction to organize life retrospectively after the fact, prepared to take as provisional and open to revision any figure of emplotment borrowed from fiction or from history”²⁹⁸. Di conseguenza, agli elementi fittizi, è necessario poter contrapporre un elemento di tipo storico, se non altro per mantenere l’equilibrio tra successione oggettiva e successione soggettiva.

Nonostante Oates non avesse intenzione di scrivere un romanzo storico, in qualche modo *Blonde* ne contiene diversi elementi. Alcuni capitoli o paragrafi iniziano fornendo il contesto in cui Marilyn vive: la devastante stagione degli incendi in California negli anni Trenta, la seconda Guerra Mondiale (che costringe il suo primo marito ad arruolarsi nell’esercito, ponendo fine, di fatto, al loro matrimonio), e più di tutto la Red Scare e il Comitato per le Attività Anti-Americane, che colpì il mondo dello spettacolo e causò una vera e propria epurazione fra gli attori e gli scrittori di Hollywood²⁹⁹. Arthur Miller, il terzo e ultimo marito di Marilyn, fu una delle vittime del Comitato; il suo passaporto gli fu restituito solo grazie a lei³⁰⁰. Ernest E. Leisy, in *The American Historical Novel*, afferma che “historians tell what men did, novelists what they thought and were”³⁰¹, un’affermazione valida anche per i romanzi storici.

Lukàcs era andato anche oltre nell’affermare che ciò che davvero conta in un romanzo storico, “is not the retelling of great historical events, but the poetic awakening of the people who figured in those events”³⁰². Anche perché, sempre secondo Lukàcs, non è detto che l’autenticità storica riesca a produrre la “poetical effectiveness”³⁰³ che anche la scrittrice voleva ottenere raccontando nuovamente la storia di Marilyn Monroe. Entrambi questi elementi possono essere rintracciati in *Blonde*, ma non sono stati inseriti nell’opera per renderla un romanzo storico. L’obiettivo di Oates è quello di intrecciare il background storico con la vita della sua protagonista per renderla una figlia dei suoi tempi, ciò che di fatto Monroe è stata. E dato che intendeva mettere in evidenza la sua natura archetipica, si è reso necessario parlare di ciò che stava accadendo intorno a lei. Si tratta di un principio che Mary Ryan ha espresso affermando

²⁹⁸ Paul Ricoeur, *Oneself as Another* (Chicago: University of Chicago Press, 1992), p. 162.

²⁹⁹ Victor Navasky, *Naming Names* (New York: Open Road Media, 2013), pp. 1-4. Gli scrittori, i registi, gli attori e i musicisti di Hollywood sospettati di avere simpatie comuniste furono inseriti in una “lista nera” e molti di loro furono licenziati.

³⁰⁰ Guiles, *Norma Jean, The Life of Marilyn Monroe*, cit., p. 205.

³⁰¹ Leisy, *The American Historical Novel*, cit., p. 216.

³⁰² Lukàcs, *The Historical Novel*, cit., p. 42.

³⁰³ *Ibidem*, p. 308.

che “womanhood is a historical phenomenon and as such can be understood only in its historical context”³⁰⁴. Inoltre, è prerogativa del romanzo storico, come afferma Lukàcs, rappresentare la “concrete interaction between man and his social environment” in modo che essa sia “re-liveable by the reader of a later age”³⁰⁵. Questo perché, continua Lukàcs, “The great man in history was not important in isolation, for himself alone [...] but as the representative of important currents in popular life”³⁰⁶. E’ un’opinione che probabilmente Oates condivide nel dare la sua versione del personaggio Monroe, descrivendo non solo i maggiori eventi storici del suo tempo, ma anche il modo in cui l’essere donna era considerato in quel periodo. Senza alcuna spiegazione teorica o storica, la scrittrice concentra una descrizione della donna negli anni ’40 e ’50 nel capitolo “Little Wife”, che inizia con un brevissimo paragrafo: una citazione di Bucky Glazer/ James Dougherty.

“No wife of Bucky Glazer’s is going to work. Ever.” (Bl, 179)

La frase, che sottolinea quanto Glazer sia contrario al lavoro femminile, viene sostenuta all’interno del capitolo da descrizioni della tipica vita di una casalinga americana del tempo, fatta interamente di faccende domestiche, in cui il marito viene equiparato a un re da soddisfare. E’ per questo che svariati paragrafi del capitolo iniziano con la frase “She meant to be perfect. He deserved nothing less”³⁰⁷. “Little Wife” racconta come Norma Jeane tentasse di essere una buona moglie, senza giudizi da parte dell’autrice, ma solo attraverso la descrizione di una realtà condivisa da molte donne:

And what a good wife she was, that first year and more. The honeymoon just went on and on. Norma Jeane hand-printed menus for the upcoming week on index cards, for Bucky’s approval. She took down Mrs. Glazer’s recommended recipes and eagerly clipped new ones out of *Ladies Home Journal*, *Good Housekeeping*, *Family Circle*, and the other women’s magazines Mrs. Glazer passed along to her. Even when she had a

³⁰⁴ Katherine Fishburn, *Women in Popular Culture: A Reference Guide* (Westport: Greenwood Press, 1982), p. 25.

³⁰⁵ Lukàcs, *The Historical Novel*, cit., p. 40.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 72.

³⁰⁷ *Ibidem*, pp. 178-184-190.

headache after a day of housework and laundry, Norma Jeane gazed adoringly upon her handsome young husband as he hungrily ate the meal she'd prepared for him. (*Bl*, 185)

Oates cita nel testo le tipiche riviste lette dalle casalinghe del tempo, che contenevano suggerimenti su come curare il proprio uomo e farsi amare da lui. Il comportamento di Norma Jeane sembra essere influenzato dagli articoli di quei giornali che, come riporta Joanne Meyerowitz, contenevano rubriche tenute anche da attrici come Marlene Dietrich, le quali suggerivano che per essere amate (la rubrica della Dietrich si intitolava appunto "How to be loved") non si dovesse obbedire ai dettami del proprio essere, e che "to be completely a woman you need a master"³⁰⁸.

La situazione cambiò allo scoppiare della seconda Guerra Mondiale, e con essa si modificò anche la condizione femminile. Vista la carenza di forza lavoro maschile, le donne venivano assunte per svolgere compiti solitamente destinati agli uomini. Norma Jeane incarna anche questa nuova realtà femminile, iniziando a lavorare per la Radio Plane Aircraft. Oates collega la condizione femminile in generale con quella del personaggio:

For her job at Radio plane depended upon there being a shortage of male workers. Because of the War there were women truck drivers, women trolley conductors, women garbage collectors, women crane operators, and even roofers and painters and groundskeepers. There were women in uniform anywhere you looked. At Radio Plane, Norma Jeane calculated there must be eight or nine women to each man- except on the managerial level, of course, where there were no women. (*Bl*, 229)

Tramite questo continuo dialogo tra la storia americana e quella di Marilyn, quindi attraverso il collegamento fra "small scale history with a larger scale one"³⁰⁹, Oates riesce a "make sense of America through biography and history"³¹⁰, poiché "[Marilyn] came to represent certain 'life-elements'" nell'esperienza dell'autrice e "in the life of America"³¹¹. Ciò che ha creato è "an outline or skeleton of the 'life', collated with 'the life of the time'"³¹².

³⁰⁸ Joanne Meyerowitz, "Beyond the Feminine Mystique", *Not June Cleaver, Women and Gender in the Postwar America* (Philadelphia: University Press of Philadelphia, 1994), p. 245.

³⁰⁹ Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, cit., p. 245.

³¹⁰ Juncker, *Circling Marilyn Text Body Performance*, cit., p. 77.

³¹¹ Oates, "Blonde Ambition", cit., p. 146.

³¹² *Ibidem*, p. 149.

La definizione che più di frequente Oates dà a *Blonde* è quella di “memoir postumo”. Il punto di vista postumo della protagonista era il più adatto a dare il senso del suo personaggio e della sua biografia. La prima persona singolare, usata per gran parte del romanzo, ha permesso all’autrice di ottenere una visuale completa dell’interiorità di Monroe, proprio come se stesse scrivendo il suo memoir postumo. La voce di Marilyn irrompe inaspettatamente nella narrazione, esprimendo sentimenti, sensazioni e opinioni nel mezzo della terza persona del narratore, dandole una “voice of her own”³¹³. La voce di Marilyn è sicuramente supportata da fatti biografici, brani del suo diario e interviste, in modo che il lettore abbia realmente l’impressione di ascoltarla mentre afferma le sue verità in corsivo nel bel mezzo della narrazione:

Norma Jeane would never have millions of dollars but ‘fame’ was perceived as a kind of fortune to be spent at whim. ‘Fame’ was wildfire no one could control, even the studio bosses who were taking credit for it. Bouquets of flowers from these men! Invitations to lunch, dinner. Parties at their lavish Beverly Hills homes. *Yet they still think I’m a tramp.* (Bl, 458)

La tecnica utilizzata da Oates, di raccontare la storia di Marilyn con la sua voce, è qualcosa che mira a darle finalmente un’identità, perché, come afferma Ricoeur, “[i]t is telling our stories that we give ourselves an identity. [...] It makes little difference whether these stories are true or false, fiction as well as verifiable history provides us with an identity”³¹⁴. E fa poca differenza chi stia raccontando realmente la storia, poiché “by narrating a life of which I am not the author as to existence, I make myself its coauthor as to its meaning”³¹⁵. Per farlo, l’autrice, come si è già visto, ha stabilito una connessione con il suo personaggio, immaginandone vita e nonostante ciò, mantenendo una certa distanza da esso. La “communal posterity” in cui Marilyn entra, è un’altra chiave di lettura del romanzo. Nel delineare la nozione di “self”, infatti, Ricoeur sostiene che è caratterizzato dalla dicotomia self/other than self, e quest’ultimo lo costituisce quanto il self stesso³¹⁶. Il filosofo afferma anche che la storia della nostra vita è collegata alle storie delle vite degli altri, quindi alcune parti della nostra vita appartengono più agli altri che a noi, e per questo motivo sono proprio loro a poterla

³¹³ *Ibidem*, p. 75

³¹⁴ Ricoeur, “History as Narrative and Practice”, cit., p. 214.

³¹⁵ Ricoeur, *Oneself as Another*, cit., p. 162.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 3.

raccontare: perché ci sopravvivono³¹⁷. Si può affermare che Oates segua proprio questo principio nell'utilizzare il "memoir postumo" all'interno del romanzo, attraverso le testimonianze (inventate) dei personaggi che ruotano attorno all'attrice, e che costituiscono *l'other than self* che completa il ritratto di Norma Jeane/ Marilyn. Questo procedimento crea, di fatto, un romanzo polifonico, dove l'*I* e il *we* appartengono a varie persone che forniscono la loro testimonianza. Le voci non sono sempre distinte dall'uso del corsivo, e sono spesso corali. Nel capitolo "Freak", ad esempio, il "we" che parla è quello dei compagni del primo corso di recitazione frequentato da Marilyn.

So we had all the confidence. And Norma Jeane, who was one of the youngest in our class, had none. Only just her luminous pale skin and dark-blue eyes and that eagerness in her body like an electric current that couldn't be shut off and must've let her exhausted. (*Bl*, 256)

Quasi tutti i personaggi hanno un "I" (o un "we" quando la testimonianza è corale): i mariti, i registi, i fotografi, e persino l'anonima *vox populi*. Tutti forniscono la loro testimonianza postuma su di lei, contribuendo a ricomporre la figura e l'identità perduta, come in un montaggio di varie interviste. Interviste che tuttavia Oates non ha fatto³¹⁸. E nonostante abbia dichiarato di identificarsi con il personaggio di Arthur Miller (chiamato sempre "the Playwright"), il quale alla fine diventa "the voice of the conscience in the latter part of the novel", non ha letto né il suo *memoir* né alcuna intervista che lo scrittore ha rilasciato sulla sua ex moglie³¹⁹.

Il continuo saltare da una voce all'altra coincide con un cambio del punto di osservazione: interno (quando è Norma Jeane a narrare il suo passato) ed esterno (nelle numerose testimonianze sulla sua vita fornite da altre persone).

Eppure, è solo attraverso il genere della fiaba che Oates può completare il ritratto dell'attrice. Quando, infatti, si parla del personaggio Monroe, le si associa spesso l'idea di trasformazione, e quindi della sua identità proteiforme. L'intreccio e "l'identità dinamica" sono sempre collegati, dato che, come scrive Ricoeur, "history of a life is equated to the identity of the character. [...] the person shares the condition of dynamic identity peculiar to the story recounted. The identity of the story makes the identity of

³¹⁷ *Ibidem*, p. 160.

³¹⁸ Oates, *The Faith of a Writer*, cit., p. 150.

³¹⁹ *Ibidem*.

the character”³²⁰. Tutto ciò, naturalmente, influenza il genere di appartenenza dell’opera, che in questo caso, come è stato già detto, ricrea il caos della vita del personaggio servendosi di vari generi.

La terza persona autoriale, quella che fonde biografia, *memoir*, romanzo storico e *fiction*, aggiunge a queste forme narrative la fiaba: probabilmente la più adatta a descrivere la natura archetipica e dinamica del personaggio.

In un saggio contenuto nella raccolta *Where I’ve Been and Where I’m Going* (1999), la scrittrice decostruisce il genere della fiaba, affermando che la tendenza attuale è di trasformarla “into what might be called the ‘revised’ fairy tale, in which the archetype is retained but given [...] a distinctly contemporary interpretation”³²¹. Si tratta di un genere che Oates usa spesso all’interno del romanzo, dato che la storia di Marilyn Monroe può essere equiparata ad una fiaba moderna senza un lieto fine: una “tragic fairytale”, come viene definita da Sarah Churchwell³²². Non a caso, è proprio Oates che definisce alcuni esempi di questo genere come “nightmares of senseless cruelty and violence”³²³. Ciò che rende la storia dell’attrice paragonabile a quella di una moderna Cenerentola, non è solo il fatto che l’orfana Norma Jeane diventi la “fair princess” del suo tempo, dopo una serie di peripezie, ma che la fiaba come genere sia definita dall’idea di metamorfosi³²⁴. E ciò che realmente definisce la storia di Monroe è proprio la sua trasformazione, emotiva e fisica.

Le fiabe, inoltre, spesso rappresentano l’infanzia, “that vividness of experience in the midst of inexperience, the capacity for daydreaming and wonder”³²⁵, e l’infanzia di Norma Jeane, che occupa gran parte del romanzo, segue questi canoni. Nonostante si tratti di un periodo infelice e instabile, Oates conferisce alla bambina la capacità di guardare il mondo, e se stessa, con occhi incantati. La fascinazione per la propria immagine nasce proprio in questo periodo:

And always there was Norma Jeane’s Magic Friend in the mirror. Peeking at her from the corner of the mirror or staring boldly, full-faced. The mirror could be like a movie;

³²⁰ Ricoeur, *Oneself as Another*, op. cit., p. 147.

³²¹ Joyce Carol Oates, “In Older Times, When Wishing Was Having...Classic and Contemporary Fairy Tales”, *Where I’ve Been and Where I’m Going* (New York: Plume, 1999), p. 9.

³²² Churchwell, *The Many Lives of Marilyn Monroe*, cit., p. 83.

³²³ Oates, “In Older Times, When Wishing Was Having...Classic and Contemporary Fairy Tales”, cit., p. 10.

³²⁴ Marina Warner, *From the Beast to the Blonde, On Fairy Tales and Their Tellers* (London: Vintage, 1995), p. xiv: “metamorphosis defines the fairy tale”.

³²⁵ *Ibidem*, p. xiv.

maybe the mirror was a movie. And that pretty little curly-haired girl who was her. (*Bl*, 85)

Sono proprio i capelli a rappresentare un altro caposaldo del genere fiaba. In particolare, le eroine bionde sembrano costituire la maggioranza delle protagoniste di queste storie. Il personaggio di Marilyn si presta quindi ad essere equiparato ad un'eroina da fiaba per il suo caratteristico colore di capelli. La sua "fairness"³²⁶ corrisponde non solo alla pigmentazione del capello, ma è sinonimo di femminilità, giovinezza e bellezza³²⁷. In relazione alle bionde ossigenate, Marina Warner scrive: "Peroxide blondes, like Marilyn Monroe, in her winsome dumb babyish act, recall the fluffy down of some children's heads, or baby chicks or ducklings"³²⁸. E' proprio questo contrasto tra innocenza e sensualità che secondo Warner crea "the special effect of the Hollywood blonde, the woman in the picture, the motive in the plot"³²⁹.

Marilyn oscilla continuamente, per tutta la vita, fra due identità, la "fair princess" e la "beggar maid" (mendicante), cercando il suo "dark prince", una definizione che applica a svariati uomini, da Clarke Gable (che spera sia il padre che non ha mai conosciuto), a Marlon Brando, e infine, al Presidente Kennedy. Ma, ironicamente, è proprio la presenza di uno di questi "princes" a trasformarla nella mendicante e nell'orfana che era stata da bambina. Il fatto stesso che la protagonista di questa fiaba moderna sia una donna implica, secondo Oates, che sia "without volition, identity"³³⁰, e come tutte le eroine, anche Marilyn possiede "extreme youth and extreme physical beauty", ma non solo, nel romanzo si trasforma nell'equivalente fiabesco della "fairest in the land"³³¹. Resta tuttavia "the uncontended property of men"³³².

Nei capitoli dedicati alla sua relazione con Kennedy, laddove lui viene definito "the Prince" o "the President", il nome di lei diventa sempre "Beggar Maid": un personaggio affamato d'amore che non si accorge di come il principe si trasformi nel "villain" che la sfrutta unicamente per soddisfare i suoi appetiti sessuali. Il titolo del primo capitolo sulla relazione, non a caso, è proprio "The Prince and the Beggar Maid". E' Marilyn a

³²⁶ *Ibidem*, p. 363: "The adjective [blonde] corresponds to the English usage of "fair" since the middle ages".

³²⁷ *Ibidem*, p. 368.

³²⁸ *Ibidem*, p. 372.

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ Oates, "In Older Times, When Wishing Was Having... Classic and Contemporary Fairy Tales", cit., p. 10.

³³¹ *Ibidem*.

³³² *Ibidem*.

narrare in prima persona la nascita della loro storia, chiamando il Presidente “my Prince”, adorandolo e venerandolo perché è “a great man, a war hero, a figure of History, a Prince”³³³. Ma realizzerà solo un paio di capitoli più tardi che non può aspirare ad essere la sua “principessa”, dato che le persone intorno a lui “disapproved of her as a woman, as an individual, and as a historical *fact*”³³⁴. L’uso di un’espressione come “historical fact”, mostra più di tutto il legame di Marilyn con la storia del suo tempo, e con la condizione femminile in quegli anni. Disapprovarla come fatto storico è disapprovare la società Americana che, come scrive Betty Friedan, ha “successfully reduced [women] to sex creatures”³³⁵.

Anche la sua morte è narrata in parte come una fiaba in versi intitolata “The Burning Princess”, una poesia che racchiude l’intero senso della sua esistenza: essendosi trasformata nella “Fair Princess”, la sua vita sarà immortale. Immortale anche in virtù del suo colore di capelli, dato che, come scrive Warner, “gold does not tarnish, it can be beaten and hammered, annealed and spun and still will not diminish or fade; its brightness survives time, burial, and the forces of decay, as does hair, more than any other part or residue of the flesh”³³⁶. L’ultima strofa della poesia descrive questa nuova e quasi magica metamorfosi:

*I ran along the beach barefoot & my hair whipping in the
Wind.*

*It was Venice Beach, it was early morning, I was alone &
The burning Princess was dead.*

& I was alive. (Bl, 934)

La poesia rappresenta la scissione finale tra le due identità di Marilyn Monroe, la “burning Princess”, e l’involucro corporeo della donna. Eternamente viva resta l’idea di lei: il mito.

³³³ Oates, *Blonde*, cit., p. 877.

³³⁴ *Ibidem*, p. 895.

³³⁵ Meyerowitz, “Beyond the Feminine Mystique”, cit., p. 245.

³³⁶ Warner, *From the Beast to the Blonde, On Fairy Tales and Their Tellers*, cit., p. 372.

2.4. *Lo stile di Blonde*

Come affermato nel paragrafo precedente, in *Blonde* si incastrano da più generi che permettono alla sua autrice di dare un ritratto completo di Marilyn Monroe. Attraverso vari punti di vista, quello interiore della protagonista, e quello esterno degli altri personaggi, non escludendo il background storico, Oates riesce a parlare di lei e della sua epoca senza focalizzarsi su un unico punto di osservazione. Naturalmente, ad un romanzo così multifaccettato, non poteva non corrispondere uno stile altrettanto variegato.

Come era già accaduto in *Black Water*, anche in *Blonde* il polo di attrazione dell'intera vicenda è il finale, che compare all'inizio del romanzo sotto forma di un prologo ambientato il 3 agosto 1962, il giorno prima della morte di Marilyn. E' proprio la morte a scandire l'intero prologo, dato che, secondo Ricoeur, "[death] marks, so to speak, the absent in history"³³⁷. La formula "There came Death" viene reiterata varie volte nelle tre pagine iniziali, in una forma del tutto impersonale che cattura frammenti della scena circostante. La morte, che viene simboleggiata da una "special delivery" consegnata all'attrice da un fattorino in bicicletta, ad ogni ripetizione della formula si avvicina sempre di più, fisicamente, al soggetto del romanzo:

There came Death hurtling along the Boulevard in waning sepia light.

There came Death flying as a children's cartoon on a heavy unadorned messenger's bicycle.

There came Death unerring. [...]

There came Death expertly threading his graceless bicycle through traffic at the intersection of Wilshire and La Brea where, because of street repair, two westbound Wilshire lanes were funeled into one. [...]

There came Death undeterred by the smoggy spent air of Los Angeles. [...]

There came Death so matter-of-fact. [...]

There came Death unexpectedly into Brentwood! [...]

There came, in the early evening of August 3, 1962, Death ringing the doorbell at 12305 Fifth Helena Drive. (*Bl*, 3-5)

³³⁷ Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, cit., p. 365.

La formula fissa e ripetuta, viene accompagnata da verbi e aggettivi che danno l'idea del movimento compiuto dal fattorino che si avvicina sempre di più alla casa dell'attrice. "Hurling", "flying" e "threading" esprimono la velocità della bicicletta nel testo, e il percorso compiuto per le strade di Los Angeles per arrivare inesorabilmente a Brentwood, dove Monroe viveva, è fornito dalle precise coordinate topografiche inserite dall'autrice. L'idea dell'inevitabilità di questa morte, nonostante arrivi "unexpectedly", è espressa dagli aggettivi "unerring" ("infallibile") e "undeterred" ("imperterrito").

Il fatto che Oates inizi il romanzo dal finale, come aveva fatto con *Black Water*, le permette però di conferire un'architettura del tutto diversa a *Blonde*. Se infatti nel romanzo precedente il finale veniva ripetuto ossessivamente, ogni volta con elementi diversi e sempre più approfonditi sullo stato d'animo della ragazza morente, qui i piani temporali sono piuttosto netti, proprio come in una normale biografia. La successione del tempo è, per usare un termine ricœuriano, quella oggettiva, e scorre seguendo la vita dell'attrice. Il caos di questa esistenza, e soprattutto di questo *self*, viene reso più nel linguaggio (spesso collegato ad uno dei generi usati) che nell'uso dei piani temporali. Il tempo segue il *plot*, che formalmente viene definito da Ricoeur come "an integrating dynamism that draws a unified and complete story from a variety of incidents"³³⁸. Nel caso di *Blonde*, si può affiancare a questa definizione anche il suo unificare una varietà di stili e di voci. Infatti, come si è già detto in precedenza, si tratta di un romanzo polifonico in cui la "single and unified authorial consciousness"³³⁹ scompare, per lasciare spazio ad un narratore che piuttosto "becomes a plurality of centers of consciousness irreducible to a common denominator"³⁴⁰. Il primo di questi "centers of consciousness" è quello della protagonista, la cui voce irrompe nel bel mezzo della terza persona autoriale. Si tratta dei pensieri e dei giudizi dell'attrice sulle varie situazioni raccontate. Il "quoted monologue" viene definito infatti da Ricoeur come uno degli strumenti privilegiati per immaginare i pensieri di un personaggio, fittizio o meno³⁴¹. Gli esempi di questa pratica sono molteplici, ma ne verranno presi in esame solo alcuni.

³³⁸ Ricoeur, *Time and Narrative (vol.2)*, cit., p. 8.

³³⁹ *Ibidem*, p. 96.

³⁴⁰ *Ibidem*.

³⁴¹ *Ibidem*, p. 90.

Queste incursioni della voce della protagonista si dividono in due tipi: il monologo interiore e la narrazione al passato.

Un esempio di monologo interiore è il seguente:

Was she going to disappoint this good man, too? Break his heart?
I guess I am a tramp...I don't want to be! (Bl, 512)

La parte in corsivo è quella corrispondente alla voce di Monroe, e riprende il pensiero dell'attrice nel momento in cui viene prodotto, quindi al tempo presente, in contrapposizione con il *past tense* usato nella narrazione principale.

L'altra modalità in cui Oates fa emergere la voce di Marilyn è attraverso la narrazione al passato:

There was some fumbling then with the wedding band but it fitted Norma Jeane's icy finger perfectly, and Mrs. Glazer with her customary foresight had made sure that Norma Jeane's engagement ring had been shifted to her right hand, so that part of the ceremony went smoothly. *So scared. I wanted to run away. But where? (Bl, 194)*

A differenza del brano precedente, in questo la protagonista riflette sul suo passato come se lo avesse davanti agli occhi e lo stesse commentando in modo postumo. L'uso del *past tense* è comune sia alla narrazione principale che ai commenti di Marilyn, che appaiono appunto come una riflessione, vista l'ellissi di "I was" nella prima frase, e della domanda retorica posta alla fine ("But where?").

Le voci appartenenti agli altri personaggi seguono in qualche modo lo stesso meccanismo, ma hanno gradi diversi di vicinanza con la protagonista. I commenti delle persone più lontane emotivamente da lei, quelle che ne parlano al passato, sono strutturati come frammenti di interviste postume, spesso corali e contraddistinte dall'uso di "we". Ad esempio, il capitolo "Freak" contiene i commenti dei compagni del corso di recitazione, personaggi anonimi e senza identità:

It wasn't acting, what she did. It was deeper than acting. It was crude, it was too raw. We were taught technique primarily. To simulate an emotion, not to be the bearer of the emotion. Not to be the lightning rod through which an emotion breaks loose into the world. She scared us, and that's hard to forgive. (Bl, 255)

La lunghezza limitata dei periodi simula un discorso parlato ed elaborato sul momento, come se fosse la risposta ad una domanda. Il tempo passato evidenzia invece la natura postuma di queste dichiarazioni.

Il monologo interiore di alcuni personaggi, quelli più vicini all'attrice, viene riportato al tempo presente e al momento in cui viene prodotto. Come nel caso del primo marito Bucky Glazer:

The stumbling way like a sleepwalker she moved toward him, then stopped stricken with shyness, half smiling, stammering her name. *Just a kid. But Jesus, look at her. That figure!* (Bl, 174)

Anche in questo caso, il tempo presente, in contrasto con il passato della narrazione principale, il punto esclamativo finale, e il lessico del tutto colloquiale ed ellittico, ricreano la spontaneità del pensiero del ragazzo nell'incontrare per la prima volta la sua futura moglie.

I dialoghi sono un altro modo in cui Oates fa esprimere la protagonista e i personaggi che le gravitano intorno. Non sempre però si tratta di dialoghi tradizionali, espressi quindi con le tipiche virgolette, ma di conversazioni immerse in un'atmosfera più opaca, quasi a voler riprodurre l'illusione del ricordo sfocato della protagonista di quei momenti.

*It was my fault! My fault Grandma died.
Don't be ridiculous. It was nobody's fault.
I wouldn't come when she called me! I was bad.
Look, it was God's fault. Now go back to sleep.
Mother, can she hear us? Can Grandma hear us?
Christ, I hope not!
It's my fault what happened to Grandma. Oh, Mommy-
I am not Mommy, you disgusting little idiot! Her number came up, is all. (Bl, 57)*

Si tratta di un dialogo che Norma Jeane ebbe con sua madre Gladys dopo la morte di sua nonna. Oltre all'uso del corsivo, si può notare la mancanza delle virgolette o di espressioni come "she said". Chi pronuncia le diverse frasi si riconosce solo dalla disposizione tipografica di queste sulla pagina, come in un *continuum* fra le due voci, come se fosse un ricordo in dissolvenza.

Più avanti, nel raccontare il matrimonio tra Marilyn e Arthur Miller, nel capitolo “The Playwright and the Blond Actress: the Seduction”, Oates estende questa tecnica per circa otto pagine di dialoghi tra l’attrice e il drammaturgo, e rivela, solo alla fine di queste pagine, la vera natura di quei dialoghi per bocca della stessa Marilyn: “*This play that was his life*” (p. 647). Le conversazioni tra i due coniugi, che sono spesso discussioni teoriche sulla loro relazione, possono essere equiparate a copioni teatrali senza *stage directions* e ancora, senza l’esplicita indicazione di chi pronuncia una determinata frase. Questo genere di elementi formali compaiono solo più avanti in un dialogo tra Miller e il medico che cura Marilyn dopo un aborto spontaneo:

DOC: Mr ----- , I’m afraid I don’t have very good news for you.

Y: What- is it?

DOC: Your wife will recover from the miscarriage though there may be occasional pain & spotting. But...

Y (trying to remain calm): Yes, Doctor?

Doc: I’m afraid her ~~reproductive organs~~ uterus is badly scarred. She’s had too many abortions-

Y: Abortions?

DOC (embarrassed, man-to-man): Your wife...seems to have had a number of rather crude abortions. Frankly, it’s a miracle she ever conceived at all.

Y: I don’t believe this. My wife has never had-

DOC: Mr -----, I’m sorry.

Y exits (quickly? Slowly? A man in a dream)

LIGHTS DOWN (not blackout)

END OF SCENE (*Bl*, 832)

Questo brano contiene tutte le caratteristiche formali del copione, comprese le *stage directions* e i nomi, dei personaggi che recitano le battute. Ma non si tratta semplicemente di un copione, quanto di un *work-in-progress* che si caratterizza come tale per via della cancellatura su “reproductive organs” (sostituito poi con “uterus”) e della parentesi che dovrebbe definire l’uscita di scena di Y (The Playwright), in cui l’autore si chiede se questa uscita sia veloce o lenta.

L’inserimento di questo brano, così configurato, si ricollega non solo alla professione di Arthur Miller, ma soprattutto alla reiterata richiesta della moglie:

*You won't ever write about me, will you? About us.
Darling! Of course not.
Because we're special, aren't we? We love each other so much.
You couldn't ever make anybody understand...how it is between us.
Darling, I would never ever try. (Bl, 627)*

La scrittura di un copione che parla di Marilyn è il modo in cui Oates spiega che quella promessa fatta non è poi stata mantenuta da Miller. Infatti il drammaturgo ha scritto della defunta ex moglie nel play *After the Fall*, che Oates decide comunque di non citare. Tuttavia, l'inserimento di un frammento di copione inventato sostituisce, simbolicamente, l'atto in sé.

Come mostra questo brano, in *Blonde* sono presenti diversi registri linguistici. Tra questi vi è il linguaggio cinematografico, ma non, come si potrebbe inferire in modo scontato, solo per parlare della carriera di Marilyn. La metafora cinematografica fa la sua prima comparsa, proprio come metafora, in una frase pronunciata da Gladys:

"Ignore your grandmother, dear. She is silent film and we are talkies". (Bl, 15)

L'equiparare la nonna ad un film muto, contrappone Gladys e la figlia ad un cinema vecchio e quindi ormai fuori moda, dato che la donna si autodefinisce, con Norma Jeane, "talkies" (film con sonoro).

Più avanti, verso la fine del romanzo, è la stessa Marilyn a tracciare la distinzione tra il cinema e la vita:

Any scene (so long as it's a scene and not life) can be played. Whether well or badly it can be played. And it won't last more than a few minutes. (Bl, 902)

La riflessione scaturisce dal momento in cui l'attrice prende coscienza di dover recitare una parte, quella della "famous blond actress" con il Presidente Kennedy, e di non poter aspirare ad avere un amore vero con lui.

Un cambio di registro sostanziale lo si può notare anche nei numerosi inserti poetici all'interno del romanzo. Oates spiega nella prefazione che Marilyn Monroe scriveva poesie, ma che tutte quelle inserite nel romanzo sono inventate³⁴². I frammenti presenti

³⁴² Oates, *Blonde*, cit., p. ix.

nel romanzo sono spesso dedicati agli uomini, per i quali, come si vedrà, Monroe svilupperà delle vere e proprie dipendenze affettive. Si tratta di poesie semplici e in rima, come la seguente, scritta per il primo marito:

To My Husband

My love for you is deep-
Deeper than the sea.
Without you, my darling,
I would cease to be. (*Bl*, 188)

Ma non sono solo le sue poesie inventate ad apparire fra le pagine di *Blonde*, perché pur senza note esplicative in merito, è possibile riconoscere alcuni versi di *Because I Could Not Stop for Death* di Emily Dickinson (pp. 37, 130) e la citazione fatta da Gladys di *I Heard a Fly Buzz- When I Died* (p. 25). Vengono invece citate con i loro autori *Upon the Infant Martyrs* di Richard Crashaw e *They Are All Gone into the World of Light* di Henry Vaughan (p. 345).

Il tema unificante di tutte queste poesie è quello della morte, e la poesia di Vaughan verrà ripresa nel titolo dell'ultimo capitolo, "We Are All Gone Into the World of Light". L'aver citato quattro poesie con questo tema dimostra quanto l'intuizione ricoeuriana sul finale come "polo d'attrazione dell'intera vicenda" sia una regola applicabile anche a questo romanzo. Persino nella narrazione dei momenti più radiosi, qualche traccia ricorda sempre gli eventi drammatici del finale.

I riferimenti di tipo poetico non sono gli unici presenti in *Blonde*. Una citazione di Sigmund Freud sulla bellezza (tratta da *Civilization and Its Discontents*) è posta come epigrafe della sezione "The Woman, 1949-1953" (p. 275) a sottolineare il periodo di maggiore splendore fisico dell'attrice, mentre più avanti, come epigrafe del capitolo "Für Elise", è presente una citazione tratta da *An Actor Prepares* di Constantin Stanislavski:

"Always you must play yourself. But it will be an infinite variety" (p. 509).

La presenza di questa frase, e del capitolo che segue, dimostra quanto queste citazioni svolgano la loro funzione di epigrafi. Il capitolo in questione tratta proprio di come Marilyn vede se stessa e di come la vedono gli altri.

Il modo in cui l'attrice è vista al di fuori viene espresso, come già si è potuto notare, dalle voci dei personaggi che le gravitano intorno. Ma a fare da corredo a queste voci c'è quella determinante e ben più insistente della stampa.

La scelta di Oates a servirsi della stampa, soprattutto scandalistica, e dei suoi titoli sensazionalistici, raggiungerà il culmine in *My Sister, My Love*, ma anche in *Blonde* se ne può trovare più di una traccia. I titoli dei giornali che per primi si trovano nella narrazione non riguardano strettamente il personaggio Monroe. Il primo riguarda la morte di Aimee Semple McPherson, un'evangelista, fondatrice della Foursquare Gospel Church di Los Angeles, morta nel 1944, probabilmente per overdose.³⁴³ L'inserimento della notizia (“EVANGELIST MCPHERSON DIES, CORONER RULES DRUG OVERDOSE”³⁴⁴) ha molteplici funzioni. Per prima cosa, Oates spiega subito dopo che Norma Jeane era stata battezzata proprio nella chiesa fondata dalla McPherson, e solo più tardi pone l'accento sul fatto che la sua morte, incredibilmente, sembra essere un suicidio (p. 225). Un ovvio collegamento con la morte di Monroe. Successivamente, i titoli riportati saranno interamente dedicati al lato scandalistico della vita dell'attrice:

NUDE CALENDAR PIX

MARILYN MONROE?

Denial by the Studio

‘We Had No Knowledge’ Claim Execs (*Bl*, 383)

Il linguaggio e l'aspetto grafico dei titoli sono tipicamente quelli delle riviste scandalistiche. Lo stile nominale del titolo e l'uso di “pix” e “execs” (invece di “pictures” ed “executives”) rimandano alle forme classiche del giornalismo dei tabloid. Oates inventa persino una rubrica tenuta da un certo Leviticus (“gossip columnist [...] known for his cruel wit and scandalous revelations”³⁴⁵) su *Hollywood Confidential*, dove scrive una lettera aperta a Marilyn proprio riguardo al già citato calendario:

Dear ‘Miss Golden Dreams 1949’,

You are indeed ‘Miss Sweetheart of the Month’. Or any month.

³⁴³ Judith Robinson, *Working Miracles, The Drama and Passion of Aimee Semple McPherson* (Toronto: James Lorimer & Company Ltd. Publishers, 2008), pp. 104-105.

³⁴⁴ Oates, *Blonde*, cit., p. 224.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 536.

You are indeed a victim of our culture's mercenary exploitation of feminine innocence. You are one of the lucky ones: you will go on to flourish in a movie career. Good for you!

Yet, know: you are more beautiful and desirable even than 'Miss Marilyn Monroe'-and that is saying a mouthful! (*Bl*, 536)

L'invenzione di questa rubrica, e l'inserimento in particolare di questa lettera, mirano a delineare, specialmente con l'osservazione sullo sfruttamento mercenario dell'innocenza femminile, quella che era probabilmente la temperie culturale dell'epoca, e sono, di riflesso, un collegamento al già citato disprezzo per Monroe come fatto storico.

L'altro registro presente in *Blonde*, collegato questa volta al genere, è quello fiabesco. Le formule della fiaba accompagnano i momenti in cui Oates racconta la storia di Monroe in questa modalità:

Once upon a time. At the sandy edge of the great Pacific Ocean. There was a village, a place of mystery. Where the light was golden upon the sea surface. Where the sky was inky-black at night winking with stars. Where the wind was warm and gentle as a caress (*Bl*, 52)

Si tratta di uno dei numerosissimi inserti fiabeschi all'interno del romanzo, e come si può notare, racchiude molti degli elementi classici della fiaba. La formula "once upon a time" è una di queste, e anche la trasformazione di Los Angeles in un "place of mystery". Elementi del tutto ovvi, come la luce sul mare o l'oscurità del cielo, vengono esaltati come caratteristiche specifiche di quel luogo, e insieme "remake the world in the image of desire"³⁴⁶.

Come si è potuto notare, lo stile di *Blonde* è estremamente variegato e multiforme. Obbedisce talvolta alle regole del genere (come nel caso della fiaba), e spesso all'esigenza di combinare più punti di vista sull'attrice, in modo che il suo ritratto contenga sia il punto di vista esterno che quello interiore, naturalmente immaginato. La strategia attuata da Oates, che sfocia indubbiamente in una forma caotica e discontinua, è tuttavia l'unica a poter garantire il risultato al quale aspira: la ricostruzione del *self*.

³⁴⁶ Warner, *From the Beast to the Blonde, Classic and Contemporary Fairy Tales*, cit., p. xii.

2.5. La ricostruzione del “self”

Nell'enunciare la nozione di “self”, Ricoeur spiega che esso è costituito dal *self* e dall'*other than self*. La *otherness* è tanto indispensabile quanto il *self* stesso per la sua ricostruzione³⁴⁷. Si tratta di una nozione di cui Oates probabilmente tiene conto nel dare una voce ai personaggi che gravitano intorno all'attrice e che nel romanzo esprimono il loro punto di vista su di lei. La Marilyn Monroe di *Blonde* non è solo il personaggio storico noto a tutti, ma anche, e forse soprattutto, un personaggio *fictional*. Per questo, al fine di ricostruirne l'identità, è proprio dalla nozione di personaggio che si deve partire per capire la modalità in cui Oates lo racconta.

Il personaggio, secondo Ricoeur, è colui che “designates a set of lasting dispositions by which a person is recognized”³⁴⁸. Tra le “dispositions” (caratteristiche) citate da Ricoeur, non ci sono solo gli aspetti “caratteriali” di un personaggio, ma anche quelle che definisce “acquired identifications”: l'insieme di elementi che rendono un personaggio riconoscibile³⁴⁹. Tra questi elementi non si deve trascurare l'insieme di vicende che ne costituiscono la biografia personale, poiché il personaggio “draws his or her singularity from the unity of a life [...] which is itself singular and distinguished from all others”³⁵⁰. Un'affermazione che porterà Ricoeur a concludere che “characters [...] are themselves plots”³⁵¹.

Nel ricostruire il *self* di Monroe, Oates tiene conto di tutti questi elementi: si serve delle caratteristiche che la rendono un personaggio riconoscibile e segue, anche se non pedissequamente, l'andamento della sua biografia. Il paradosso però sta nel fatto che Oates, tramite l'uso delle “acquired identifications” dell'attrice, voglia darne una versione nuova, in parte sovrapponibile a quelle narrate nelle numerose biografie che di lei sono state scritte, e in parte del tutto originale. Raccontare alcuni episodi è il suo modo per rileggerli come avrebbe fatto Norma Jeane, la persona in carne ed ossa dietro al mito.

Il primo elemento da cui Oates parte è il colore di capelli di Monroe, che dà il titolo al romanzo. Il contrasto fra il suo naturale castano chiaro e il biondo platino voluto dall'agenzia per modelle era servito a creare “a new and more negotiable Norma

³⁴⁷ Ricoeur, *Oneself as Another*, cit., p. 3.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 121.

³⁴⁹ *Ibidem*.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 147.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 143.

Jeane”³⁵². L’aggettivo “blond” si trasforma in “blonde” (“bionda”), l’attributo che nella prima parte della sua carriera la definisce molto più del nome:

[...] it was not possible for Norma Jeane to hear the repeated query *Who’s the blonde? Who’s the blonde? The blonde?* Or even to imagine such a phenomenon. (*Bl*, 317)

Solo successivamente, Oates demistifica l’iconico colore di capelli con particolari legati alla sua gestione, e soprattutto all’avanzare della vera identità su quella costruita: la ricrescita castana che rende ancora più falso e sintetico il biondo platino. Un contrasto che però l’attrice non sembra più rilevare, e che nota solo chi le vive intorno, come l’ultimo marito:

Her hair had been newly bleached at the roots and hairline that morning and exuded a harsh sickening chemical odor that made the Playwright’s nostrils contract. This odor, the Blond Actress had long since ceased to smell. (*Bl*, 720)

L’odore della tintura per capelli, lo strumento che crea l’artificio, viene descritto con aggettivi forti come “harsh” (penetrante) e “sickening” (nauseante), tuttavia, il fatto che la donna avesse smesso da tempo di avvertirlo, segnala quanto ormai non fosse più consapevole del personaggio creato con un semplice schiarente per capelli. Per questo la tintura diventa la metafora di una doppia identità a cui l’attrice è ormai abituata, al punto da non considerarla più come tale. Si tratta però di una consapevolezza che la versione fittizia di Arthur Miller possiede, quando più avanti definisce i capelli decolorati dell’attrice come “synthetic” (p. 737). Il capello sintetico riporta inevitabilmente alla bambola posseduta da Marilyn durante l’infanzia, e all’idea stessa di bambola: ciò che sul finire del romanzo si rende conto lei stessa di essere.

[...] her body shaved and the hair of both her head and her pubis recently bleached, hateful purple paste stinging her sensitive skin, so she was looking the part, the platinum-doll Marilyn, the President’s secret mistress. (*Bl*, 897)

³⁵² Marsha McCreadie (ed.), *The American Movie Goddess* (New York: John Wiley & Sons, Inc., 1973), p. 60.

Il brano è tratto dal capitolo “The President and the Blond Actress: the Rendezvous”, che narra del primo incontro intimo tra il Presidente Kennedy e Monroe. E’ proprio in questa fase che l’attrice inizia ad avere la consapevolezza di aver assunto l’aspetto della parte che sta recitando, quella della “bambola platinata”, l’amante segreta del Presidente. L’accenno che Oates fa alla decolorazione delle parti intime non è che uno dei numerosi strumenti, e nel paragrafo successivo se ne vedranno molti altri, con cui mette in evidenza la miseria e lo squallore di questa relazione. Per la prima volta, inoltre, la donna inizia ad avere la consapevolezza anche del fastidio provocato dalla tintura per capelli (“stinging her sensitive skin”) e quindi anche di quello causato dal personaggio che è diventata.

Questo personaggio però non è caratterizzato solo dal colore dei capelli, ma soprattutto da un nome inventato dallo studio. I due nomi rappresentano le due identità della donna: “Marilyn Monroe the movie star, but she was also Norma Jeane Baker, the orphan child of suburban Los Angeles”³⁵³. Il suo vero nome era stato respinto perché “not glamorous enough”³⁵⁴, e quello falso non era neanche gradito all’attrice³⁵⁵.

Oates narra la scelta del nuovo nome come se fosse una pagina di diario scritta da Marilyn:

I was hurt wanting to explain that my mother had named me for Norma Talmadge & Jean Harlow yet of course I could not for Mr Shinn would silence me with a glare [...] One of Mr X’s assistants had given him a list of female names & he & Mr Shinn were conferring

Moira Mona Mignon Marilyn Mavis Miriam Mina

& the last name was to be “Miller” I was upset they didnt consult me for there I was, now seated between them yet invisible to them almost [...] & I did not like the name “Marilyn” [...] I tried to explain to them I would like to retain “Norma” at least it was the name I grew up with & would always be my name but they refused to listen

Marilyn Miller Moira Miller Mignon Miller

³⁵³ Ebert, *Dead Celebrities, Living Icons, Tragedy and Fame in the Age of Multimedia Superstar*, cit., p. 57.

³⁵⁴ William J. Weatherby, *Conversations with Marilyn Monroe* (New York: Mason/Charter, 1976), p. 5.

³⁵⁵ *Ibidem*.

Wanting the “MMMMM” sound [...] I was pleading saying that my grandmother’s name was “Monroe” & Mr X snapped his fingers as if he’d only just thought it himself & Mr Shinn & he pronounced in unison as in a movie

Mari-lyn Mon-roe

Savoring the sexy murmurous sound of it! (*Bl*, 271-273)

La struttura diaristica viene realizzata attraverso alcuni accorgimenti di tipo grafico (come lo spazio irregolare tra una frase e l’altra) e con la trascrizione di “and” in “&”. Inoltre, Oates dà traccia della bassa scolarità di Marilyn con un errore ortografico intenzionale: “didnt” viene scritto senza l’apostrofo.

Dal punto di vista del contenuto, questo brano include evidenti segnali della poca importanza data alla donna dai dirigenti dello studio. Infatti è lei stessa a raccontare che il suo agente, Mr Shinn, avrebbe potuto zittirla con uno sguardo, e nessuno tiene in conto le sue opinioni per la scelta del nome, se non quando rivela il cognome di sua nonna.

L’accezione sessuale del personaggio che lo studio intende creare viene espresso dall’onomatopea (“MMMMM”) che i dirigenti intendono conferire al suo nome, e che infine verrà definito appunto “sexy murmurous sound”.

La convinzione che quello prodotto dallo studio sia un “dream self”³⁵⁶ pervade l’intero romanzo. E’ Marilyn stessa a definirlo in questi termini, “only a career” (p. 331). Ma Oates affida soprattutto ai personaggi intorno a lei, e alla terza persona narrante, il compito di ricordarle in continuazione che Marilyn Monroe è un personaggio e non una persona. Eddy G ad esempio pone l’accento sulla falsità del suo nome, perché non portando il cognome di suo padre, è come se si fosse data la vita da sola (p. 432). Allo stesso modo, le lettere di disprezzo ricevute dall’attrice vengono commentate dalla sua assistente come ondate di odio “on an imaginary being” (p. 534). Essendo quindi un personaggio immaginario, “[t]he Blond Actress was perpetually smiling, yet without warmth or sentiment or that complexity of the spirit called ‘depth’” (p. 541). E’ proprio questa identità quella che, come le predice un’altra attrice (probabilmente Ava Gardner)

³⁵⁶ S. Page Baty, *American Monroe, The Making of a Body Politic* (Berkeley: University of California Press, 1995), p. 92.

nel capitolo “Rat Beauty”, sarà per tutta la vita, e anche oltre la vita (p. 810). E’ per questa ragione che Oates decostruisce l’intera biografia di Monroe facendo emergere la donna oltre il mito, ed è proprio dall’infanzia che la scrittrice inizia a dare alla sua protagonista una vita oltre la leggenda.

Le biografie di Monroe riportano spesso il racconto di un’infanzia dominata dagli abusi sessuali da parte dello staff dell’orfanotrofio in cui era stata rinchiusa all’età di nove anni³⁵⁷ e da alcuni dei suoi padri adottivi³⁵⁸. Oates tuttavia ignora questo dato, ma riporta la convinzione della bambina di non essere un’orfana. La biografia di Guiles, che la scrittrice dichiara di aver consultato³⁵⁹, narra infatti che quando Norma Jeane fu portata in orfanotrofio urlò che dovesse esserci un errore perché sua madre era viva, e quindi lei non era un’orfana.³⁶⁰

Oates trasferisce le proteste della bambina nel romanzo:

She wasn't an orphan. She had a mother. (Bl, 87)

Il resto dell’infanzia di Norma Jeane è raccontato attraverso ricordi inventati dell’orfanotrofio, e in seguito, verrà inventata anche una sola delle famiglie adottive in cui visse, quella dei Pirig. E sebbene Oates elimini del tutto la parte relativa agli abusi sessuali, il personaggio che in seguito delinea, terrorizzato dalla solitudine e in perenne ricerca di amore e approvazione, segue lo schema che, secondo le studiose della famiglia Sally Lloyd e Beth Emery, appartiene ai bambini che sono stati vittime di abusi. Questi bambini infatti mostrano problemi caratteriali come una maggiore dipendenza e una bassa autostima³⁶¹. Ma è la lista dei problemi che questi bambini sviluppano da adulti a poter essere sovrapposta alla biografia di Monroe: “low self-esteem, impaired identity formation, an inability to feel “grown-up”; depression, trouble finding pleasure in their lives, anxiety, an increased risk of alcohol abuse, dissociation, somatization and suicidal ideation, and in some cases, borderline or narcissistic personality disorders”³⁶².

³⁵⁷ Leon, Morley, *Marilyn Monroe*, cit., p. 3.

³⁵⁸ Norman Rosten, Sam Shaw, *Marilyn among Friends* (New York: Henry Holt & Company, 1987), p. 95.

³⁵⁹ Oates, *Blonde*, cit., p.x.

³⁶⁰ Guiles, *The Life of Marilyn Monroe*, cit., p. 22.

³⁶¹ Beth Emery, Sally Lloyd, “Abuse in the Family: An Ecological Life-Cycle Perspective”, Thomas Brubaker (ed.), *Family Relations, Challenge for the Future* (London: Sage Publications, 1993), p. 133.

³⁶² *Ibidem*.

I problemi relativi all'identità sono stati già analizzati in precedenza, e delineano un quadro di difficoltà nel capire quale sia la propria tra quella "reale" e quella creata dallo studio. Le altre conseguenze dell'infanzia infelice di Monroe non vengono affatto trascurate, ma fanno parte dell'insieme di "lasting dispositions" del personaggio. A cominciare dalla bassa autostima, un carattere distintivo della personalità dell'attrice, sempre impegnata a convincere, e a convincersi, di essere un'attrice che aspira a impersonare ruoli seri, non solo quello dell'eterna "dumb blonde", e di avere interessi di tipo intellettuale. "I want to read a lot and read a lot [...] I don't want to be just dumb and pretty"³⁶³ è una dichiarazione che fece all'amico Robert F. Slatzer. Le sue intenzioni vengono confermate anche da altri biografi: impressionare con letture impegnate e supplire in questo modo alla sua bassa scolarità³⁶⁴. Oates trasforma questo tratto dell'attrice nell'ennesimo motivo di diletto nei suoi confronti:

In Hollywood it was an open joke Marilyn Monroe thought she was an intellectual, never graduated from high school even and mispronounced every other word she spoke. (*Bl*, 590)

Anche la volontà di essere un'attrice in ruoli impegnati sembra essere collegata alla difficoltà di avere un'identità propria. Come scrive infatti Marjorie Rosen, "her constant manic drive to prove conclusively she was an actress, not a sexpot [was] a drive for identity which would finally consume her"³⁶⁵. Essere riconosciuta come attrice seria sarebbe stata per lei "a source of identity"³⁶⁶. E' la ricerca di un riconoscimento che anche Oates riporta nel romanzo:

[...] she'd hoped, and Mr Shinn had supported her in this hope, that one day soon she'd be cast in a serious role and make a true screen debut. Like Jennifer Jones in *The Song of Bernadette*. Like Olivia de Havilland in *The Snake Pit*. Jane Wyman playing a deaf-mute in *Johnny Belinda!* Norma Jeane was convinced she could play roles like these. 'If only they'd give me a chance'. (*Bl*, 284)

³⁶³ Robert F. Slatzer, *The Life and Curious Death of Marilyn Monroe* (New York: Pinnacle House, 1974), p. 72.

³⁶⁴ Cfr. con Marsha McCreadie, *The American Movie Goddess* (New York: Wiley & Sons, Inc., 1973), p. 63, William J. Weatherby, *Conversations With Marilyn* (New York: Mason/Charter, 1976), p. 58, Graham McCann, *Marilyn Monroe* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1987), p. 45.

³⁶⁵ Marjorie Rosen, *Popcorn Venus, Women Movies and the American Dream* (New York: Avon, 1973), p. 288.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 289.

La scrittrice confronta la carriera di Monroe con quella di altre tre dive del tempo che avevano avuto un riconoscimento come attrici vere, e non come oggetti sessuali. E non è forse un caso che nessuna di esse fosse bionda. L'aspetto fisico di Marilyn fu ritenuto da molti, e probabilmente anche da lei, la ragione del suo mancato "true screen debut". Nel saggio *A Beautiful Child*, Truman Capote riporta una frase di Monroe che conferma questa idea: "I'll never get the right part, anything I really want. My looks are against me. They're too specific"³⁶⁷.

Eppure, Oates descrive in varie occasioni quanto Monroe si sforzasse di far apparire davanti allo specchio quell'aspetto che le impediva di interpretare ruoli impegnati. Con l'ausilio del suo truccatore Whitey Snyder, la donna, specialmente nelle ultime fasi del romanzo, ricrea ciò che resta del personaggio Marilyn, incapace, nonostante tutto, di presentarsi al mondo se non in quel ruolo:

This morning he'd been laboring for hours and she was only partway MARILYN MONROE in the mirror. On such jinxed mornings she could not leave her house, she dared not leave the safety of her bedroom, until MARILYN MONROE was present. She did not require MARILYN MONROE to perfection, but a respectable and recognizable MARILYN MONROE. (*Bl*, 908)

Il brano qui riportato, mostra la ripetizione ossessiva, e in stampato, del nome e cognome dell'attrice. Una strategia che rafforza la natura di personaggio di questo nome, e quindi la dissociazione della persona da esso, dato che si può ricollegare allo stampato dei cartelloni cinematografici. L'accenno invece alle "jinxed mornings" (mattinate sfortunate), è forse legato alla dichiarazione, fatta dallo stesso Snyder dopo la morte di Monroe, che la donna credesse di essere vittima di stregoneria³⁶⁸.

Anche la perenne ricerca di conferme è un tratto del carattere dell'attrice noto a tutti. I suoi rapporti con gli uomini verranno analizzati nel paragrafo successivo, ma ciò che realmente caratterizza questo bisogno di non essere sola e di avere sempre un occhio esterno a guardarla, è una diretta conseguenza della mancanza di una famiglia. "Emotional security, continuity, a sense of being loved unconditionally for oneself-

³⁶⁷ Truman Capote, "A Beautiful Child", *Marilyn Monroe with the Essay 'A Beautiful Child'* (Munich: Schirmer Art Books, 2001), p. 11.

³⁶⁸ Shevey, *The Marilyn Scandal: Her True Life Revealed by Those Who Knew Her*, cit., p. 10.

scrive Gloria Steinem in proposito- all those turn out to be as important to a child's development as all but the most basic food and shelter. It was exactly these emotional basics that Norma Jeane lacked"³⁶⁹. Si tratta di mancanze riconosciute anche dall'attrice quando spiegava perché avesse scelto una carriera nel cinema: "I knew I belonged to the public and to the world- not because I was talented, or even beautiful, but because I had never belonged to anyone else. The public was the only family I had ever dreamed about. I didn't go into movies to make money. I wanted to become famous so that everyone would like me and I'd be surrounded by love and affection"³⁷⁰. Oates esprime questo "need to be chosen" (p. 195) in vari momenti del romanzo, descrivendo la delicata relazione tra l'attrice e il suo pubblico proprio nell'ottica del bisogno dell'occhio dell'altro. Si tratta di un occhio che può essere, e molto spesso è, crudele e beffardo, dato che può "laugh at her, jeer at her, reject her, fire her, send her back like a kicked dog into the oblivion from which she'd only just emerged" (p. 252). Ma quegli stessi occhi, le dice un voce non identificata, "*One day will be your sole place of refuge*" (p. 412).

In realtà, un altro rifugio per l'attrice era l'idea di diventare madre. La ricerca ossessiva di una gravidanza, secondo alcuni biografi, è legata all'adorazione di Marilyn per i bambini³⁷¹, adorazione che tuttavia viene smentita da Robert Slatzer che afferma invece "Marilyn had never wanted kids. She was scared to death to have them"³⁷². Oates ignora questo dettaglio e fa pronunciare alla sua protagonista la frase "*Oh, I love children so! I'm crazy about babies*" (p. 505).

Eppure, la testimonianza di Slatzer spiegherebbe il gran numero di aborti illegali avuti dall'attrice in un'epoca in cui l'interruzione di gravidanza era vista come "a criminal act unless performed to save the life of the mother [...] but in general women needing abortions had to see themselves as criminals"³⁷³.

Non si conosce con esattezza il numero effettivo di aborti subiti da Monroe, per alcuni biografi si tratta di una dozzina in totale³⁷⁴, mentre altri affermano che l'ultimo lo ebbe

³⁶⁹ Gloria Steinem, *Marilyn Monroe* (New York: Signet Books, 1966), p. 67.

³⁷⁰ James Haspiel, *The Unpublished Marilyn* (Edinburgh: Mainstream Publishing, 2000), p. 23.

³⁷¹ Cfr. Lena Pepitone, *Marilyn Monroe Confidential, An Intimate Personal Account* (New York, Simon & Schuster, 1979), p. 20.

³⁷² Slatzer, *The Life and Curious Death of Marilyn Monroe*, cit., p. 43.

³⁷³ Eugenia Kaledin, *Mothers and More* (Boston: Twayne Publishers, 1984), p. 177.

³⁷⁴ Steinem, *Marilyn*, cit., p. 189.

due settimane prima di morire, e che il padre del bambino fosse il Presidente Kennedy³⁷⁵.

Oates non narra di ogni singolo aborto, ma racchiude il senso di ognuno di essi in quello che Monroe ebbe prima di iniziare le riprese di *Gentlemen Prefer Blondes* (1953). Il senso di colpa per aver ucciso il bambino, che verrà chiamato sempre e solo “Baby”, accompagnerà l’attrice per tutto il resto del romanzo, specialmente quando si ritroverà davanti al tanto desiderato successo del film, e una voce commenterà “[f]or this you killed your baby” (p. 544).

Il senso di colpa non la abbandonerà neanche quando finalmente riuscirà a restare nuovamente incinta durante il matrimonio con the Playwright, e la paura di perdere anche quel bambino, come punizione per aver ucciso il precedente, viene espressa da Oates con dialoghi tra Marilyn e la sua coscienza:

Yes but you killed Baby.

She had not! She had not meant to!

Yes you meant to kill Baby. It was your decision.

Not the same baby. Not this baby...

It was me of course. Always it is me. (Bl, 732)

Le voci in questo dialogo immaginato sono tre: quella dell’attrice, quella della sua coscienza, e infine quella del bambino ucciso, che affermando “Always it is me” sembra preludere alla fine di quella gravidanza per un aborto spontaneo il 1 agosto 1957³⁷⁶.

L’impossibilità di portare a termine gravidanze, un corpo che “gives way to nothing but stillbirths, abortions and miscarriages”³⁷⁷, sembra fosse dovuto a un’endometriosi mai diagnosticata³⁷⁸. Quindi l’incapacità di avere figli riporta nuovamente ad uno dei nodi centrali della vita dell’attrice: il desiderio di una normalità che sembra impossibile da raggiungere. Oates la spiega attraverso uno degli insegnamenti che la madre adottiva Elsie Pirig aveva dato alla giovane Norma Jeane: “Once you have a baby you’re a woman forever. That makes you one of them, they can’t deny you” (p. 444). Più avanti

³⁷⁵ Neal Hitchens, Randall Riese, *The Unabridged Marilyn: Her Life From A to Z* (New York: Congdon & Weed Inc., 1987), p. 1.

³⁷⁶ Barbara Leaming, *Marilyn Monroe* (New York: Crown Publishers, Inc., 1998), p. 285.

³⁷⁷ Paige Baty, *American Monroe: The Making of a Body Politic*, cit., p. 101.

³⁷⁸ McCann, *Marilyn Monroe*, cit., p. 47.

nello stesso capitolo, l'autrice riporterà il pensiero di Cass Chaplin ed Eddy G riguardo alla gravidanza appena iniziata da Marilyn, quella che poi interromperà:

Both men knew how Norma yearned to be what she believed to be *normal*. And if a baby didn't make you normal, what would? (*Bl*, 445)

La normalità mai raggiunta, i traumi dell'infanzia e l'incapacità di riconoscersi totalmente in una delle due identità, portarono alla depressione e all'abuso di alcool e farmaci. Prescritti inizialmente per curare la sua insonnia, i barbiturici finirono per limitare il suo lavoro³⁷⁹ e per accelerarne l'invecchiamento³⁸⁰.

Oates affronta la dipendenza farmacologica di Monroe raccontando gli stati fisici ed emotivi che la spingevano ad assumere tali sostanze in prossimità di eventi importanti come ad esempio la prima di *Gentlemen Prefer Blondes*:

Before leaving for the theater, the Blond Actress swallowed one, maybe two, Benezdrines to counteract the effect of the Nembutal. Her heart felt like it was *slowing*. Oh, what a powerful need she had, she had such a powerful need to curl up on the floor and *sleep*. (*Bl*, 528)

Il brano sembra racchiudere l'intero meccanismo messo in atto da Oates: raccontare la realtà dietro alla scintillante apparenza dei momenti trionfali. E dietro alla prima del film che rese famosa Marilyn, la scrittrice inserisce l'onnipresente dipendenza dai barbiturici e i suoi effetti sullo stato psico-fisico dell'attrice. Effetti che, come si è già visto, prevedono anche segni sul viso che confondono ulteriormente le due identità:

Staring at herself in the mirror: Norma Jeane and not 'Marilyn'. Sallow skin and bloodshot eyes and the beginning of something fatally puffy around her mouth. (*Bl*, 707)

Come in un circolo vizioso, la devastazione fisica dell'attrice, e quindi la perdita del suo capitale più prezioso, provoca un'entropia psicologica tale da spingerla a tentare il

³⁷⁹ Ebert, *Dead Celebrities, Living icons: Tragedy and Fame in the Age of Multimedia Superstar*, cit., p. 61.

³⁸⁰ Leaming, *Marilyn Monroe*, cit., p. 390.

suicidio più volte. Marilyn fu ricoverata varie volte in stato di overdose da barbiturici, e fu salvata in quelle occasioni da una lavanda gastrica³⁸¹.

Oates non racconta di tutti i suoi tentativi di suicidio, ma di uno solo avvenuto in Inghilterra durante le riprese di *The Prince and the Showgirl* (1957). La scrittrice però non lo affronta dal punto di vista della donna, ma lo vede attraverso gli occhi dell'ultimo marito, the Playwright, che dà ad esso un valore letterario, associandolo alla morte di Emma in *Madame Bovary* (1856) di Gustave Flaubert:

Why was he thinking, panicked, of Bovary's dying? The hideous protracted agony. The protruding tongue, the beautiful pale-skinned woman contorted in death. The black liquid running from Bovary's mouth when she died. (*Bl*, 721)

L'autrice accosta, nel pensiero dell'uomo, le due figure di Emma e Marilyn, come lei stessa ha fatto nel considerarle figure emblematiche del loro tempo³⁸². The Playwright però le associa al probabile intento di nobilitare, con un paragone letterario, le conseguenze fisiche e vili del loro atto suicida. Nel brano infatti, la "protratta agonia" di Emma è descritta in modo crudo e obiettivo, con tutti i particolari riguardanti la "lingua sporgente" e il "liquido nero" che scorre dalla sua bocca mentre muore.

E' sempre the Playwright a ricordare, a posteriori, l'episodio che la donna invece affronta con una certa inconsapevolezza:

So she made a joke of the nightmare in England. Slyly and elliptically and without seeming to know, or to allow that she knew, the gravity of what really happened. *Her stomach pumped. A lethal amount of drugs in her blood. The British doctor querying him, was his wife consciously suicidal.* No, Norma didn't know. And he had not the heart to tell her, or the courage. (*Bl*, 735)

La diversa visione che i due personaggi hanno dell'evento, è probabilmente una strategia per insinuare il dubbio che Monroe non fosse consapevole neanche dell'overdose che la porterà poi alla morte.

³⁸¹ Leon, Morley, *Marilyn Monroe*, cit., p. 86.

³⁸² Oates, "Blonde Ambition", cit., p. 145.

Come si è già detto in precedenza, le ipotesi sulla morte dell'attrice sono molteplici, e tra queste, in varie biografie, vi è quella della morte per overdose accidentale³⁸³. Oates però propende per la teoria cospirativa, come già aveva fatto Mailer nella sua biografia³⁸⁴, e crea il personaggio dello Sharpshooter (“cecchino”), un impiegato della CIA che viene incaricato di ucciderla per i suoi contatti con personaggi “sovversivi” come Cass Chaplin (p. 401) e per la sua relazione con il Presidente (p. 937). Lo Sharpshooter entra nella camera da letto dove l'attrice “slept a drugged sleep” (p. 936) e inietta una siringa di Nembutal “into her heart” (p. 938). L'ipotesi viene sostenuta anche da Matthew Smith, dato che l'autopsia dell'attrice non rilevò la presenza di farmaci nello stomaco³⁸⁵. Oates però, oltre a narrare la scena in modo asettico, fa un'osservazione che in qualche modo conferma la teoria che espone attraverso il suo romanzo:

The President's whore was a junkie & alcoholic & such a death would not be unexpected in Hollywood & vicinity. (*Bl*, 937)

Nel momento della morte, l'attrice si distacca del tutto dal suo personaggio assumendo il punto di vista del cecchino, e utilizzando gli epiteti “whore” (puttana), “junkie” (drogata) e “alcoholic” (alcolizzata). Si tratta di una frase che racchiude l'ipotesi di Oates sulla morte dell'attrice: fu uccisa in quel modo perché il suo suicidio era in parte una morte annunciata³⁸⁶.

Come si è potuto notare dall'analisi del romanzo, Oates ha ricostruito il “self” di Marilyn Monroe tenendo conto, persino nel momento della morte, di quell'*other than self* che le ha permesso di darne un ritratto completo, sia interiore che esteriore. I punti di vista multipli le hanno poi permesso di delineare tutte le “acquired identifications” del personaggio e di vedere cosa ci fosse dietro ad esse, rileggendole dal punto di vista della protagonista. Inoltre, ripercorrendo molti degli episodi della vita dell'attrice, ha ristabilito quella “unity of a life” indispensabile per creare non solo il *plot*, ma anche la

³⁸³ Cfr. con Leon, Morley, *Marilyn Monroe*, cit., p. 100 e Ebert, *Dead Celebrities, Living icons: Tragedy and Fame in the Age of the Multimedia Superstar*, cit., p. 65.

³⁸⁴ Mailer parte dal presupposto che l'attrice sia stata assassinata perché l'FBI si affrettò a far sparire i nastri in cui erano state registrate le telefonate effettuate da Monroe il giorno della sua morte (p. 299). Lo scrittore ipotizza che quindi l'omicidio sia stato ordito dai Kennedy, o da qualcuno che intendeva accumulare elementi per screditarli.

³⁸⁵ Matthew Smith, *The Men Who Murdered Marilyn* (London: Bloomsbury, 1996), p. 93.

³⁸⁶ Leon, Morley, *Marilyn Monroe*, cit., p. 101.

storia del personaggio. Nel paragrafo successivo si esaminerà invece l'influenza dei personaggi maschili nel romanzo, e come Oates, attraverso questi personaggi, abbia voluto ribadire un concetto già espresso in *Black Water*: la donna è una vittima dei rapporti di potere con l'uomo.

2.6. *Le figure maschili in Blonde*

I rapporti di potere tra uomini e donne, che avevano dominato l'intera narrazione di *Black Water*, vengono espressi anche in *Blonde* per delineare la relazione sempre estremamente complicata tra Monroe e i suoi mariti o amanti. Parte dell'infelicità del personaggio, deriva dall'incapacità di far funzionare queste relazioni che Oates affronta da una prospettiva più mitico-esemplare che storica. La scrittrice ha infatti dichiarato che gli uomini presenti nel romanzo non sono figure storiche ma “mythic individuals”³⁸⁷. Fatta eccezione per Jim Dougherty, che assume il nome di Bucky Glazer, le altre tre figure maschili fondamentali (Joe Di Maggio, Arthur Miller e John Fitzgerald Kennedy) prendono, come è già stato detto, il nome dei loro ruoli nella società: The Ex-Athlete, the Playwright e the President. Una strategia già utilizzata in *Black Water* con The Senator. La scelta di non dare a questi personaggi il loro vero nome è quindi concettuale, anche se per Kakutani è da attribuirsi non solo al timore dell'autrice di subire conseguenze legali ma anche di conferire al romanzo “the mythic power of fable”³⁸⁸. Un risultato che però, secondo il critico del *Times*, produce una serie di “stereotypes predictable morality-play figures”³⁸⁹.

I rapporti di potere che si sviluppano con queste figure hanno varie cause, e tra queste, specialmente per ciò che riguarda i primi due matrimoni, la morale dell'epoca. Il matrimonio era visto come un traguardo imprescindibile per ogni donna, dal momento che, come afferma Eugenia Kaledin, “the healthy woman was supposed to be submissive, dependent, emotional and subjective”³⁹⁰. Le “vittime” di quella che Betty Friedan definisce “feminine mystique” (la convinzione che una donna dovesse aspirare ad essere solo una moglie e una madre perfetta³⁹¹) non erano però solo le casalinghe.

³⁸⁷ Oates, “Blonde Ambition”, cit., p. 150.

³⁸⁸ Kakutani, “Darkening the Nightmare of America’s Dream Girl”, cit., n.p.n.

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ Kaledin, *Mothers and More: American Women in the 1950’s*, cit., p. 184.

³⁹¹ Betty Friedan, *The Feminine Mystique* (New York: Norton, 2013), p. 12.

Persino l'immagine dell'attrice in quegli anni subì un radicale cambiamento, “from a complex individual of fiery temper, inner depth [...] to a sexual object, a babyface bride, or a housewife”³⁹². Anche Marilyn, la “sex-goddess” per eccellenza, “invariably ended up married, about to be married, or unhappy because she was not married”³⁹³. La tendenza generale a rendere il matrimonio il centro della vita delle donne si rifletteva quindi anche nell'ambiente di Hollywood, rinforzando “the dominant sexism of the age”³⁹⁴.

Indipendentemente dal contesto, Monroe, divenuta con il tempo un simbolo “of total masculine and industrial exploitation”³⁹⁵, si prestava a incarnare questo ruolo in tutte le relazioni, che divennero inevitabilmente rapporti di tipo paternalistico. E Oates, nel narrare dei tre matrimoni dell'attrice, e della relazione con il Presidente Kennedy, mette in evidenza alcuni elementi ricorrenti. Quello più evidente è strettamente connesso con il problema dell'identità. In queste relazioni, Marilyn diventa ciò che l'uomo vuole che sia, trasformandosi quindi in quella che Simone De Beauvoir definisce “a creature of another's will”³⁹⁶, privata perciò di ogni valore. William J. Weatherby scrive in proposito: “She had an ability [...] to appear to be what you wanted her to be and therefore the real person remained elusive”³⁹⁷. Una capacità confermata dalla stessa attrice nell'affermare che “[m]en sometimes didn't bother to find out who I was, and what I was. Instead they would invent a character for me. [...] They were obviously loving someone I wasn't. When they found this out they would blame me for disillusioning them and fooling them”³⁹⁸.

Oates mette in risalto il modo in cui l'attrice si conformava alle aspettative dei suoi uomini, sforzandosi di non tradire le loro aspettative, e assumendo un nuovo “self” a seconda del marito o dell'amante.

Con i tre mariti, la sua strategia è quella di raccontare come Monroe cercasse di adattarsi alle loro abitudini, persino alimentari, solo per non infrangere l'immagine di moglie perfetta. E con tutti è evidente anche il rapporto di tipo paternalistico, Monroe si ritrova ad incarnare quel ruolo di “babyface bride” di cui parla Friedan.

³⁹² *Ibidem*, p. 41.

³⁹³ Douglas T. Miller, Marion Nowak, *The Fifties: The Way We Really Were* (New York: Doubleday & Company, Inc., 1977), p. 330.

³⁹⁴ *Ibidem*.

³⁹⁵ Rosen, *Popcorn Venus, Women Movies and the American Dream*, cit., p. 290.

³⁹⁶ De Beauvoir, *The Second Sex*, cit., p. 35.

³⁹⁷ Weatherby, *Conversations with Marilyn*, cit., p. 4.

³⁹⁸ David Halberstam, *The Fifties* (New York: Villard Books, 1993), p. 591.

Questo meccanismo è da ascrivere alla mancanza di una figura paterna durante l'infanzia. Sulla vera identità del padre di Marilyn vi sono varie teorie, ma sembra ormai stabilito che si trattasse di Stanley Gifford, un commesso viaggiatore che aveva avuto una relazione con Gladys Mortenson e che non aveva voluto avere niente a che fare con lei e con Norma Jeane³⁹⁹. Nonostante la bambina fosse poi diventata l'attrice più famosa del mondo, le chiamate di lei al padre venivano regolarmente respinte⁴⁰⁰.

Oates mantiene il mistero per tutto il romanzo su chi sia il padre dell'attrice, e lo fa apparire solo in una forma surrogata: un ritratto che Gladys mostra alla figlia il giorno del suo sesto compleanno. Per la prima volta la bambina apprende di avere un padre come tutti gli altri:

Always thinking the absence had to do with me. Something wrong, something bad, in me. (Bl, 22)

Il germe delle future insicurezze della donna si trova proprio in questa frase, nella convinzione che non avere un padre dipenda da qualche sua colpa. Un meccanismo che si ripeterà con tutti gli altri uomini della sua vita.

Nel romanzo, l'uomo sembra apparire nella vita della figlia quando è già famosa, sotto forma di lettere che vengono firmate da "your tearful father" (pp. 535-537), ma che si riveleranno, alla fine, soltanto falsi creati da Cass Chaplin.

La ricerca ossessiva di una figura paterna non darà vita solo alle sue relazioni disfunzionali, ma anche all'adorazione di una figura paterna sostitutiva, incarnata dall'attore Clarke Gable. Alcune biografie sostengono che da bambina Marilyn raccontasse a tutti che Gable era suo padre⁴⁰¹, e che avesse una sua foto sul muro della camera da letto⁴⁰². Si incontrarono per la prima volta nel 1954 ad una festa, e lei ebbe occasione di chiedergli "the autograph I wanted since I was twelve years old"⁴⁰³.

La scelta di Gable come figura paterna ideale esprime, nel romanzo, il potere del cinema, e quindi dell'artificio, "as a kind of substitute for the father"⁴⁰⁴. Quando Gable e Monroe si ritrovano a recitare insieme in *The Misfits*, è lei a rivelargli:

³⁹⁹ Leon, Morley, *Marilyn Monroe*, cit., p. 1.

⁴⁰⁰ Halberstam, *The Fifties*, cit., p. 566.

⁴⁰¹ Pepitone, *Marilyn Monroe Confidential: An Intimate Personal Account*, cit., p. 168.

⁴⁰² Hitchens, Riese, *The Unabridged Marilyn: Her Life from A to Z*, cit., p. 169.

⁴⁰³ Rosten, Shaw, *Marilyn Among Friends*, cit., p. 75.

⁴⁰⁴ John De Vito, Frank Tropea, *The Immortal Marilyn: The Depiction of an Icon* (Lanham: The Scarecrow Press Inc., 2007), p. 67.

Once, I believed you were my father. Oh, tell me, tell me you are my father! (Bl, 837)

Ma anche in questo caso, con la figura paterna sostitutiva, si ricrea il solito automatismo di assenza e senso di colpa. Clarke Gable morì pochi giorni dopo la fine delle riprese del film per un attacco di cuore, e la vedova dell'attore, Kay Gable, accusò Marilyn di averlo sottoposto a grande stress durante le riprese con i suoi ritardi sul set⁴⁰⁵, peggiorando quindi i suoi problemi cardiaci. Il senso di colpa per la sua morte fu immenso, "as if she had murdered her own dream dad"⁴⁰⁶.

Oates iscrive questo sentimento nel disastro conseguente alla fine delle riprese di *The Misfits*: la morte di Gable e il divorzio da the Playwright/Arthur Miller:

[...] oh and Mr Gable is gone and Marilyn Monroe is even being blamed for that! - though I loved him- as a friend- though he'd had heart attacks before- oh I miss him!- I miss him I guess more than I miss my marriage- my marriages – (Bl, 859)

Il brano ricrea linguisticamente la confusione derivante dalle due perdite subite dall'attrice (quella di Gable e del marito) e alla probabile influenza dei barbiturici. Il discorso è confuso, e Oates fa dire a Marilyn che sente la mancanza di Gable più che del suo matrimonio (e alla fine si corregge dicendo "dei miei matrimoni"). E' da notare come in un discorso in prima persona, l'attrice parli del suo nome d'arte in terza persona, dicendo che è lei quella incolpata della morte di Gable, qualcuno che in quel momento non sente di essere.

I matrimoni di Monroe, quelli di cui sente la mancanza quando si è appena concluso il terzo, seguono schemi simili, che come è già stato detto, comprendono l'adattamento dell'attrice all'immagine che i mariti hanno di lei, e lo sforzo di recitare una parte anche come moglie.

L'immagine della "babyface bride" è quella che più si adatta al suo matrimonio con James Dougherty, avvenuto il 19 giugno del 1942⁴⁰⁷. La famiglia adottiva di Norma Jeane, che all'apoca aveva sedici anni, doveva lasciare Los Angeles, quindi la ragazza poteva scegliere se tornare in orfanotrofio, trovare un'altra famiglia adottiva o

⁴⁰⁵ Hitchens, Riese, *The Unabridged Marilyn: Her Life From A to Z*, cit., p. 169.

⁴⁰⁶ Jerome Charyn, *Marilyn, The Last Goddess* (New York: Discoveries, 2007), p. 97.

⁴⁰⁷ Guiles, *Legend: The Life and Death of Marilyn Monroe*, cit., p. 70.

sposarsi⁴⁰⁸. Decise quindi di sposare Dougherty, un anno maggiore di lei, e assolvere a quello che era il compito delle donne coniugate dell'epoca: compiacere il marito, trattarlo come un eroe, e restare confinate nell'ambito domestico⁴⁰⁹.

Norma Jeane si comportò esattamente in questo modo, cercando di migliorare le sue scarse doti culinarie e cercando di far funzionare il matrimonio⁴¹⁰. Un matrimonio che di fatto fu distrutto dall'arruolamento di Dougherty durante la guerra, circostanza che portò la donna a iniziare a lavorare, prima come operaia, in seguito come modella⁴¹¹. Un'eventualità rifiutata dal marito che si rivelò "a typical, old-fashioned chauvinist who considered Marilyn, for all her loveliness, something of a private possession"⁴¹².

Oates racconta il matrimonio tra Norma Jeane e Bucky Glazer partendo dal presupposto che il ruolo impersonato dalla donna in quelle circostanze fosse esattamente quello della "babyface bride", se non altro agli occhi del ragazzo che la descrive in questo modo:

Here was this sweet little girl looking up to him wide-eyed and trusting and agreeing with virtually everything he said; naturally he knew a lot more than she did, so it was only logical for her to agree, and he admired that; [...] (*Bl*, 177)

Il tentativo di incarnare l'ideale del marito è espresso attraverso la formula reiterata all'interno del capitolo "Little Wife": "She meant to be perfect. He deserved nothing less". (p. 179)

La perfezione che Norma Jeane cerca di perseguire con tutte le sue forze è descritta da Oates attraverso le azioni di lei per compiacere Bucky, e inserisce fin dal primo matrimonio le caratteristiche che si troveranno anche nei successivi.

La prima è l'abitudine di chiamare il marito "daddy" (papà), un comportamento evidentemente collegato all'ossessiva ricerca di una figura paterna. In questo caso, l'appellativo ha a volte un'accezione di tipo sessuale:

[...] she called him Daddy. Sometimes he was Big Daddy, proud possessor of Big Thing. She was Baby, sometimes Baby-Doll, proud possessor of Little Thing. (*Bl*, 180)

⁴⁰⁸ Pepitone, *Marilyn Confidential: An Intimate Account*, cit., p. 88.

⁴⁰⁹ Halberstam, *The Fifties*, cit., p. 591.

⁴¹⁰ McCann, *Marilyn Monroe*, cit., p. 40.

⁴¹¹ Leon, Morley, *Marilyn Monroe*, cit., p. 5.

⁴¹² Shevey, *The Marilyn Scandal: Her True Life Revealed by Those Who Knew Her*, cit., p. 59.

La seconda caratteristica di questo schema è l'equazione implicita nei discorsi della ragazza sul matrimonio: una donna sposata diventa automaticamente una donna amata e non più sola, e il marito è l'ingrediente che rende una vita perfetta. Oates infatti le fa affermare:

*A man loves me. I am a man's wife. Never to be alone again. [...]
Rings! A married woman. A girl who is loved. (Bl, 181)*

[...] *when a man wants you, you're safe. (Bl, 191)*

La terza caratteristica è la volontà di accontentare il marito in cucina servendosi degli insegnamenti della suocera:

She took down Mrs Glazer's recommended recipes and eagerly clipped new ones out of Ladies Home Journal, Good Housekeeping, Family Circle, and the other women's magazines Mrs Glazer passed along to her. (Bl, 185)

Il trasferimento di competenze culinarie tra nuora e suocera è una costante in tutti e tre i matrimoni, e in questo caso si ricollega al ruolo interpretato da Norma Jeane di casalinga perfetta che si costruisce questa identità servendosi delle riviste dell'epoca che più celebrano l'ideale della donna "homebound"⁴¹³.

Il risultato ottenuto viene commentato in modo sprezzante da Bucky, come in un'intervista immaginaria:

Poor Norma Jeane tried but she couldn't cook worth a damn, those casseroles of hers clogged with cheese and carrots and she'd drench everything with ketchup and mustard. [...] We didn't love each other; we were too damned young to be married. Especially her. (Bl, 187)

L'accostamento tra il valore di Norma Jeane come cuoca e la mancanza di amore tra i coniugi (come se le due cose fossero strettamente collegate) mostra come Oates ricrei in Bucky Glazer quell' "old fashioned chauvinist" che fu il primo marito. Inoltre, in

⁴¹³ Cfr. con David Halberstam, *The Fifties*, cit., p. 591, e Joseph M. Hawes, Elizabeth I. Nybakken (ed.), *American Families: A Research Guide and Historical Handbook* (Westport: Greenwood Press, 1991), p. 162.

questo brano, e in generale in tutti quelli in cui è lui a parlare in prima persona, ricostruisce il linguaggio sciatto di un ragazzo di bassa cultura (nel romanzo è un operaio che “studia” come apprendista da un imbalsamatore) tramite l’uso reiterato di “damn” (o “damned”).

Il matrimonio con Joe Di Maggio risulta apparentemente molto diverso nei presupposti. Norma Jeane non era più la ragazzina anonima che aveva sposato James Dougherty, ma un’attrice famosa che sposò, nel 1954, un ex giocatore di baseball di origine italiana venerato dal pubblico. Insieme rappresentavano “the American dream personified”⁴¹⁴. Eppure, lo schema di questo legame, che durò solo nove mesi, non è molto diverso dal precedente. Di Maggio infatti, come Dougherty, si aspettava “a sexy but fundamentally homebound wife who from now on would put the spaghetti ahead of her stardom”⁴¹⁵. Marilyn aveva dichiarato, nel giorno del matrimonio, che avrebbe continuato la sua carriera di attrice ma che avrebbe cercato di diventare anche una brava casalinga⁴¹⁶. Ma fu un tentativo che fallì, anche a causa della gelosia di Di Maggio, il quale mal sopportava la carriera della moglie e il suo sfacciato uso pubblico del sesso⁴¹⁷. L’episodio che concluse il matrimonio fu la scena iconica del film *The Seven Year Itch* (1955), dove l’attrice camminava su una grata, e l’aria che ne fuoriusciva le sollevava la gonna. Di Maggio, presente alle riprese, divenne furioso e malmenò la moglie di ritorno in albergo⁴¹⁸. Il divorzio fu deciso di lì a poco.

Oates tratta questo matrimonio come aveva fatto con il precedente, dando però a Di Maggio il nome di “the Ex-Athlete”. La dimostrazione che Marilyn cercasse anche in lui una figura paterna (l’uomo era più vecchio di lei di dodici anni) la si ritrova nel nome con cui lo chiama:

Sweetly she called him ‘Daddy’. She’d been calling him ‘Daddy’ for months, in private, since they’d first become lovers. In turn, the Ex-Athlete called her ‘Baby’. (*Bl*, 545)

Lo schema del matrimonio precedente si ripete anche in questo, e a maggior ragione, vista la differenza di età dei due coniugi. Anche con Di Maggio, il matrimonio diventa tutta la vita della donna, che si ritrova a confessare a sua madre:

⁴¹⁴ Leon, Morley, *Marilyn Monroe*, cit., p. 30.

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 32.

⁴¹⁶ Guiles, *Norma Jeane: The Life of Marilyn Monroe*, cit., p. 146.

⁴¹⁷ Steinem, *Marilyn*, cit., p. 96.

⁴¹⁸ Pepitone, *Marilyn Monroe Confidential: An Intimate Private Account*, cit., p. 64.

'I may be quitting the movies. "At the height of my fame". My husband wants me to. He wants a wife, and he wants a mother. I mean- a mother to his children. That's what I want too.' (*Bl*, 564)

L'identificazione con i desideri del marito ("That's what I want too") non è il sintomo, anche in questo caso, di un'identificazione completa con l'immagine che l'uomo ha di lei. In questo matrimonio la donna realizza che si sta conformando ad una creazione fittizia, un processo inevitabile se si desidera l'amore di un uomo, poiché, come afferma il narratore, "[...] to be loved by a man is to have succeeded in creating the object of his love, which must not then be jeopardized". (p. 561)

La strategia di Marilyn per creare e non rovinare l'oggetto dell'amore del marito, passa anche questa volta attraverso la suocera, descritta da Oates attraverso alcuni stereotipi fisici sulle donne italiane:

[...] a short, sturdily built Italian woman with a prominent nose and a shadowy mustache, a great collapsed bosom, a rotund little belly. 'Momma' she wanted to be called. *Momma!* (*Bl*, 563)

La donna viene rappresentata in questo brano con aggettivi neutri che lasciano immaginare un ritratto non bello ma certamente non offensivo. Persino il fatto che voglia essere chiamata "mamma" procura in Marilyn un'esclamazione gioiosa. Ma nel momento in cui si affianca a lei per imparare a cucinare i piatti italiani tanto amati dal marito, quelle caratteristiche fisiche, e quel legame che la donna vuole creare con la nuora, diventano "the kind of dream that can shift subtly to a nightmare" (p. 578). L'atmosfera di casa, l'odore degli alimenti, e le caratteristiche fisiche e morali della suocera, si fondono per creare un incubo infarcito di stereotipi legati alla sua nazionalità:

Garlic! So much garlic. Their food was saturated with it. The smell of garlic on her in-laws' breaths. On the mother-in-law's breath. And bad teeth. *Momma* leaning close. *Momma* not to be avoided. A short jiggling little sausage of a woman. Witchy hook nose and sharp chin. Bosom collapsed into her belly. [...] Around her fatty neck, a gold cross on a gold chain. [...] How many babies had that rubbery little body produced?

Now it was food. All was food. For the men to devour. And did they devour it! The woman had become and loved eating, herself. (*Bl*, 578-579)

La cucina, l'elemento che generalmente lega Marilyn alle suocere, diventa in questo caso qualcosa che la allontana dalla famiglia del marito. L'odore sgradevole di aglio, che l'attrice sente nell'alito della suocera, trasforma persino la donna in un alimento "for the men to devour". Il cibo è tutto ciò che lei è diventata: una dispensatrice di esso, come casalinga, e quindi niente più di questo. Persino il suo corpo, agli occhi di Marilyn, somiglia a una "salsiccia".

Le caratteristiche fisiche espresse in modo neutro nel brano precedente, diventano in questo molto più marcate e dispregiative. Il naso, che prima era solo "prominent", qui diventa "witchy hook", il collo è "fatty", i denti sono "bad", e il corpo in generale è definito "rubbery". La domanda che il narratore pone, su quanti bambini abbia avuto quel corpo "gommoso", insinua che siano state proprio le gravidanze a ridurre la donna in quello stato. E infine, l'appellativo di "mamma", non è più un motivo di gioia al pensiero di quel legame, ma qualcosa di soffocante, "not to be avoided".

Anche nel caso di "the Ex-Athlete", Oates inserisce i suoi commenti postumi sul matrimonio, ma limitati ad una sola frase:

It wasn't just I was in love with the woman because I'm not sure that I ever was. (Bl, 583)

La frase prelude alla lunga serie di motivazioni che hanno spinto l'uomo a disamorarsi della moglie: la sensazione di superiorità che percepisce in lei quando sono con la sua famiglia, la sua incapacità di cucinare, la gelosia per la sua professione, e lo scontro con un ego probabilmente più ipetrofico del suo. Come scrive Maurice Zolotow nella sua celebre biografia dell'attrice: "[...] perhaps if Joe had known that Marilyn was not less but more of a narcissist than any woman he had ever known he would never had seen her again"⁴¹⁹.

Con Arthur Miller ci si trova invece di fronte ad un uomo che è "both father figure and intellectual legitimizer"⁴²⁰. All'annuncio del loro matrimonio, nel 1956, vi furono titoli dei giornali come "Egghead Weds Hourglass", ma Monroe dichiarò, "I have married

⁴¹⁹ Maurice Zolotow, *Marilyn Monroe* (New York: Brace & Company, 1960), p. 138.

⁴²⁰ Halberstam, *The Fifties*, cit., p. 570.

for love and happiness”⁴²¹. Non fu un matrimonio felice per varie ragioni. Indipendentemente dall’abisso culturale tra il drammaturgo e l’attrice, e quindi dalla difficoltà quando si trovava in presenza degli amici di lui a tenere una conversazione⁴²², ciò che la donna non riuscì mai a perdonare fu la scoperta dei diari in cui Miller prendeva appunti su di lei e sul loro matrimonio⁴²³. Fra quelle pagine lesse che l’uomo era deluso da lei, che la credeva un angelo ma che si era rivelata tutt’altro, e che quindi si era pentito di averla sposata⁴²⁴.

Gli appunti presi da Miller gli servirono per scrivere la sceneggiatura di *The Misfits*, il film che viene considerato “an elegiac tribute to Monroe’s ‘humanity’”⁴²⁵, e il dramma *After the Fall*. Pubblicato nel 1964, e dedicato alla nuova moglie Ingeborg Morath, ha come protagonista l’intellettuale ebreo Quentin, che decide di riesaminare la sua vita passata prima di sposare la sua nuova fiamma Holga. Al centro delle sue riflessioni c’è Maggie, l’ex moglie, con cui dialoga per l’intero dramma sul loro rapporto. E non c’è possibilità di errore nell’affermare che Maggie sia Marilyn, dato che Miller si serve di molte delle “acquired identifications” dell’attrice. La sua protagonist “never really graduated high school”⁴²⁶ ed è “a joke to most people”⁴²⁷. Anche Maggie è stata abbandonata da suo padre quando era piccola e spera di rivederlo, e per questo ha bisogno di una figura che sia, come Quentin, in grado di insegnarle “how to be”⁴²⁸. Ma il climax drammatico viene raggiunto quando i due ex coniugi discutono dell’abitudine di lei di prendere barbiturici e alcool, e lui le ricorda che l’ultima volta che aveva dovuto salvarla aveva assunto un simile cocktail. Il personaggio di Quentin però, come forse Miller prima di lui, decide di ribellarsi alla schiavitù imposta dalla dipendenza farmacologica della moglie e le dice che “I’m not going to be your rescuer anymore”⁴²⁹. Oates, sebbene non inserisca il dramma tra le sue fonti, mostrò di averlo letto quando, nella già citata intervista rilasciata a Josh Grobel di *Playboy*, parlò proprio di Maggie, una figura che “can barely walk down the street without three men following her,

⁴²¹ Edward Wagenwecht (ed.), *Marilyn Monroe: A Composite View* (Philadelphia: Chilton Book Company, 1969), p. 18.

⁴²² Weatherby, *Conversations With Marilyn*, cit., p. 131.

⁴²³ Shevey, *The Marilyn Scandal: Her True Life Revealed by Those Who Knew Her*, cit., p. 13.

⁴²⁴ Leaming, *Marilyn Monroe*, cit. p. 267.

⁴²⁵ McCann, *Marilyn Monroe*, cit., p. 151.

⁴²⁶ Arthur Miller, *After the Fall* (New York: Viking Press, 1964), p. 74.

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 76.

⁴²⁸ *Ibidem*, p. 99.

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 113.

accosting her, talking to her. Who would really want that”⁴³⁰ Sembra inevitabile che il dramma abbia influenzato in qualche modo il ritratto che Oates fa di Miller in *Blonde*. L’approccio della scrittrice al terzo marito di Marilyn è leggermente diverso da quello che riserva ai due mariti precedenti. La scrittrice ha dichiarato: “It’s clear that I identify with the Playwright”⁴³¹.

Il terzo matrimonio è raccontato in gran parte dal punto di vista di “the Playwright”, con dettagli che approfondiscono e “dilatano” lo schema già applicato ai due precedenti. Questo perché la scrittura è al centro del racconto, e Marilyn assume “the aura of an optic poem, a “text” to be read”⁴³².

Come si è già visto nel paragrafo sullo stile, gran parte della storia del loro matrimonio è raccontata dai loro dialoghi più intimi, strutturati come un copione teatrale. L’obiettivo dell’uomo è di “scrivere” più che di “vivere” il rapporto con l’attrice, come dimostrano questi due frammenti:

I would rewrite her story. That was in my power. (Bl, 657)

I would rewrite the story of both our lives. Not tragic but American epic!

I believed I had the strength. (Bl, 688)

La volontà di riscrivere la storia di Marilyn, è vista inizialmente come una missione che il drammaturgo pensa di poter compiere (“that was in my power”). E’ solo successivamente che capisce di aver solo creduto di poterlo fare, ma di non averne avuto la forza.

Il desiderio dell’attrice è complementare a quello del marito:

He will write beautiful plays. For me to act in. I will mature into these roles. I will be respected. When I die, nobody will laugh. (Bl, 759)

Marilyn concepisce la riscrittura della sua storia nell’ottica di un cambiamento del suo destino di eterna “joke”. Con lui, e quindi tramite la sua scrittura, diventerà un’attrice rispettata. E il fatto che l’unico modo che concepisce per diventarlo sia attraverso un

⁴³⁰ Josh Grobel, “Playboy Interview: Joyce Carol Oates”, cit., p. 66.

⁴³¹ Oates, “Blonde Ambition”, cit., p. 150.

⁴³² McCann, *Marilyn Monroe*, cit., p. 153.

uomo, mostra definitivamente quale sia il meccanismo che si è instaurato fra lei e “the Playwright”:

Shrewdly, he perceived that she was reliving a role she'd once played, maybe more than once, and for which she'd been rewarded: she was the girl child; he was the older male mentor. But did he want to be this woman's mentor/father, or did he want to be her lover? To the Blond Actress, the two were possibly identical. To the Playwright, there was something perverse about being both, or seeming to be both. *She can only have a man she imagines to be her superior. Am I that man?* (Bl, 665)

Si tratta di una coazione a ripetere di cui the Playwright è consapevole, ma che non lo porta lontano da Marilyn. Essendo “her superior”, anche lui diventa la figura paterna surrogata espressa tramite il soprannome “Daddy” (p. 641).

Il grado di esaltazione per il matrimonio raggiunge, in questo, livelli altissimi. Prima che venga celebrato, è visto come la soluzione alle dipendenze e ai problemi di salute dell'attrice:

I feel as I could be healed, with you. With you here. If we were married. Oh, when can we be married! (Bl, 709)

In questo caso quindi, il matrimonio non è solamente, come i precedenti, un modo per non essere mai sola e non amata, ma ha una vera e propria funzione taumaturgica (“healed”).

Non manca neanche in questo legame l'identificazione della donna con ciò che il marito vede in lei. Si tratta di Magda, la protagonista di un dramma fittizio scritto da “the Playwright”, *The Girl with the Flaxen Hair*, ispirato al suo primo amore, una donna quasi analfabeta, più grande di lui, che aveva amato da ragazzo. Il titolo del *play* è in realtà quello di un brano del violinista ucraino Isaac Stern (1920-2001)⁴³³, e forse non è un caso che il protagonista maschile del dramma, l'alter ego di “the Playwright”, si chiami proprio Isaac.

L'attrice, che aspira a interpretare Magda, la sente come parte di sé fin dall'inizio:

I knew that girl! Magda. She wasn't me but she was inside me. (Bl, 631)

⁴³³ Isaac Stern, *I Miei Primi 79 Anni* (Milano: Mondadori, 2001), p. 213.

Per diventare quella che definisce “a higher form of herself” (p. 654), Marilyn decide di convertirsi all’ebraismo (la religione di “the Playwright”), e come sempre, di far passare l’identificazione con il personaggio desiderato dal marito attraverso la cucina e la suocera, in questo caso, preparando piatti caratteristici della tradizione ebraica:

In the kitchen in Manhattan, and at the Captain’s House. Miriam chattering away, and Norma murmuring agreement. Miriam instructed Norma in preparing chicken soup with matzoh balls and in preparing chopped liver with onions. (*Bl*, 751-752)

Gli sforzi fatti dall’attrice per calarsi nel ruolo di Magda e della moglie perfetta per “the Playwright” si rivelano inutili. La dipendenza dai farmaci e i tentativi di suicidio esasperano l’uomo al punto tale da distruggere il matrimonio. E in questo caso, Oates non condanna affatto l’atteggiamento del drammaturgo, ma quasi sembra comprenderlo quando scrive i suoi commenti postumi sul matrimonio:

‘I only just wanted to save her. I wasn’t thinking of myself, those years. My pride’. (*Bl*, 794)

In questo modo, Oates si schiera con coloro che ritengono che Miller fosse “a hard-working intellectual who, out of his passionate love for Marilyn, had given her some of the best years of his working life and received little in return beyond hysteria and infidelity”⁴³⁴.

Il ritratto di Miller che Oates delinea in *Blonde*, sembra seguire questa logica, quella che vede il drammaturgo come la vera vittima in questo matrimonio, forse l’unico tra i personaggi maschili a non essere descritto come un oppressore.

L’ultima relazione che Oates racconta, quella con il Presidente Kennedy, è invece la peggiore in termini di oppressione e di sfruttamento. “The President” (o “the Prince”), è l’ultimo uomo della vita di Marilyn, perché in *Blonde* l’autrice decide di ignorare la relazione che ebbe con Robert Kennedy, o quella con il produttore messicano José Bolanos⁴³⁵. Piuttosto riserva a quest’ultimo amante lo stesso trattamento che in *Black Water* era toccato a Edward Kennedy: diventa l’archetipo dello sfruttatore. “The

⁴³⁴ Leon, Morley, *Marilyn Monroe*, cit., p. 85.

⁴³⁵ Pepitone, *Marilyn Monroe Confidential: An Intimate Private Account*, cit., p. 233.

President” concentra in sé tutte le caratteristiche degli uomini che avevano visto Monroe esclusivamente come un oggetto sessuale, e le nasconde dietro a un’apparenza principesca e romantica.

Nella realtà, la relazione tra Monroe e Kennedy è oggetto di svariate speculazioni, ma Oates sembra seguire l’ipotesi che il Presidente fosse sempre “the active partner” e che “the women involved could not help themselves, but fell completely under his spell while he remained always in control. They were conquests to him, but he was the love of their lives”⁴³⁶.

La scrittrice segue questo schema nel raccontare dell’ultimo uomo della protagonista, e come era stato per The Senator in *Black Water*, ammanta la sua descrizione iniziale di un’aura principesca e virile. Ma soprattutto, si serve delle “acquired identifications” di John Kennedy: gli antenati irlandesi (p. 876), i problemi alla schiena derivanti dal suo essere “a war hero” (p. 877) e il suo nome che è “a great American name” (p. 876).

I rapporti di potere tra uomo e donna raggiungono in questa relazione il loro culmine; la protagonista è del tutto soggiogata da un uomo che lei riverisce in quanto “a great man, a war hero, a figure of History, a Prince”. (p. 877) L’idea di “figura storica”, di restare nella storia, è reiterata varie volte, e sembra essere per Marilyn l’elemento più attraente di “the President”. Infatti, quando si incontrano in un albergo a New York, l’attrice esclama: “*I stepped into History!*” (p. 898) Tutto questo fa di lei una schiava che solo tempo dopo realizza di non essere amata dall’uomo, ma di rappresentare solo un personaggio per lui, come già aveva lasciato intendere durante il loro primo incontro:

I said, You can call me Norma Jeane.

He said, But you are MARILYN to me.

I said, Oh, do you know MARILYN?

He said, Wanted to meet MARILYN for a long long time. (*Bl*, 877)

La questione dell’identità domina anche questa relazione. L’attrice vorrebbe che “the President” la chiamasse con il suo vero nome, permettendogli quindi di conoscere il suo vero “self”, ma l’uomo non vuole nient’altro che il personaggio, come è evidenziato dal nome “Marilyn” scritto in stampato. E da tempo voleva conoscere proprio il personaggio. A questo punto, la donna compie l’ennesimo *shift* identitario, e torna a

⁴³⁶ S. Elizabeth Bird, *For Enquiring Minds: A Cultural Study of Supermarket Tabloids* (Knoxville: University of Tennessee Press, 1992), pp. 184-185.

vestire i panni del suo “self” artificiale, quello più frivolo a leggero, spogliandosi di tutti quelli che aveva assunto su di sé negli anni precedenti:

[...] suddenly I was The Girl Upstairs. I was not Roslyn Tabor, I was not a divorcee. I was not a widow. I was not a grieving mother who'd lost her baby in a fall down cellar steps. I was not a mother who'd killed her baby. I had not been The Girl Upstairs for a long time but in my white terry-cloth robe and bare legs I became again The Girl Upstairs on the subway grating. (*Bl*, 878)

“The Girl Upstairs”, il personaggio di *The Seven Year Itch*, quello che aveva dato vita alle fantasie del pubblico, e che aveva causato il divorzio da Joe Di Maggio, prende il sopravvento e cancella tutte le incursioni di Marilyn in ruoli più profondi, sia sullo schermo che nella vita. Con the President, l'attrice non si sente più la divorziata protagonista di *The Misfits*, o la donna che aveva perso il figlio di the Playwright cadendo dalle scale. Non si sente più colei che aveva abortito, uccidendo il suo primo bambino, ma solo l'anonima Girl Upstairs, “defined solely by age, gender and sexual appeal”⁴³⁷, nel suo momento più iconico: con l'abito bianco sulla grata a New York. La relazione, vista dall'attrice con occhio romantico, conosce il suo momento di maggiore squallore in albergo a New York. Oates narra l'incontro indulgendo in particolari anatomici mai toccati con gli altri uomini (ad esempio con la descrizione del pene di the President) e facendo raggiungere alla sua protagonista il massimo dell'umiliazione. The President è al telefono per questioni politiche, ma chiede all'attrice di occuparsi dei suoi bisogni sessuali senza mai staccare l'orecchio dal ricevitore.

Gently at first, but with the assurance of a man accustomed to getting his way, the President gripped the Blond Actress by the nape of her neck, guiding her toward his groin. *I won't. I'm not a call girl. I'm-* in fact she was Norma Jeane, confused and frightened. She could not recall how she'd gotten to this place, who'd brought her here. Was it Marilyn? But why did Marilyn do such things? What did Marilyn want? (*Bl*, 901)

⁴³⁷ Richar Dyer, *Heavenly Bodies, Film Stars and Society* (Houndmills: MacMillan Press Ltd., 1986), p. 21.

Il gesto compiuto da the President, di sopraffazione sessuale, provoca l'ennesima scissione identitaria. Una voce interiore si ribella alle azioni compiute da Marilyn, il personaggio artificiale, giudicandola la responsabile per ciò che sta accadendo in quella stanza. Tuttavia, si rende conto proprio in quell'istante di non conoscere affatto quella parte di sé, e di non sapere se azioni del genere le piacciono.

L'ultimo atto della relazione, che risulta essere poi l'ultima apparizione pubblica dell'attrice anche nel romanzo, è la festa di compleanno del Presidente Kennedy al Madison Square Garden, dove Marilyn cantò *Happy Birthday to You*. Oates racconta la scena dall'esterno:

[...] there were some who would claim that MARILYN turned lovesick eyes toward the President lounging like a spoiled young prince in the box above her, her sexy-intimate nursery-rhyme song was clearly for him alone, except the President was in a party mood, not a sentimental mood, the President was flanked by raucous male buddies including his rival brothers and the First Lady was notably absent [...] As the President gazed down at MARILYN MONROE cooing seductively to him, one of his buddies nudged him in the ribs *Hope she fucks better than she sings Prez* and the witty Prez muttered around his cigar *No, but fucking her, you don't have to listen to her sing*, which cracked up everybody in the box. (*Bl*, 918)

Il brano mostra quella che S. Paige Baty definisce la “hidden moral bankruptcy”⁴³⁸ dei Kennedy, presentando il Presidente come “a spoiled young prince”, circondato da rozzi compagni (e tra loro vi sono anche i “rival brothers”, i due fratelli minori di Kennedy che però non hanno alcun ruolo nel romanzo) che ironizzano sul modo di cantare di Marilyn (che resta per tutto il brano il personaggio, con il nome scritto in stampato) e ridono delle battute volgari dell'uomo.

La scena racchiude il senso dei rapporti del personaggio Monroe con gli uomini, esprime il suo essere un oggetto sessuale e anche la “joke” (barzelletta) che lei tanto temeva di diventare.

Tutta la fase relativa al Presidente Kennedy è l'ideale punto di raccordo con *Black Water*, dove un altro membro della famiglia era stato spogliato dalla sua aura nobile e descritto nelle sue azioni più abiette e lesive per il genere femminile. Sebbene Oates abbia negato, per *Black Water*, di aver scritto un romanzo su Ted Kennedy, in *Blonde*

⁴³⁸ S. Paige Baty, *American Monroe: The Making of a Body Politic*, cit., p. 137.

è evidente che il disprezzo espresso verso il personaggio di the President non sia indirizzato ad una figura mitica, ma a quella storica. La ferocia del ritratto di John Kennedy in *Blonde*, che non è paragonabile a quella di nessuno degli altri personaggi maschili, indica, se messa a confronto con il personaggio di The Senator, una polemica verso il clan Kennedy e il suo rapporto con il genere femminile che nessuna spiegazione di tipo letterario, o smentita, può mitigare.

2.7. *La creazione del setting storico*

Nel paragrafo sui generi presenti in *Blonde*, è stato evidenziato come sia presente anche quello il romanzo storico. L'inserimento degli elementi caratteristici di questo genere non è solo funzionale alla creazione di un background storico che faccia percepire il sentimento dell'epoca, e che quindi si intrecci alla vita della protagonista per renderla pienamente una figlia del suo tempo; la sua funzione non è neanche solo quella di stabilire una ideale contrapposizione tra successione soggettiva e successione oggettiva, come era stato indispensabile in *Black Water*. Piuttosto, le incursioni della storia fra le pagine del romanzo hanno, oltre a tutte le funzioni sopraelencate, quella di delineare le caratteristiche di un contesto che permetta di capire la femminilità come "fenomeno storico"⁴³⁹. Oates infatti non intendeva scrivere di Monroe come di un "isolated, idiosyncratic individual signifying nothing but herself"⁴⁴⁰, ma come di una figura universale che racchiudesse i caratteri tipici della sua epoca. Inoltre, l'autrice ha dichiarato che "*Blonde* is also a political novel", in particolare su "the Rise of the Red Scare Paranoia, the betrayals and back stabbings in Hollywood; the assumptions of what we might call cold war theology: we are God's nation, the Soviet Union belongs to Satan [...]"⁴⁴¹.

L'aspetto politico è dominante all'interno del romanzo, ma non è l'unico. Monroe infatti si configura come un "representative character", un personaggio che esiste "at the intersection of cultural production and consumption, circulating in specific times and places", un esempio dei valori di una data comunità⁴⁴². E' proprio l'idea di

⁴³⁹ Cfr. nota 235.

⁴⁴⁰ Oates, "Blonde Ambition", cit., p. 151.

⁴⁴¹ *Ibidem*, p. 149.

⁴⁴² S. Paige Baty, *American Monroe, The Making of a Body Politic*, cit., p. 9.

“intersezione” tra la biografia del singolo personaggio con gli eventi storici e culturali a dare forma al romanzo e a guidare l’autrice verso la scelta degli eventi storici da inserire nella narrazione. Rispetto a quanto accadeva in *Black Water*, la storia è raccontata in quanto tale, e solo laddove è Marilyn ad esserne in qualche modo protagonista, viene assimilata alla narrazione principale.

Un esempio di eventi collegati alla biografia di Monroe sono quelli della Seconda Guerra Mondiale. Si tratta di un avvenimento che influenza la vita di Norma Jeane, poiché il suo primo marito si arruolerà e porrà fine al loro matrimonio, ma le permetterà in questo modo di iniziare a lavorare. Quindi, il periodo della guerra viene visto come un momento di consapevolezza di vivere nella storia. Bucky Glazer, nell’arruolarsi, dirà alla moglie “It’s history, now. The time we’re in” (p. 217). Sarà proprio lei, alla partenza del marito, a pensare:

It’s history. What happens to us. No one to blame. (Bl, 220)

E’ una storia che permette a lei, e alle altre donne, di iniziare a lavorare, e proprio per questo la donna si ritroverà a sperare che la guerra possa durare per sempre. Perché la moglie con un lavoro, “was not the average wife”⁴⁴³. Solo dall’attacco di Pearl Harbor (1941) fu possibile per le donne diventare una vera e propria forza lavoro, data la mancanza di uomini, in maggioranza arruolati nell’esercito⁴⁴⁴. Dopo la fine della guerra, le donne che avevano iniziato a lavorare non rimasero a lungo a casa, respingendo quindi la “feminine mystique” che le vedeva destinate alla casa e a nient’altro⁴⁴⁵.

Vi sono altri eventi storici nel romanzo che vedono l’attrice coinvolta in modo più o meno diretto, ma è appunto l’elemento politico quello che da un certo punto della narrazione diventerà quello dominante. In particolare, è la crociata contro il comunismo del Senatore Joseph McCarthy (1908-1957) a costituire il background storico costante del romanzo fino all’ultimo capitolo. La “Red Scare”, nata nel clima della Guerra Fredda, spinse McCarthy a costituire un comitato *ad hoc*, la *House of Un-American Activities Committee (HUAC)*⁴⁴⁶, per individuare e punire eventuali elementi

⁴⁴³ Hawes, Nybakken, *American Families, A Research Guide and Historical Handbook*, cit., p. 159.

⁴⁴⁴ William H. Chafe, *The American Woman, Her Changing Social, Economic and Political Roles, 1920-1970* (Oxford: Oxford University Press, 1972), p. 137.

⁴⁴⁵ Kaledin, *Mothers and More, American Women in the 1950’S*, cit., p. 61.

⁴⁴⁶ Halberstam, *The Fifties*, cit., p. 12.

sovversivi, non solo a livello di Dipartimento di Stato, ma anche, e soprattutto, fra gli intellettuali e nel mondo dello spettacolo. Gli interrogatori erano iniziati nel 1947, ma il comitato fu riunito ufficialmente solo nel 1951⁴⁴⁷. I suicidi fra coloro che comparvero sulla lista nera furono molteplici, perché molti di loro avevano perso il lavoro pur essendo innocenti⁴⁴⁸.

La domanda che veniva posta agli interrogati era: “Are you or have you ever been a member of the Communist Party?”⁴⁴⁹

Solo se un accusato faceva i nomi di altri affiliati al partito, allora si era sicuri del suo pentimento⁴⁵⁰.

Monroe si ritrovò coinvolta nella questione per via di Arthur Miller. Il comitato infatti aveva sospeso il suo passaporto, e solo grazie alla moglie gli fu restituito⁴⁵¹. Tuttavia, il supporto dato al marito la mise sotto pressione con i dirigenti dello Studio che la minacciarono dicendo che non avrebbe più lavorato⁴⁵².

Del problema di Miller, Oates riprende solo le conseguenze economiche subite dal drammaturgo a causa della sua reticenza a rispondere agli interrogatori del comitato:

He'd refused to answer questions put to him by the House Un-American Activities Committee. He'd refused to allow “Marilyn Monroe” to be photographed with the committee chairman. (Though he'd been told that the committee would ‘go easy’ on him if such a photo session could be arranged. What blackmail!) He was found in contempt of Congress and sentenced to a year of prison and fined \$ 1,000 and his case was being appealed and was certain, his lawyers said, to be overturned; yet in the meantime he had legal fees to pay and no end in sight. HUAC had been harassing him now for six years. (*Bl*, 734)

Il brano mostra come l'attrice venga vista dai membri del comitato alla stregua di una moneta di scambio per rendere più leggera la pena inflitta a the Playwright. Ma l'uomo, che visto l'uso delle virgolette considera il nome d'arte della moglie come totalmente estraneo a lei e artificiale, non accetta lo scambio, e quindi subisce le conseguenze legali del suo gesto.

⁴⁴⁷ Navasky, *Naming Names*, cit., pp. 1-2.

⁴⁴⁸ Kaledin, *Mothers and More, American Women in the 1950'S*, cit., pp. 5-6.

⁴⁴⁹ Navasky, *Naming Names*, cit., p. 2.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 4.

⁴⁵¹ Kaledin, *Mothers and More, American Women in the 1950'S*, cit., p. 18.

⁴⁵² McCann, *Marilyn Monroe*, cit., p. 103.

Oates rende la situazione politica dell'epoca ben più di un fastidio economico per il marito della protagonista. Affermando che *Blonde* è un romanzo in parte politico, l'autrice intende dare una giustificazione politica persino alla scomparsa dell'attrice. La sua morte, avvenuta per mano dello Sharpshooter, era stata decisa già da tempo per via delle cattive frequentazioni della donna:

The Sharpshooter is thinking he has seen this one before, didn't this juicy blonde sign a petition defending Commies and Commie-sympy, defending those traitors Charlie Chaplin and Paul Robeson (who's a nigger in addition to being a traitor, and an uppity nigger at that); this girl's name is on file, however many names and aliases she has, the State can track her. (*Bl*, 401-402)

Questo primo incontro tra l'attrice e il cecchino avviene all'inizio della carriera di lei, quando ha già iniziato la relazione con Cass Chaplin (figlio di Charlie), e le è stato chiesto di firmare una petizione per i diritti civili dei neri, probabilmente proprio da Paul Robeson: attore, cantante, avvocato e cestista che negli anni della Guerra Fredda ebbe problemi con il governo per le sue simpatie socialiste⁴⁵³. Il cecchino definisce questi personaggi come "Commie" ("Communist") o "Commie-sympy" ("Communist sympathizers") e per Robeson, di colore, usa anche l'appellativo razzista "nigger".

Anche in questo caso si assiste alla costruzione di un'identità fittizia dell'attrice da parte di un altro personaggio. Il cecchino infatti la vede come una spia, e i suoi tanti nomi acquisiti nel corso del tempo come una scelta criminale. L'ultima frase, se messa a confronto con il brano in cui lo Studio sceglie il nuovo nome di Norma Jeane, ha una sfumatura ironica: lo Stato è in grado di rintracciare i suoi diversi "names and aliases", è questo il pensiero minaccioso del cecchino che non sa che la donna non ha mai avuto alcuna intenzione di nascondersi dietro a uno pseudonimo. Eppure, anche successivamente, Monroe è vista dal cecchino come l'incarnazione del male, del Comunismo che è un nemico (p. 821).

Oates segue l'evoluzione della Red Scare, e nel 1961 spiega come, con la morte del Senatore McCarthy, sia finita l'epoca delle liste nere e della persecuzione dei presunti comunisti (p. 864). Ma Monroe continua ad essere considerata il male, ed è proprio per

⁴⁵³ Robert Alan, "Paul Robeson, The Lost Shepherd", *The Crisis*, (November 1951), pp. 569-573.

questo che verrà uccisa. Il cecchino, introducendosi in casa dell'attrice prima di assassinarla, elenca tutte le sue colpe:

Evil is a word for the target. Evil is what we mean by our target. He would not know if the Agency had sent him on this mission to protect the President from the President's blond whore who had threatened him & in this way threatened 'national security' or whether he would this night execute such actions that, when revealed to the public, would damage the President for being associated with the blonde whore. For the Presidency & the Agency were not invariably allies; the Presidency was an ephemeral power, the Agency a permanent power. The Sharpshooter knew of this female's long involvement with subversive organizations in America & abroad & of her marriage to a Jew subversive & her sex liaison with the Communist Sukarno of Indonesia (an encounter in the Beverly Hills Hotel, April 1956) & her public defense of such Communist dictators as Castro; he knew, what would have enraged him if he'd been a man of passion & not calculation, that the female had signed inflammatory petitions challenging the power of the very State to which he had pledged his life. (Bl, 935)

Oates rende la morte di Marilyn Monroe un omicidio politico, e in questo brano concentra, nelle parole del cecchino, l'errore identitario che ne porterà l'uccisione. Perché se nel corso dell'intero romanzo l'autrice aveva raccontato la storia dell'attrice dal suo punto di vista e da quello dei personaggi che le ruotavano intorno, sul finale sono gli occhi di un personaggio esterno, collegamento ideale con gli eventi storici contemporanei, a fornire un nuovo ed erroneo punto di vista sulla sua vita.

Attraverso lo sguardo del cecchino, che non a caso è un uomo, Marilyn diventa non più l'intersezione della temperie culturale e sociale della sua epoca, ma di tutti i mali che la contraddistinguono. Quella disapprovazione come "historical fact" del personaggio, già vista nei capitoli riguardanti la relazione con Kennedy, viene espressa totalmente nel finale. E si fonde con la disapprovazione di lei anche come donna, dato che viene definita più volte "whore" e solo una volta "female".

"Evil" è l'identità finale che viene data al personaggio, il nome che cancella quello autentico (Norma Jeane) e lo pseudonimo (Marilyn Monroe). Persino l'appellativo di "Blond Actress", viene rimpiazzato da quello denigratorio di "blond whore", e l'unica identità che le rimane è proprio quella, falsa quanto le altre, che la porterà alla morte. E' l'identità di una donna che nel corso del romanzo si era ritrovata invischiata nei rapporti di potere fra uomo e donna, attraverso i suoi matrimoni e la relazione con il

Presidente. Ma è proprio quella relazione a svelare che persino un matrimonio d'amore (come quello con the Playwright) e una storia che l'attrice sperava fosse d'amore (con the President) vengono viste come azioni calcolate per mettere a repentaglio la sicurezza dello Stato. I giochi di potere in cui il personaggio viene coinvolto, per bocca del cecchino, sono ben più grandi di quanto la sua *naïveté* le lasciasse immaginare, perché coinvolgono Stati e poteri addirittura più grandi della stessa Presidenza (che come dirà il cecchino, è un potere effimero, a differenza dell'Agencia che è un potere permanente).

E' in questo modo che Oates fa della morte di Monroe un omicidio politico, e rende così anche *Blonde* un romanzo che esula dalla semplice penetrazione psicologica della protagonista, e che mira piuttosto a metterne a confronto la vita con quella sua epoca.

2.8. "Black Dahlia & White Rose": un breve ritorno alla figura di Norma Jeane

Nel 2012, Oates ha pubblicato la raccolta di racconti *Black Dahlia & White Rose*, che si apre l'omonimo racconto incentrato sull'omicidio di Elizabeth Short, l'aspirante attrice ventiduenne trovata morta il 15 gennaio del 1947 a Los Angeles⁴⁵⁴. La donna, soprannominata "Black Dahlia" per la sua abitudine di indossare solo abiti neri, si trovava in un campo, completamente nuda e con il corpo orribilmente mutilato⁴⁵⁵. Nonostante le indagini della polizia di Los Angeles e molti sospettati, non si è mai giunti ad una risoluzione del caso, e la figura della "Dalia Nera" ha ispirato diverse opere cinematografiche e letterarie nel corso degli anni⁴⁵⁶.

Il racconto di Oates è strutturato come un'indagine "non ufficiale", e l'autrice inserisce il proprio nome all'inizio del racconto per designare chi ha assemblato il materiale⁴⁵⁷, assumendosi in questo modo la responsabilità delle idee in merito a chi abbia ucciso la donna.

⁴⁵⁴ Le informazioni sull'omicidio di Elizabeth Short sono tratte da John Gilmore, *Severed: The True Story of the Black Dahlia* (Los Angeles: Amok Books, 2006).

⁴⁵⁵ Gilmore rivela che il suo corpo era stato tagliato in due parti all'altezza della vita, e completamente dissanguato. I genitali erano stati rimossi, e la bocca era stata tagliata a partire dagli angoli fino alle orecchie.

⁴⁵⁶ Il più celebre romanzo sulla figura di Elizabeth Short è di James Ellroy, *The Black Dahlia* (Los Angeles: The Mysterious Press, 1987). Da esso è stato tratto il film omonimo di Brian De Palma (2006).

⁴⁵⁷ Joyce Carol Oates, "Black Dahlia & White Rose", *Black Dahlia & White Rose* (New York: Ecco, 2012), p. 3.

In realtà, il racconto può essere nato come indagine nelle intenzioni dell'autrice, ma la forma finale è quella di una narrazione a tre voci che ripercorre in modo sintetico l'esistenza di Elizabeth Short fino alla notte della sua scomparsa. Le voci, che si alternano per fornire più punti di vista sulla storia, sono quelle del fotografo K. Keinhardt (un personaggio inventato), quella *post mortem* di Short, e quella di Norma Jeane Baker, qui compagna di stanza della vittima. Short e Baker, tuttavia, non hanno mai vissuto insieme, probabilmente non si sono neanche mai incontrate⁴⁵⁸. Oates affianca i due personaggi con l'intento di renderli l'uno l'ideale contraltare dell'altro (la dalia nera e la rosa bianca del titolo sono i soprannomi delle due donne). Il racconto diventa in questo modo più uno strumento per parlare ancora di Norma Jeane Baker, dodici anni dopo il monumentale *Blonde*, che una vera indagine sull'omicidio Short. Lo spazio occupato dall'autrice all'interno della narrazione è piuttosto ampio, persino la voce della vittima parla più della compagna di stanza che di se stessa. Di conseguenza, si può affermare che questo racconto rappresenti una versione molto ridotta di *Blonde*, dato che in un numero di pagine limitato (circa 25) compendia gran parte degli elementi dell'esistenza dell'autrice prima che diventasse Marilyn Monroe, con alcune differenze strutturali. Se in *Blonde* gran parte dei nomi erano modificati per attribuire a determinati personaggi un'aura mitica e archetipica, come nel caso dei grandi amori della donna, in questo racconto l'unico nome fittizio è quello del fotografo, mentre il nome del primo marito non è più quello inventato di Bucky Glazer, ma quello reale (Jim Dougherty).

La plurivocità che aveva caratterizzato il romanzo, torna qui in forma più limitata e leggermente diversa. Le voci narranti sono solo tre (Norma Jeane, il fotografo ed Elizabeth Short) ma sono ben distinte e separate da un titolo che attribuisce loro una specifica porzione del racconto, a differenza di quanto accadeva in *Blonde*, dove le voci narranti erano numerose e spesso indistinguibili l'una dall'altra.

I temi e gli episodi menzionati nel racconto sono molto simili a quelli del romanzo, a cominciare dall'ossessione di Norma Jeane per la mancanza di una figura paterna. E' proprio con questo tema che il racconto si apre:

K. KEINNHARDT- PHOTOGRAPHER:

⁴⁵⁸ Gilmore non menziona affatto Norma Jeane Baker nel suo libro, mentre Ellen Datlow in *The Best Horror of the Year* (New York: Start Publishing LLC, 2006) afferma che le due "infamous women of the 1940's" potrebbero essersi incontrate.

They were lost girls looking for their fathers.
So I knew they'd come crawling back to *me*. (BD, 4)

Il fotografo, avido di scatti delle due ragazze, ritiene di poter essere un padre surrogato per loro, sfruttandole poi come modelle. Ma se per Short non è del tutto vero che non ha un padre⁴⁵⁹, per Norma Jeane si ripetono le stesse problematiche del romanzo:

[...] like Norma Jeane whose crazy mother would show her studio publicity photos of Clarke Gable- whispering in the child's ear *Here is your father, Norma Jeane! But no one must know- yet*.
Poor Norma Jeane! Some part of her believed this craziness, why she was always looking for *Daddy*. (BD, 4)

La voce narrante è in questo caso quella di Elizabeth, e riassume in poche righe alcuni degli elementi fondamentali della vita della futura Marilyn. Il fatto che Gladys le avesse fatto credere che suo padre fosse Clarke Gable, ad esempio, è un elemento che in *Blonde* dà vita alla venerazione che l'attrice ha per questa figura paterna ideale, e in questo racconto viene omessa per ragioni cronologiche: nel 1947, anno in cui è ambientato, Norma Jeane Baker non aveva ancora incontrato personalmente Gable⁴⁶⁰. Non aveva neanche sposato tutti e tre i mariti della sua biografia, ma Short nota già a questo punto che la donna ricerca continuamente "papà", cosa che farà con i mariti chiamandoli sempre "Daddy".

Non è assente, neanche in questa sede, il desiderio di farsi notare dal vero padre diventando famosa:

[...] Norma Jeane said she had not even glimpsed her father even from a distance but now that she'd been on the covers of *Swank & Stars & Stripes* maybe he would see her & recognize her as *his*, & if ever she was an actress on-screen he would see & recognize her- she was sure of this. (BD, 7)

⁴⁵⁹ Cleo Short aveva abbandonato la famiglia, all'epoca residente nel Massachusetts, nel 1930 per trasferirsi a Vallejo (California), ma la figlia l'aveva raggiunto e avevano coabitato per un periodo. Tutto questo prima che la convivenza si rivelasse impossibile, e a seguito di un litigio la ragazza decisesse di scappare di casa e vivere per conto suo a Camp Cooke.

⁴⁶⁰ Cfr. con Rosten, Shaw, *Marilyn among Friends*, cit., p. 75.

L'idea di dipendenza da un uomo, anche se si tratta del proprio padre, viene espressa dall'aggettivo possessivo "his": la speranza di Norma Jeane è che vedendola sullo schermo la riconosca come "sua", omettendo la parola "figlia", e mantenendo perciò solo l'idea di possesso.

Anche la natura di Gladys, come si è già potuto notare nella definizione che ne dà Elizabeth, "crazy mother" (madre pazza), non viene modificata. E' Norma Jeane stessa a spiegare in poche righe per quale motivo le manca anche una figura materna:

[...] even a sick mother like my mother who "could not keep me" because she had "mental problems"- but still, I would live with her, if she was discharged from the hospital... (BD, 18)

Gladys viene definita "sick" (malata), ma la figlia afferma che vivrebbe con lei se dovesse essere dimessa dall'ospedale: un'intenzione che non manca neanche in *Blonde*⁴⁶¹.

Un altro aspetto che viene ripreso dal romanzo è il desiderio di Norma Jeane di non apparire ridicola:

He was the one- "K.K." we called him- who took pictures for the girlie mags & calendars- the one I begged *Please don't make me into a joke. Oh please that is all I ask of you.* (BD, 3)

Come si era già visto in *Blonde*⁴⁶², diversi erano i motivi di dileggio nei confronti dell'attrice (la bassa scolarità, l'aspetto da "dumb blonde") e tale era il suo terrore di apparire agli altri come "a joke" (una barzelletta) che fingeva interessi intellettuali e aspirava a interpretare ruoli impegnati per essere riconosciuta come un'attrice seria. L'impresa, rivelatasi molto difficile, fu ostacolata in gran parte dall'aspetto fisico della donna. In questo racconto, che come si è detto è ambientato prima della vera consacrazione di Norma Jeane come attrice, viene evidenziato l'aspetto più innocente e infantile della sua bellezza, in opposizione al fascino più torbido e misterioso della "Dalia nera":

⁴⁶¹ Cfr. con *Blonde*, p. 397.

⁴⁶² Cfr. con *Blonde*, p. 590.

Norma Jeane was very beautiful in a simpering-baby way with a white-rose-petal skin that was softer than my skin even & did not show fatigue in her face as I did, sometimes. (BD, 7)

Betty was the dark-haired beauty- THE BLACK DAHLIA. Norma Jeane was THE WHITE ROSE to me- in secret- her skin like white-rose-petals & face like a china doll's. (BD, 11)

The little blond girl. That one. SHE is the feminine beauty like an angel in heaven. (BD, 14)

I tre estratti riportano tre diverse opinioni sull'aspetto della donna. La prima appartiene a Elizabeth Short, ed evidenzia la natura infantile e "smorfiosa" ("simpering") della bellezza della sua coinquilina. La seconda, che appartiene invece al fotografo, ha in comune con la prima il paragone della pelle di Norma Jeane con i petali di rosa, ragione del soprannome conferitole dall'uomo. Il terzo estratto, riportato dal fotografo, è il commento fatto dal personaggio di Bone Doctor, l'assassino di Short, che frequentava spesso lo studio di Keinhart e si era imbattuto nelle due ragazze, preferendo istintivamente Norma Jeane a Elizabeth. Oates lascia intendere che probabilmente, se l'uomo avesse avuto l'occasione di farlo, avrebbe ucciso la futura Marilyn. E dato che la voce di Short è assimilabile alla "biografia postuma" già vista in *Blonde*, può prevedere che la ragazza con cui viveva diventerà Marilyn Monroe:

[...] it was not a decreed thing but mere chance that Norma Jeane would become MARILYN MONROE & Elizabeth Short would become THE BLACK DAHLIA pitied & scorned in death & not ver understood, & the cruelest lies spread about me. (BD, 9)

In questo brano si ritrova, come nel romanzo, il nome dell'attrice scritto in stampato: una tecnica che rafforza la natura di personaggio di questo nome, la dissociazione della persona da esso (poichè si ricollega allo stampato dei cartelloni cinematografici), e non ultima, la sua artificialità. Norma Jeane riassume in poche righe come lo studio abbia deciso di cambiarle il nome:

Soon, the name “Marilyn Monroe” would be given me. For the studio did not like “Norma Jeane”- this was an Okie name, they said. (It was not an Okie name! No one in my family was Okie or anything near.) & the studio did not like “Baker”- this was a dull name. But even the new name- “Marilyn Monroe”- did not seem real but a concoction like meringue, that would melt in the slightest rain. (*BD*, 19)

Il nome Norma Jeane viene definito “an Okie name”, dove per “Okie” si intende un abitante dello Stato dell’Okhlaoma. Tuttavia, anche in questo caso, Norma Jeane può prevedere che persino il nome che lo studio ha scelto per lei non avrà una lunga durata, riferendosi probabilmente alla sua morte precoce.

Altri due aspetti del personaggio vengono ripresi in questo racconto con le stesse modalità del romanzo. Il primo è il linguaggio della donna, che anche in questo caso balbetta:

It was just a n-nightmare.

[...] When I came back to the room that night I was kind of m-mad at Betty ‘cause she’d stood me up at the Top Hat [...] (*BD*, 16)

Il secondo aspetto riguarda il colore dei capelli, artificiale quanto il nome conferito alla donna dallo studio. Anche qui, il processo di cambiamento, dal castano naturale al biondo ossigenato voluto dallo studio, viene riassunto in poche righe da Norma Jeane:

[...] my hair, that was brown, about the color of Betty’s natural hair, they made me bleach at the Blue Book Agency saying they could get twice as many shoots for me as with my brown hair & this turned out to be correct though an understatement- more like three times as many shoots. (*BD*, 17)

L’elemento, tanto iconico e pregnante nel romanzo, occupa nel racconto uno spazio piuttosto limitato. Il colore che realmente rappresenta Norma Jeane è il bianco, in contrapposizione al nero di Elizabeth Short. La scelta compiuta da Oates, in questo racconto che sembra un estratto della prima parte di *Blonde*, è di riprendere il simbolismo dei colori per evidenziare un unico aspetto del personaggio di Norma Jeane: l’innocenza. Per questa ragione, tutti i lati più torbidi della vita della futura Marilyn (la dipendenza da alcol e farmaci, i tanti amanti, i capricci sul set) vengono omessi per

restituire un nuovo ritratto, sebbene parziale, della “ragazza dimenticata” che la scrittrice aveva visto in una foto, la donna e non l’artificio.

3. *My Sister, My Love: Memoria, oblio e critica sociale*

3.1. *Il caso Ramsey*

Il 26 dicembre 1996, la piccola e tranquilla cittadina di Boulder (Colorado) fu scossa dalla notizia dell'omicidio di JonBenét Ramsey⁴⁶³, sei anni, vincitrice di numerosi concorsi di bellezza per bambini. JonBenét era figlia di John, a capo della società di computer "Access Graphic", e di Patricia (detta Patsy), ex Miss Virginia. Fu proprio Patsy a denunciare la scomparsa della figlia al 911, all'alba, quando si accorse che non era nel suo letto, e che in casa c'era una lunga lettera (sarebbe stata definita in seguito "the *War and Peace* of ransom notes"⁴⁶⁴) in cui una "small foreign faction", che si firmava con l'acronimo S.B.T.C., chiedeva 118,000 dollari di riscatto per far riavere ai Ramsey la bambina. La casa, dove erano presenti Patsy, John e il figlio Burke, di nove anni, fu ispezionata a lungo, ma solo alle 13, durante una nuova ispezione, fu il padre a trovare il corpo della figlia nel seminterrato, avvolto in una coperta, legato, con del nastro adesivo sulla bocca e con evidenti traumi al cranio. In seguito, l'autopsia rivelò anche la presenza di lacerazioni vaginali.

Le indagini furono compiute dalla polizia locale che non arrivò mai ad una completa risoluzione del caso a causa anche della poca dimestichezza con gli omicidi (quello di JonBenét fu l'unico dell'anno). I sospettati furono fin da subito i Ramsey, che tuttavia si difesero con numerose interviste televisive e costruirono un'investigazione privata. Solo nel 2006 si arrivò all'arresto del reo confessore John Karr, ma in seguito fu appurato che i campioni di DNA rinvenuti sulla biancheria della bambina non corrispondevano al suo profilo genetico, e che la dichiarazione di colpevolezza dell'uomo era falsa.

Le teorie sull'omicidio sono molteplici, molte di queste messe in piedi dai media che in seguito all'avvenimento invasero Boulder e dedicarono a JonBenét diverse *cover-story* sui *tabloid* che comportarono spesso querele per diffamazione da parte dei

⁴⁶³ Per il caso Ramsey sono stati consultati i seguenti testi: John E. Douglas., Mark Olshaker, *The Cases that Haunt Us* (New York: Scribner, 2000); Andrew G. Hodges, *A Mother Gone Bad: The Hidden Confession of JonBenét's Killer* (Birmingham: Village House, 1998); John and Patricia Ramsey, *The Death of Innocence* (New York: Onyx, 2001); Lawrence Schiller, *Perfect Murder, Perfect Town: JonBenét and the City of Boulder* (London: HarperCollins, 1999); Carlton Smith, *Death of a Little Princess: The tragic Story of the Murder of JonBenét Ramsey* (New York: St.Martin's, 1999); Steve Thomas, *JonBenét: Inside the Ramsey Murder Investigation* (New York: St. Martin's Press, 2000).

⁴⁶⁴ Joyce Carol Oates, "The Mystery of JonBenét Ramsey", *The New York Review of Books* (June 24, 1999), p. 32.

genitori. Patsy Ramsey rimase per molto tempo la sospettata principale, dato che una perizia calligrafica dimostrò che la grafia della lettera di riscatto era compatibile con la sua. Eppure, una teoria particolarmente accreditata vede come colpevole Burke Ramsey, il quale avrebbe ucciso la sorellina per gelosia, costringendo i genitori a inscenare il rapimento per proteggerlo.

Nel 2006 Patsy Ramsey muore per un cancro alle ovaie, e solo due anni più tardi, i Ramsey vengono ufficialmente scagionati da tutte le accuse. Nel 2010 emergono alcuni documenti, risalenti al 1999, che accusano i coniugi di abusi nei confronti della figlia, mai desecretati prima.

Ad oggi, diciotto anni dopo l'omicidio di JonBenét, non c'è ancora un colpevole, ma solo teorie e un'intera nazione ossessionata da un caso in cui "the victim was so young, blond, and beautiful, the parents rich and prominent and intelligent, the neighborhood fashionable and safe, the community secure and self-satisfied [...]"⁴⁶⁵. L'immagine della bambina, truccata e vestita come un'adulta e impegnata nelle sue esibizioni, è diventata simbolo e icona non solo di una giovane vita spezzata in circostanze misteriose, ma dello sfruttamento dei bambini e della loro innocenza e bellezza. Come affermano John Douglas e Mark Olshaker, "in a bizarre and perverse mockery of our cult of celebrity, in death, JonBenét became America's greatest cover girl"⁴⁶⁶.

3.2. *Genesi e struttura di My Sister, My Love*

In un'intervista rilasciata a Greg Johnson nell'ottobre del 2008, Oates ha spiegato perché ha scelto di ispirarsi proprio al caso Ramsey per il suo romanzo *My Sister, My Love*:

My primary motive in choosing this case is that it remains unsolved; also, it involves the exploitation of a young child by her mother in a way that seems to me emblematic of such exploitation generally in our time⁴⁶⁷.

⁴⁶⁵ Douglas, Olshaker, *The Cases that Haunt Us*, cit., p. 269.

⁴⁶⁶ *Ibidem*.

⁴⁶⁷ Greg Johnson, "A Conversation with Joyce Carol Oates", *My Sister, My Love* (London: Fourth Estate, 2008), p. 5.

L'interesse per questo omicidio era nato nella scrittrice poco meno di dieci anni prima, quando aveva recensito per *The New York Review of Books* alcuni testi sull'argomento. Una sua riflessione in merito a queste pubblicazioni, e al gusto generale per le "true crime stories", anticipa di fatto la scelta di scrivere un romanzo sull'uccisione di JonBenét Ramsey:

Perhaps, in the fact-obsessed late twentieth century, the most palatable fictions are those that aren't really fictional but rather "facts" audaciously reinvented in the language of gifted writers. For what is "reality" except as it is presented through language?⁴⁶⁸

All'uscita di questo articolo, Oates aveva già pubblicato *Black Water*, e stava per dare alle stampe *Blonde*. Entrambi questi romanzi, come si è potuto notare nei capitoli precedenti, si prestano ad una lettura di questo tipo, e lo stesso si può dire di *My Sister*, *My Love*.

Scrivere del crimine, soprattutto di un omicidio, per Oates è "always interesting", ma il rischio è che ciò "never accomplishes anything else- one act, one crime, one glorious killing [...]"⁴⁶⁹. E' un rischio che la scrittrice non intende correre nel produrre un romanzo sul caso Ramsey, poiché suscita elementi di riflessione che vanno ben oltre il mistero di un caso irrisolto. Scrivere di JonBenét le permette di soffermarsi sullo sfruttamento che la madre ne fa attraverso la partecipazione ai concorsi di bellezza, perché si tratta di uno sfruttamento generalizzato, tipico della nostra epoca. Come era accaduto nel racconto del Chappaquiddick Incident, o della vita di Marilyn Monroe, Oates intende conferire un carattere universale ed emblematico anche a questa storia. Con un elemento in più: la giovanissima età della vittima. "When you're a young person- aveva dichiarato anni prima in un'altra intervista rilasciata a Greg Johnson- you just don't have any power, especially when a person in authority does something to you"⁴⁷⁰. E' proprio questa vulnerabilità che la scrittrice intende evidenziare nel suo romanzo, la ragione di questa nuova "resurrection of the dead".

Oates ammette di essersi ispirata al caso in questione, ma afferma, nella nota introduttiva al romanzo, che "it is a work of the imagination solely and lays no claim to

⁴⁶⁸ Oates, "The Mystery of JonBenét Ramsey", cit., p. 31.

⁴⁶⁹ Joyce Carol Oates, "Fiction Chronicle", *Hudson Review* (No. 22, Fall 1969), p. 534.

⁴⁷⁰ Greg Johnson, *Invisible Writer, A Biography of Joyce Carol Oates* (New York: Plume, 1998), p. 54.

representing actual persons, places or historical events”. In realtà, l’operazione compiuta dall’autrice è quella di cambiare solo in parte i fatti, i nomi e i luoghi della storia, fornendo probabilmente la sua idea di come siano andate le cose. La voce di cui si serve per questo intento, non è ovviamente quella della giovane vittima (che nel romanzo ha il fatidico nome di Bliss, “benedizione”, con un ovvio riferimento religioso) e neanche quella dei suoi genitori. A raccontare i fatti, dieci anni dopo che si sono svolti, in un *memoir*, è il quarto membro della famiglia, il fratello maggiore di Bliss, Skyler. I nomi dei personaggi principali vengono modificati, ma in alcuni casi mantengono una certa somiglianza con quelli originali. Il cognome della famiglia della vittima è infatti “Rampike”, che ha una certa assonanza con “Ramsey”, e quello della madre è Betsey, che assona con Patsy. Al padre viene dato il nome di Bruce, ma tutti lo chiamano Bix. Oates modifica in parte anche l’attività principale della bambina, che non è più solo quella di gareggiare in concorsi di bellezza, ma in competizioni di pattinaggio. Anche i luoghi e le date sono leggermente modificati, l’omicidio infatti non si svolge più nella notte tra il 25 e il 26 dicembre del 1996, ma tra il 28 e il 29 gennaio del 1997. Il luogo non è più la cittadina di Boulder, ma il sobborgo di Fair Hills⁴⁷¹, New Jersey, geograficamente opposto alla costa orientale, dove il vero omicidio ha avuto luogo. Il memoir che Skyler scrive per il decimo anniversario della morte della sorella, espone i suoi intenti fin dalla prima pagina. Il narratore lo definisce “a ‘unique personal document’ - not a mere memoir but (maybe) a confession” (p. 4). Infatti, la ripetizione degli eventi di dieci anni prima ha come obiettivo non solo di raccontare la vita di Bliss Rampike, e quindi di ricordarla, ma anche di capire cosa sia realmente successo nella notte in cui è morta. E’ per questo motivo che Skyler spiega fin da subito che non seguirà un criterio lineare e cronologico, ma piuttosto un “pathway of free association”. La frase di apertura del *memoir* ne fornisce una chiave interpretativa:

DYSFUNCTIONAL FAMILIES ARE ALL ALIKE. DITTO “SURVIVORS”. (MS, 4)

Si tratta di una citazione, capovolta, della prima frase del romanzo di Lev Tolstoj *Anna Karenina*⁴⁷². In questo caso il narratore utilizza il termine “dysfunctional”, che non solo

⁴⁷¹ Si tratta probabilmente di una parodia del sobborgo di Fair Hills, non molto lontano da Princeton, dove Oates vive.

⁴⁷² Lev Tolstoj, *Anna Karenina* (Roma: Newton & Compton, 1996), p. 21: “Le famiglie felici si somigliano sempre l’una con l’altra: ogni famiglia infelice lo è in un modo particolare”.

descrivere, come si vedrà in seguito, la condizione della famiglia Rampike, ma anche la narrazione stessa.

Nel saggio “Dysfunctional Narratives: or: ‘Mistakes Were Made’”, Charles Baxter dà la sua definizione del termine:

A structural unit (like the banking system, or the family, or narrative) whose outward appearance is intact but whose structural integrity has been compromised or has collapsed⁴⁷³.

La definizione può essere applicata al memoir di Skyler per la sua mancanza di una logica lineare e persino di un’idea iniziale di come si concluderà. La narrazione non può non essere disfunzionale, visto l’evento che la produce. Sempre Baxter dà la definizione di narrazione disfunzionale:

One of the signs of a dysfunctional narrative is that we cannot put it to rest, because it does not, finally, give us the explanation we need to enclose it. We don’t know who the agent of the action is. We don’t even know why it was done⁴⁷⁴.

Si tratta di caratteristiche assimilabili al crimine di cui Skyler parla. All’inizio del *memoir* non sa chi sia stato a commetterlo e perché. Solo verso la fine, la narrazione e il caso arriveranno al loro naturale scioglimento, ma perché ciò si compia, il narratore dovrà ripercorrere l’intera storia, passare attraverso una fase di memoria, di lotta all’oblio e infine di perdono⁴⁷⁵.

L’analisi del romanzo sarà effettuata non solo sul piano del genere e dello stile, ma si rivolgerà anche al modo in cui Oates ha delineato, attraverso la narrazione del protagonista, le varie fasi del ricordo e dell’elaborazione del lutto secondo la prospettiva ricoeuriana. Si focalizzerà inoltre sul genere non solo nelle sue caratteristiche formali, ma anche come modo per realizzare una risignificazione retroattiva del passato⁴⁷⁶.

⁴⁷³ Charles Baxter, “Dysfunctional Narratives: or: ‘Mistakes Were Made’”, *Burning Down the House, Essays on Fiction* (Minneapolis: Graywolf Press, 1997), p. 11.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, p. 7.

⁴⁷⁵ I tre concetti sono espressi da Paul Ricoeur in *Memory, History, Forgetting*.

⁴⁷⁶ Il concetto di risignificazione retroattiva è espresso da Luis Kancyper nel saggio “Cos’è il presente?”, *Psiche, Rivista di Cultura Psicoanalitica* (No.1, Gennaio-Giugno 2014), pp. 35-43.

3.3. *Il genere di My Sister, My Love*

Rispetto agli altri due testi presi in esame, il romanzo *My Sister, My Love* si configura entro un genere molto più netto, con caratteristiche immediatamente riconoscibili. Si tratta di un *memoir*, fittizio, che intende riprodurre tutti gli elementi tipici del genere. Questo però non lo rende meno complesso, soprattutto se si tiene conto della tragedia che lo ha ispirato.

L'orrore suscitato dall'omicidio di JonBenét Ramsey implica la necessità di creare una narrazione che ne racconti la storia in quanto vittima, dato che il ricordo costituisce, nell'ottica ricoeuriana, "the ultimate ethical motivation for the history of victims"⁴⁷⁷. Il racconto ha anche la finalità di comprendere le motivazioni di determinati eventi che colpiscono per la loro insensatezza e crudeltà, ed è proprio la fiction che "gives eyes to the horrified narrator"⁴⁷⁸. Piuttosto che scrivere un romanzo tradizionale sulla vicenda, Oates decide di produrre la parodia di un *memoir*, assumendo la voce di Skyler Rampike, il fratello della vittima.

Il *memoir* viene definito come "a factual account of the author's life"⁴⁷⁹, e si distingue dall'autobiografia e dalle memorie (*memoirs*) perché non racconta un'intera vita, ma solo una porzione di essa, legata a qualche particolare avvenimento⁴⁸⁰. Inoltre, se nell'autobiografia il focus viene posto sull'autore, nel *memoir* egli assume lo status di personaggio, "essentially negative, or at least neutral"⁴⁸¹.

Il narratore di *My Sister, My Love* rispetta questi requisiti. Dei suoi diciannove anni di vita racconta solo quelli trascorsi con la sorellina uccisa, e quelli che seguono al suo omicidio. Molti capitoli sono narrati in terza persona, come se l'autore del *memoir* volesse realmente essere equiparato ad un personaggio. E si tratta appunto di un personaggio, anche se talvolta negativo, essenzialmente neutro. Skyler è ossessionato dall'idea che possa essere stato lui, sebbene non lo ricordi, a uccidere la sorella, probabilmente per invidia nei suoi confronti. Dal momento in cui la bambina aveva iniziato la sua carriera di pattinatrice, Skyler era stato messo da parte, anche per via di una malformazione fisica acquisita in seguito ad un infortunio sportivo che lo faceva zoppicare. Il trauma della morte di Bliss, e il timore di esserne la causa, si aggiungono

⁴⁷⁷ Ricoeur, *Time and Narrative*, vol. 3, op. cit., p. 187.

⁴⁷⁸ *Ibidem*, p. 188.

⁴⁷⁹ Ben Yagoda, *Memoir, A History* (New York: Riverhead Books, 2009), p. 1.

⁴⁸⁰ *Ibidem*.

⁴⁸¹ *Ibidem*, p. 2. Yagoda mutua questa definizione a Richard Coe.

ad una serie di patologie psichiatriche che ne fanno un adolescente “difficile”, sempre in cura da uno psichiatra e costretto a frequentare scuole speciali, tra cui la *Basking Ridge Academy*, dove incontrerà Heidi Harkness, figlia, come lui, di un protagonista dei *tabloid*⁴⁸².

Skyler non è un personaggio positivo, non ha nulla di esemplare, e forse proprio per questo è l’ideale autore di un *memoir*. Perché se un tempo, prima degli anni Sessanta (quando il genere si diffuse in America⁴⁸³), ci si aspettava che a scrivere storie del genere fossero “eminences, the pious, and people with exciting, unusual, or somehow stirring stories”⁴⁸⁴, a partire dagli anni Novanta, l’oggetto dei memoir sono state sempre più storie di “dysfunction, abuse, poverty, addiction, mental illness and/or bodily ruin” e “the more unsettling, shocking, or horrryfying the truth, it sometimes seemed, the better”⁴⁸⁵. La storia raccontata nel romanzo possiede tutti questi elementi, ad eccezione della povertà, dato che la famiglia Rampike è la classica famiglia *upper middle-class* che vive in un ricco sobborgo. L’elemento disfunzionale, come si è già potuto notare, è presente fin dalla prima pagina e riguarda essenzialmente le dinamiche della famiglia. L’abuso è inerente, invece, allo sfruttamento che Betsey Rampike fa della figlia, costringendola ad estenuanti allenamenti, a continue visite mediche con relativa somministrazione di farmaci, ma soprattutto uccidendone l’infanzia quando la trucca e la veste come un’adulta. La dipendenza è quella di Skyler, continuamente sedato, fin dalla mattina in cui il cadavere di Bliss viene scoperto nel seminterrato di casa, e per molti anni a venire, fino a quando non entrerà in un centro al fine di disintossicarsi e smetterà di assumere psicofarmaci. La malattia mentale è collegata in qualche modo alla dipendenza dai farmaci, perché sono gli psichiatri incaricati di curare Skyler che gli prescrivono continuamente medicine, attribuendogli svariate diagnosi e giudicandolo ad alto rischio di suicidio. Infine, la rovina fisica è sempre quella del ragazzo, che non solo deve cercare di nascondere il suo zoppicare, ma dopo la morte della sorella perderà tutti i capelli fulvi, per vederli ricrescere in un inquietante e metallico color zinco⁴⁸⁶.

⁴⁸² Heidi Harkness è la figlia di un ex campione di Baseball, Leander Harkness, che è sospettato di aver ucciso la moglie e il presunto amante di lei. La storia, che occupa parte di *My Sister, My Love*, è ispirata al caso di O.J. Simpson, e Oates l’aveva raccontata, con qualche variazione, nel romanzo per ragazzi *Freaky Green Eyes* (2003).

⁴⁸³ Yagoda, *Memoir, A History*, cit., p. 214.

⁴⁸⁴ *Ibidem*, p. 67.

⁴⁸⁵ *Ibidem*, p. 228.

⁴⁸⁶ Oates, *My Sister, My Love*, cit., p. 20.

Dunque il finto *memoir* scritto da Oates riprende gran parte dei temi caratteristici del genere. Inoltre, può essere associato a quella che Yagoda definisce “therapeutic culture”, una tendenza generale in cui “it’s not only acceptable but a good thing to lie on a couch in public, as it were, and disgorge personal stories [...]”⁴⁸⁷.

Sebbene *My Sister* sia infarcito di episodi che si svolgono in presenza di uno psichiatra, paradossalmente non è uno di loro a convincere Skyler a scrivere un *memoir* come atto terapeutico. E’ piuttosto un pastore, Bob, a esortare il ragazzo a raccontare la sua storia:

Pastor Bob said: You must unburden your soul, son. You must tell your story.

Told Pastor Bob hell I’m dyslexic. Or something. (*MS*, 27)

L’uomo, incontrato durante la disintossicazione, diventerà alla fine del romanzo l’unica figura degna di fiducia per Skyler, e anche l’unico personaggio positivo del romanzo, l’unico “esempio”. In questo breve scambio, si può notare come inizialmente Pastor Bob sia ancora ben lungi dal diventare l’unica persona di fiducia del narratore. Il dialogo è costruito in modo tale che si crei un contrasto evidente, e una certa distanza, tra il pastore e Skyler. Il linguaggio del primo è solenne, con evidenti influenze religiose (il fatto stesso che si parli di “anima” ne è un chiaro indizio), tanto che poche righe più avanti, il protagonista lo definirà “a religious lunatic” (p. 28). La risposta di Skyler, resa rabbiosa dall’uso di “hell” come imprecazione, contiene, invece, un elemento ironico. Al tono solenne ed etereo del pastore, viene contrapposto un problema molto più “terreno” e vile: la dislessia del ragazzo.

Si tratta di uno degli elementi che configurano *My Sister* come la parodia di un vero *memoir*. Infatti, pur trattando temi estremamente seri, riesce in molte sezioni a fornire quello che per Bakhtin è l’elemento essenziale sia della parodia che della satira: il “comic double”⁴⁸⁸.

Il lato comico della vicenda raccontata in questo romanzo, non riguarda l’omicidio in sé, che resta un evento drammatico, ma tutto ciò che ruota attorno alla famiglia Rampike, e soprattutto ai genitori di Skyler. Sono loro il vero elemento di parodia del romanzo: Bix e Betsey, ricchi ma ignoranti, sempre impegnati a cercare di raggiungere un’affermazione sociale con ogni mezzo, compreso lo sfruttamento dei figli e della tragedia di cui, alla fine del romanzo, si scoprirà che sono responsabili.

⁴⁸⁷ Yagoda, *Memoir, A History*, cit., p. 238.

⁴⁸⁸ Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, cit., p. 58.

Il target del livore satirico di Oates si concentra soprattutto su Betsey, una versione estremizzata di Patsy Ramsey. La satira del personaggio non conosce limiti etici, dato che l'autrice ironizzerà persino sulla morte della donna, un evento che occupa la parte finale del *memoir* e determina lo scioglimento della vicenda nonché la risoluzione del mistero relativo alla morte di Bliss.

Betsey muore, nella finzione, di cancro della cervice, e Skyler e Bix partecipano al suo funerale, ritrovandosi poi a parlare di lei e della causa della sua morte:

“Sky-boy, no. It wasn't ‘cancer of the cervix’ or cancer of anything. [...] The surgery that killed her, son, was the nastiest one: ‘liposuction’.”

[...] “Of course, it was ‘cancer’ that leaked to the press. [...] But the tragedy was, Betsey died of ‘liposuction’ and not cancer, and Heaven Scent is frantic to keep that secret. [...]” (*MS*, 531-2)

L'elemento satirico sta nel “declassare” la causa della morte della donna: non quindi un male incurabile ma una scelta esteriore e superficiale come quella di sottoporsi ad un intervento di chirurgia estetica. E' la stessa strategia utilizzata nel brano precedente: svilire anche le situazioni più serie e solenni con elementi bassi, come la dislessia di Skyler o, in questo caso, un intervento per eliminare l'adipe e diventare più magra.

Se Betsey si sottopone ad una liposuzione è perché, dopo la morte di Bliss, diventa un personaggio pubblico, la sua aspirazione da sempre. A differenza di quanto è accaduto nella realtà⁴⁸⁹, Betsey inizia a presentarsi sempre più spesso in programmi televisivi, a scrivere *memoir* su come superare il dolore tramite la fede, e a fondare un marchio, *Heaven Scent*, che produce gadget, cosmetici per bambine e vari oggetti ispirati a Bliss, compresa una bambola con le sue fattezze.

Le apparizioni televisive di Betsey seguono la logica del *memoir*, che a partire dagli anni Novanta va di pari passo con le apparizioni televisive. Scrive Yagoda: “In the publishing environment of the time, promotion was seen as the key to commercial success; the key to promotion was getting on talk shows; and the best way to get on a talk show was with a dramatic or unusual personal story⁴⁹⁰”.

⁴⁸⁹ I coniugi Ramsey hanno sempre presenziato insieme alle varie trasmissioni televisive, e hanno scritto un solo memoir sulla figlia, *The Death of Innocence*. Solo dopo la morte di Patsy, John Ramsey ha pubblicato il memoir *The Other Side of Suffering* (Nashville: Faithwords, 2012).

⁴⁹⁰ Yagoda, *Memoir, A History*, cit., p. 238.

Skyler assiste da spettatore a quella che denomina “TV-Mummy”, e Oates ricrea, attraverso la sua voce, la tipica atmosfera pietistica di tali programmi. La prima di queste apparizioni televisive è nel programma (inventato) *Up Close & Personal with Avis Culpepper*. Betsey si trova lì per promuovere il suo primo *memoir*, *Bliss. A Mother's Story*. Quando la conduttrice, alla fine dell'intervista, chiede alla donna di salutare il pubblico con una frase, lei lo fa usando una serie di stereotipi religiosi che hanno l'obiettivo di renderla una figura esemplare e coraggiosa:

“Only just ‘have faith in God’. As one who has ‘walked through the Valley of the Shadow of Death’ I can tell you *do not despair ever* for God loves us all, and remember to pray for Bliss, and Bliss will pray for you”. (*MS*, 406)

La citazione biblica, tratta dal Salmo 23, accompagna i luoghi comuni sciorinati dalla donna sulla fede che lei continua, impassibile, ad avere. Le apparizioni di John e Patsy Ramsey in vari talk show⁴⁹¹ evidenziano quanto Oates abbia preso spunto dai discorsi della donna, sempre improntati alla fede e, ovviamente, all'innocenza sua e del marito. Ciò che caratterizza questo *memoir*, è anche la voce che Oates sceglie di dare al suo autore: quella di un adolescente. Si tratta di una voce che dà una forma ben precisa al *memoir* proprio in virtù della sua età. Ed è probabilmente per questo motivo che la sua opera prende questa forma e non quella di un romanzo. Infatti, fra i tanti generi prodotti negli scritti giovanili, sembra che biografia e autobiografia siano i più significativi e che siano il modo in cui i giovani scrittori rappresentano non solo il loro “self”, ma anche le loro frustrazioni e i loro desideri⁴⁹². Ciò che generalmente suscita nei giovani la necessità di scrivere è “the urgent need for knowledge in the face of knowledge denied”⁴⁹³. È proprio questo che spinge Skyler a raccontare la sua storia, il non sapere se sia stato lui a uccidere la sorella. La storia, così come la ricorda, è disseminata di falle che non gli permettono di ricostruirla seguendo i suoi ricordi, ma solo attraverso ciò che gli hanno riferito i genitori e ciò che legge sui *tabloid*. Si tratta di una

⁴⁹¹ Tra i vari talk show presenti in rete, è particolarmente significativo in tal senso quello a cui John e Patsy Ramsey parteciparono nell'aprile del 2006, *Connecting Point*, un programma hawaiano condotto dal pastore Wayne Cordeiro. Il tono dei discorsi di Patsy è ossessivamente improntato sulla religione e sulla forza che è riuscita a trovare solo grazie alla fede. In una sezione dell'intervista viene nominato anche Burke, e Patsy afferma che “Dio ha steso le sue braccia su di lui”.

⁴⁹² Christine Alexander, Juliet McMaster, *The Child Writer from Austen to Woolf* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), p.154. Lo studio di Alexander e McMaster si focalizza in particolare modo sugli scritti giovanili dei fratelli James.

⁴⁹³ *Ibidem*, p. 52.

conoscenza negata fino alla fine del romanzo, quando una lettera che Betsey gli scrive prima di morire gli consentirà finalmente di acquisire questa conoscenza, ma non prima di aver ricostruito più volte l'intera vicenda.

La scrittura giovanile ha però anche delle caratteristiche strutturali che la distinguono. Fra queste c'è la tendenza all'utilizzo dell'elemento visuale, che si rivela "the best and often only source of knowledge⁴⁹⁴". Il *memoir* di Skyler esprime questa propensione che si estrinseca non solo con una grande ricchezza di particolari descrittivi (svariate e minuziose sono infatti le descrizioni che fa dei costumi indossati da Bliss durante le sue gare), ma anche con la frustrazione di non poter dare una forma visuale a ciò che scrive:

KNOW WHAT I WISH? THAT *MY SISTER, MY LOVE: THE INTIMATE STORY OF* Skyler Rampike wasn't a (linear) document agonizingly comprised of words, but a film, or a film-collage, or a "video installation" so that at this point I could unleash a torrent of images, film clips, TV footage to speed up the (gut-twisting) narrative. (*MS*, 231)

Il brano mostra come l'autore non abbia più fiducia nelle sole tecniche narrative e si accorga di quanto la scrittura si riveli inefficace nel raccontare la storia come lui la visualizza. Le parole sono insufficienti, mentre un montaggio video riuscirebbe a dare la giusta velocità agli eventi che racconta. Inoltre, definisce ciò che scrive un documento "lineare", con una chiara inconsapevolezza di quanto sia in realtà del tutto non lineare, ma caratterizzato da continui sbalzi temporali.

Un altro elemento presente nelle scritture giovanili è l'appropriarsi delle voci dei propri personaggi, "so beginning a gradual fragmentation of narrative authority⁴⁹⁵".

La frammentazione dell'autorità narrativa, in questo romanzo, non è presente in modo esasperato come in *Blonde*, dove le voci narranti sono molteplici e a volte non ascrivibili ad una persona identificata. Qui l'azione compiuta è molto diversa. La voce narrante non cambia mai, il punto di vista oscilla, al massimo, tra lo Skyler di nove anni e quello di diciannove. Assorbe piuttosto le voci intorno a lui e le riporta, a volte, con la stessa confusione con cui le aveva percepite, costruendo con esse interi paragrafi senza aggiungervi alcun commento, permettendo loro, quindi, di narrare alcuni episodi al suo posto. Ad esempio nel paragrafo "Cripple?", che racconta il momento in cui da

⁴⁹⁴ *Ibidem*, p. 53.

⁴⁹⁵ *Ibidem*, p. 156.

bambino era stato vittima di un incidente in palestra e si era fratturato la gamba che sarebbe rimasta per sempre zoppa:

JESUS KID I'M SORRY

Skyler darling? This is Mummy Mummy loves you so

Swear to you, son never meant push you son

Pray for you darling both of us Mummy and

God-damn very best orthopetric pediatic

Good as new, darling! Mummy and Daddy promise (MS, 84)

Il paragrafo (di cui si riporta solo un estratto), vede l'alternarsi delle voci di Betsey e Bix, e riproduce lo stordimento del bambino che riesce a cogliere solo frammenti dei loro discorsi. Sono presenti però, anche in questo breve stralcio, le caratteristiche fondamentali delle voci dei due genitori, che verranno esaminate in modo più approfondito nel paragrafo dedicato allo stile.

La voce di Bix è quella che apre il paragrafo, scusandosi per aver costretto il figlio ad allenarsi per diventare un atleta nonostante gli avessero detto chiaramente che fosse troppo giovane per farlo. Per questo tenta di supplire al senso di colpa promettendogli che lo faranno curare dal miglior ortopedico pediatrico. Ma la frase in cui fa questa promessa, che in realtà è ellittica perché manca del verbo, è costruita per essere tipicamente di Bix. Il suo linguaggio infatti è sempre straripante di superlativi ("god-damn very best"), e di malapropismi ("orthopetric" invece di "orthopedic" e "pediatic" invece di "pediatric").

Allo stesso modo, il linguaggio di Betsey ha i suoi elementi caratteristici: il parlare di sé in terza persona ("this is Mummy Mummy loves you so"), e l'onnipresente afflato religioso ("Pray for you darling") che la porta a credere che ogni cosa si possa risolvere, o ottenere, pregando.

Anche in questo brano è possibile rintracciare la terza caratteristica delle scritture giovanili: l'offuscamento come strategia letteraria, un "narrative game" che viene compiuto deliberatamente per confondere il lettore⁴⁹⁶.

Perché Oates abbia scelto proprio il genere *memoir* per scrivere del caso Ramsey ha a che fare con alcune caratteristiche tipiche di esso. In primis il fatto che, trattandosi di un genere legato strettamente alla memoria, le ha permesso non solo di dare una voce

⁴⁹⁶ *Ibidem*, p. 159.

specifica a colui che ricorda gli eventi, ma di sfruttare la proverbiale fallibilità della memoria per dare vita ad una narrazione che della confusione e della stratificazione della memoria fa il suo leit-motiv.

La memoria è inaffidabile, dato che “consciously or unconsciously, we manipulate our memories to include or omit certain aspects⁴⁹⁷”. Si tratta di una manipolazione che anche il narratore di *My Sister* compie, ammettendo che:

[...] and you, who are Skyler’s readers, can know only what Skyler chooses to tell you. Though presumably I am the “author”- I, too, know only what Skyler can tell me. (*MS*, 501)

In questo frammento, Skyler parla di sè in terza persona (come in molte altre sezioni del *memoir*), e rivela tutta la sua inaffidabilità come narratore, affermando che sta scegliendo esattamente cosa dire e cosa non dire ai lettori. Allo stesso tempo però, deve affidarsi anche lui a ciò che lo Skyler bambino, e quindi la sua memoria, deciderà di esternargli. Si tratta di una memoria che viene resa ancora più inaffidabile dagli anni trascorsi sotto l’effetto degli psicofarmaci.

Allo stesso modo, i ricordi “have a quasi-narrative structure, constituting a story or scene in a story, an inbuilt successiveness strong enough to keep the narrative the same on each act of remembering but not strong enough to ensure that the ordering of events is the ordering that originally took place⁴⁹⁸”.

Le scene vengono ricostruite in modo minuzioso da Skyler, attuando quindi una forzatura sui ricordi, e dando loro una precisa architettura che talvolta egli deve sforzarsi di mantenere, rivelando l’artificio che c’è dietro ad esse. Ciò avviene nel paragrafo “In the beginning”, dove Skyler racconta di una conversazione avuta con sua madre a quattro anni, quando lei si era sfogata con il figlio sulle sue frustrazioni matrimoniali. Dopo aver riportato gran parte del loro dialogo, osserva che:

Damn: I’ve forgotten to “set the scene”. (p. 34)

Il commento, che si configura come una precisa nota metatestuale, rivela come la costruzione delle scene sia appunto artificiale, e quanto i ricordi non siano altro che una

⁴⁹⁷ David Shields, *Reality Hunger* (New York: Knopf, 2010), p. 57.

⁴⁹⁸ *Ibidem*, p. 57.

base di partenza da manipolare e riordinare. Per questa ragione, il *memoir* non viene più considerato un racconto oggettivo e affidabile, ma un genere “universally understood to offer subjective, impressionistic testimony. It doesn’t pretend to offer *the* truth, just the *author’s* truth⁴⁹⁹”.

Proprio la manipolazione della memoria è alla base di quella che George Lipsitz definisce “counter-memory”: un modo per ricordare o dimenticare che parte dal locale, dall’immediato, e soprattutto dal personale⁵⁰⁰. La contro-memoria guarda al passato per compiere una revisione delle storie esistenti, “supplying new perspectives about the past⁵⁰¹”. La prospettiva di Skyler può essere considerata una contro-memoria, una nuova versione di quelle esistenti sui *tabloid* riguardo all’omicidio di Bliss, e alla storia che i suoi genitori hanno costruito sul fatto. Ma lo è ancora di più se si considera che la contro-memoria non è intesa come un rifiuto della storia, “but a reconstruction of it⁵⁰²”, ciò che di fatto Skyler fa per l’intero *memoir* con la speranza di capire se sia lui medesimo o no l’assassino della sorella. Ma l’elemento fondamentale della nozione di Lipsitz è il fatto che la contro-memoria ricerca nel passato le storie nascoste, quelle escluse dalla narrazioni dominanti. Skyler è per sua natura il grande escluso della famiglia Rampike. Oscurato dalla bellezza e dalla fama di Bliss, viene sempre più messo da parte dai genitori, e una volta che sua sorella viene uccisa, viene continuamente sedato proprio perché gli sia impedito di ricordare quella notte e di raccontarne la sua versione. Ma prima dell’omicidio, ascolta suo padre confessare che non può lasciare la moglie, anche se vorrebbe, perché è ossessionata da “our daughter” (p. 279). Nella due pagine successive, Skyler scriverà solo i titoli di due paragrafi lasciati completamente in bianco. Il titolo della prima è “...NOT A WORD OF *OUR SON**”. L’asterisco riporta ad una nota a piè di pagina:

*Moment at which nine-year old Skyler Rampike realized irrevocably that in the lives of his parents whom he loved so desperately as in the vast worl beyond the Rampike household Skyler Rampike was, at the most, but a footnote. (*MS*, 280)

In questa metafora testuale, Skyler si paragona ad una nota, quindi ad un elemento poco importante rispetto al testo (equiparabile alla narrazione dominante di cui parla Lipsitz).

⁴⁹⁹ Yagoda, *Memoir, A History*, cit., p. 265.

⁵⁰⁰ George Lipsitz, *Time Passages, Collective Memory and American Popular Culture*, cit., p. 213.

⁵⁰¹ *Ibidem*.

⁵⁰² *Ibidem*, p. 277.

Questo tipo di metafora non è una novità per Oates, che, come si vedrà più avanti, l'aveva già introdotta nel suo romanzo *Expensive People*.

Nella pagina successiva, occupata solo dal titolo ("FOOTNOTE!*), Skyler utilizza un'altra nota per spiegare meglio la sua metafora:

*In a text that more accurately reflects its subject, the remainder of this narrative would consist exclusively of footnotes. For it's down here. IN FOOTNOTES, that Skyler Rampike actually lived. (And what about you, the skeptical reader? Is it painful to realize that you, too, are but a footnote in others' lives, when you had wished to imagine you were the text?) (MS, 281)

Skyler prosegue con la metafora testuale, e questa volta coinvolge anche il lettore (come in gran parte delle numerose note al testo), insinuando in lui il dubbio che possa essere anch'egli una nota al testo per qualcuno.

Un'altra ragione per scegliere il *memoir* come genere di questo romanzo, risiede nel fatto che permette all'autrice, e al narratore che sceglie, di agire attivamente sul tempo della storia, e di attuare una risignificazione del passato nel presente⁵⁰³. Inoltre, si tratta di un testo scritto per esigenze terapeutiche, pur distaccandosi del tutto dalla terapia psicoanalitica e psichiatrica che il narratore non giudica utile dopo le numerose esperienze a seguito della morte della sorella. Chi compie questa narrazione è, come la metafora sulla nota esprime piuttosto chiaramente, un "soggetto in mancanza di diritto"⁵⁰⁴. Non è solo il narratore a non avere questo diritto, perché anche la sorella, ormai defunta, non ha mai avuto la facoltà di chiarire il suo punto di vista sullo sfruttamento che veniva fatto del suo talento, e ogni volta che provava ad esprimere un desiderio o un'opinione, veniva prontamente zittita dalla madre. La morte le ha poi impedito definitivamente di raccontare la propria storia, compito di cui si incarica il fratello che ha come unico privilegio quello di essere ancora vivo, e quindi di poter

⁵⁰³ Luis Kancyper, "Cos'è il presente?", *Psiche, Rivista di Cultura Psicoanalitica*, (1/2014, Gennaio-Giugno), p. 41. Kancyper mutua a Freud la nozione di risignificazione del passato (o elaborazione retroattiva), un atto che "si realizza in seguito al verificarsi di eventi e situazioni, o anche solo per una maturazione fisiologica, che consente al soggetto di giungere ad un nuovo tipo di significazione e di rielaborare le sue esperienze precedenti".

⁵⁰⁴ Maurizio Balsamo, "Che cos'è il presente?", *Psiche, Rivista di Cultura Psicoanalitica*, cit., p. 6. Balsamo si riferisce in particolare modo alla constatazione fatta da Freud che le donne in terapia (considerate all'epoca come soggetti in mancanza di diritto) produssero in quei frangenti delle narrazioni autobiografiche non canoniche che mettevano in luce "forme di soggettivazione minoritarie che una società produce e domanda [...]".

ricordare e raccontare un passato che è “incessantemente ricostruito secondo i nostri bisogni⁵⁰⁵”. Skyler riconosce questo bisogno incessante quando, all’inizio del *memoir*, ammette il suo “helpless need to repeat, re-view, and re-vise certain episodes from my past/my sister’s past *ad nauseam*” (p. 6). Infatti tra le caratteristiche della risignificazione c’è che si tratta “più di riscrivere che di ricordare⁵⁰⁶”. Un esempio in tal senso lo offre un episodio dell’infanzia di Skyler, quando si trova in auto con suo padre e trova un preservativo usato sul pavimento. Per il bambino si tratta di un oggetto senza significato, ma nel riscrivere di quella scoperta a diciannove anni, il narratore affida ad una nota la sua risignificazione anche di un evento apparentemente insignificante:

*What the hell is this? A used condom? A condom? In Daddy’s new Jeep Crusher? That bastard! That deceitful son of a bitch! Only now it dawns on me, Daddy must’ve been screwing one of his girl assistants, or, who knows, some hooker he’d picked up somewhere. Skyler, poor dumb kid, wouldn’t have had a glimmering of a clue what any of this meant for all Skyler knew of “sex” was that is involved doing desperate things to “keep your hubby from wandering”. (*MS*, 72)

La nota inizia con varie esclamazioni e insulti per il padre che mostrano quanto la risignificazione dell’evento passato produca i suoi effetti sul presente. E’ come se nell’auto con Bix ci sia il figlio diciannovenne e non il “poor dumb kid” di allora, ignaro di cosa sia il sesso, se non come un’espressione, sentita forse dalla madre o letta su qualche rivista femminile.

Non si risignifica “il vissuto in generale⁵⁰⁷”, ma solo alcuni momenti che costituiscono “un insieme caotico di scene traumatiche in gran parte rimosse e mai significate nel corso degli anni⁵⁰⁸”. E’ per questa ragione che la nottata dell’omicidio conosce varie ricostruzioni, e non solo una. Esse non sono altro che manifestazioni di “un passato misterioso, ripetitivo e incomprensibile” che solo sul finire del romanzo si trasformerà in una “realtà più chiara e udibile nel presente”, tale da permettere al soggetto di “riscrivere la propria storia e di riaprirsi alla speranza nel futuro⁵⁰⁹”. La risignificazione

⁵⁰⁵ François Gantheret, “Lo spazio di un istante”, *Psiche, Rivista di Cultura Psicoanalitica*, cit., p. 19.

⁵⁰⁶ Kancyper, “Cos’è il presente?”, cit., p. 43.

⁵⁰⁷ *Ibidem*, p. 41.

⁵⁰⁸ *Ibidem*, p. 42.

⁵⁰⁹ *Ibidem*, p. 43.

della morte di Bliss avviene per mezzo della lettera che Betsey lascia a Skyler prima di morire. In essa, la donna rivela di essere stata lei a uccidere la bambina, incidentalmente, mentre inscenava un finto rapimento per convincere Bix a tornare da lei. Aveva poi incolpato il figlio, almeno di fronte al marito, e insieme avevano deciso di non denunciare l'accaduto per proteggerlo. La rivelazione riscrive totalmente la storia, e il passato inizia a diventare finalmente più chiaro:

NOT GUILTY! [...] Thinking *I was not the one*. *I was not* astonished and stunned as if he'd been struck a blow over the head with a mallet, yet smiling to indicate he was not injured, he was in fact very happy. [...] *Not me! Never me* smiling, shaking his head as he drove, his night vision blotched by tears. (*MS*, 543)

Essere scagionato dal sospetto di aver ucciso la sorella, non solo permette al protagonista di ricostruire finalmente un passato rimasto oscuro per anni, ma di “aprirsi al futuro” e di perdonare i genitori, non tanto per ciò che hanno fatto a Bliss (“only Bliss can forgive you for her⁵¹⁰”, scriverà Skyler alla fine del romanzo), ma per quello che hanno fatto a lui.

Il perdono, che per Ricoeur rappresenta l'atto finale del processo del ricordo e dell'elaborazione del lutto⁵¹¹, verrà esaminato più avanti.

3.4. *Lo stile di My Sister, My Love*

Dopo le sperimentazioni con i punti di vista multipli di *Blonde*, in questo romanzo Oates adotta uno stile apparentemente più lineare e coerente con il genere che ha scelto. Trattandosi di un *memoir*, alcune delle caratteristiche strutturali già esaminate nel paragrafo precedente si riflettono poi nello stile. Si vedrà però come l'attenzione dell'autrice si concentra più sul linguaggio, e sul lessico, che sulla struttura del romanzo o sulla polifonia, qui presente in misura nettamente minore rispetto ai due romanzi precedenti. La costruzione minuziosa della voce di Skyler, che è narratore e autore del *memoir*, è lo strumento ideale per veicolare l'elemento satirico e di critica sociale.

⁵¹⁰ Oates, *My Sister, My Love*, cit., p. 561.

⁵¹¹ Si tratta dei temi alla base di *Memory, History, Forgetting*.

La caratteristica principale del *memoir* è, come si è visto, la narrazione in prima persona di eventi che riguardano l'autore⁵¹². E' proprio in questo modo che il ragazzo si presenta all'inizio del romanzo:

Me, I'm the "surviving" child of an infamous American family but probably after almost ten years you won't remember me: Skyler. (*MS*, 4)

Il narratore si rivolge direttamente ai lettori, cosa che farà per tutto il romanzo, spesso ponendo loro domande, altre volte giustificando le sue scelte narrative apparentemente caotiche o poco chiare. Per farlo si serve di un gran numero di note a piè di pagina, dove si interroga egli stesso su queste scelte e riflette su elementi passati che ancora influenzano il presente:

*God damn: did I really write this? These words? Last night, in what felt like a Dexedrine rush? Maybe this is why the faintest whiff of talcum-yeasty-sweaty female flesh from any source renders me nauseated/totally impotent. (*MS*, 38)

In questa nota, Skyler esamina la descrizione che ha fatto di sua madre, concentrandosi in particolar modo sulla nota olfattiva sprigionata dal suo seno. A posteriori, il narratore rinnega il tono vagamente romantico e nostalgico di quella descrizione, rielaborando ciò che ha prodotto e ricusandolo. Il linguaggio della nota non ha nulla di formale: inizia con un'imprecazione ("God damn") e con tre domande retoriche che pone più a se stesso che al lettore. Sempre al lettore spiegherà poi come l'amore "disperato" che provava per sua madre quando era bambino, si sia trasformato in un disgusto che influenza la sua vita sessuale quando si imbatte in odori ("talcum-yeasty-sweaty") che gli ricordano il seno materno.

Le note al testo sono anche la sede ideale in cui incastonare elementi metatestuali, dove lo scrittore riflette sulla sua stessa scrittura e la scompone svelandone le tecniche:

*This brief, unabashedly sentimental interlude is not strategically placed to generate what sneering critics call "cheap suspense"- I swear! Nor do I wish in glib postmodernist style to fuck up the already fatally fucked-up chronology of this document. Just wanted, amid so much that is dark, gnarled, blighted ad sinister-

sorrowful, before plunging into a “harrowing” account of the final months of my sister’s life, to acknowledge that there were, now and then, in Skyler’s young life, what greeting-card companies call Good Memories. (*MS*, 190)

Questa nota mostra come il primo target della satira di Oates sia proprio il genere *memoir*⁵¹³. Sebbene si tratti di un genere in cui la scrittura dovrebbe riprodurre in modo spontaneo gli eventi ricordati dall’autore, appare evidente che l’artificio letterario ne sia parte integrante. Skyler immagina cosa scriverebbe un critico se leggesse l’interludio “sfacciatamente sentimentale” che ha prodotto per dimostrare che vi sono stati bei momenti nella sua vita, prima della morte di Bliss.

Fa anche un’osservazione sullo stile postmodernista, allontanandosi da esso, e dichiarando che la cronologia alterata del documento (“fucked-up”, viene definita dal suo autore in modo del tutto colloquiale) non è una strategia legata al postmodernismo ma qualcosa che non è riuscito a controllare. Intervistata in merito alla definizione che alcuni critici hanno dato al romanzo di “postmodernist satire”, Oates si è attenuta a quanto è scritto nella nota, dichiarando che *My Sister, My Love*, “certainly had the appearance of a ‘postmodernist’ work, though if one looks closely, it is really a ‘traditional’ novel narrated in a fractured manner⁵¹⁴”.

Ciò che crea lo stile “fratturato” di questo romanzo è una serie di elementi che rompono l’esposizione lineare dei fatti. L’inserimento delle note e la scarsa attenzione per la cronologia sono fra questi. Ma la narrazione viene “spezzata” da altre caratteristiche esterne ad essa. Fra queste c’è l’incursione della voce di Bliss, non tanto per ciò che riguarda i dialoghi avuti con lei quando era in vita, piuttosto come un’ossessiva voce che Skyler sente per anni, e che gli fa sospettare di essere l’assassino della sorella:

Skyler it’s so dark in here
Skyler don’t leave me alone here
Skyler would you die in my place? (MS, 11)

La voce, che ritorna ossessivamente per tutto il romanzo, è sempre distinta dal resto della narrazione tramite l’uso del corsivo, e la spaziatura irregolare riproduce le

⁵¹³ Nonostante l’autrice critichi il genere, nel 2011 pubblicherà il *memoir A Widow’s Story* (New York: Ecco), sulla morte del marito Raymond Smith e i suoi primi mesi da vedova.

⁵¹⁴ Oates, “A Conversation with Joyce Carol Oates”, in *My Sister, My Love*, cit., p. 5.

invocazioni della bambina come vengono percepite dalla mente di Skyler, probabilmente sotto l'effetto degli psicofarmaci. Non è un caso che il ragazzo smetterà di sentirla all'inizio della disintossicazione, e se ne renderà conto solo alla fine del romanzo, quando la dinamica degli eventi della notte dell'omicidio sarà finalmente chiarita:

It came to Skyler then, since moving into The Ark, he had ceased hearing his sister's plaintive voice in the night *Skyler help help me Skyler (MS, 561)*

La stessa modalità verrà utilizzata, in alcune sezioni, per la voce di Heidi Harkness. La ragazza, primo e unico amore del narratore, gli racconta la sua storia e lo prega di tenerla segreta con delle implorazioni che ricordano quelle di Bliss:

SKYLER YOU WON'T BETRAY ME WILL YOU SKYLER
Won't talk about me write about me ever Skyler
Promise Skyler? Not ever (MS, 469)

Le frasi sono confuse e prive di punteggiatura. La spaziatura irregolare e il corsivo, così simili a quelli usati nelle frasi di Bliss che ossessionano Skyler, indicano come anche alcune frasi di Heidi tornino in mente al ragazzo nell'atto di trascrivere, nella sezione "First Love, Farewell!", l'andamento della sua storia d'amore con lei. Non a caso sono proprio le implorazioni della ragazza di non parlare di lei, e soprattutto di non scriverne, ad essere espresse con lo stesso tono usato dalla sorella morta. La richiesta di non scrivere di lei appare inoltre come un artificio inserito dall'autore, dato che risale ad un periodo antecedente alla decisione di scrivere il *memoir*.

In questa sezione, Oates riprende un elemento già visto in *Blonde*. Anche il personaggio di Marilyn implorava The Playwright di non scrivere di lei:

You won't ever write about me, will you? About us. (Bl, p. 627)

La promessa non viene mantenuta né da The Playwright né da Skyler, che di Heidi racconterà, in breve, la vicenda giudiziaria del padre, e in modo più esteso, della loro relazione. E forse proprio per questo motivo, a causa del senso di colpa per non aver mantenuto la promessa, le implorazioni della ragazza somigliano a quelle di Bliss.

Un altro elemento di rottura è costituito dall’inserimento dei titoli dei *tabloid*. Si tratta di una strategia già vista nei romanzi precedenti, ma qui utilizzata in modo molto più pervasivo per dare una dimostrazione tangibile e concreta di quanto la vita dopo la morte di Bliss sia stata, come la definisce Skyler a più riprese, un “tabloid hell”. Per questa ragione, cita spesso i titoli sensazionalistici dei *tabloid*, che riassumono le evoluzioni del caso, le speculazioni della stampa e il suo gusto per l’elemento scandalistico. Alcuni esempi si trovano nel paragrafo “Tabloid Hell I”, costituito interamente da titoli dei *tabloid* conseguenti all’incriminazione del pedofilo Gunther Ruscha, reo confesso dell’omicidio, poi scagionato dalle indagini, e in seguito suicida. Uno dei titoli contenuti nel paragrafo è il seguente:

“I KILLED BLISS TO SAVE HER”
CLAIMS EX-CON BABY RAPER RUSCHA
6-Yr-Old Skating Prodigy Slain
While Family Sleeps Upstairs (MS, 372)

Il titolo riproduce gli elementi di speculazione e di gusto per l’esagerazione della stampa scandalistica. Alla luce delle pagine precedenti, e di quelle successive, si può notare come il titolo venga composto da notizie vere solo in parte. La dichiarazione iniziale, ad esempio, è inventata, dato che Ruscha dichiara che la morte di Bliss è stata un incidente (p. 376) perché gli è scivolata dalle braccia mentre la portava via da casa sua. Anche l’appellativo di “stupratore di bambini” (“baby raper”) è inesatto, poiché anni prima era stato accusato di aver molestato solo verbalmente alcune sue studentesse (Ruscha era un insegnante di musica) liceali (p. 361), ma da quel momento era stato additato dall’intera comunità di Fair Hills come un pedofilo⁵¹⁵. Anche la morte di Bliss viene definita “uccisione” (“slain”) nonostante si sia trattato, come l’uomo aveva dichiarato, di un incidente. Infine, il titolo indulge sul particolare scioccante di come l’uccisione sia avvenuta in casa, mentre la famiglia dormiva al piano superiore. Lo stile dei *tabloid* viene talmente interiorizzato dal narratore che, all’inizio del *memoir*, quando immagina di suicidarsi dandosi fuoco una volta conclusa la sua redazione, può inventare l’ideale titolo con cui verrà diffusa la notizia:

⁵¹⁵ E’ per questo motivo che tutti i paragrafi dedicati a Gunther Ruscha sono intitolati “Our Pedophile”.

LONGTIME SUSPECT IN SISTER'S DEATH IMMOLATES SELF IN NEW BRUNSWICK, BLISS RAMPIKE "COLD CASE" OF 1997 REOPENED? (MS, 12)

Skyler utilizza la stessa tecnica dei *tabloid* che ha letto nel corso degli anni, e fornisce anche lui informazioni non del tutto esatte. Il fatto che si definisca "longtime suspect", ad esempio, non rispecchia poi ciò che racconta, dato che gli unici realmente sospettati di aver ucciso Bliss sono i coniugi Rampike, soprattutto Betsey che si trovava in casa nella notte dell'omicidio⁵¹⁶. Solo Skyler sospetta di essere colui che ha ucciso la bambina, ma non cita titoli dei *tabloid* che esprimano una simile opinione.

Come è stato affermato all'inizio di questo paragrafo, l'attenzione di Oates si concentra decisamente sul linguaggio e sul lessico, per conferire a Skyler una voce che sia immediatamente riconoscibile. La stessa operazione la compie con le voci di Bix e di Betsey, che, come si è potuto notare nel paragrafo precedente, usano un linguaggio costellato di elementi tipici e ricorrenti.

Per quanto riguarda Betsey, gli elementi caratteristici sono l'uso della terza persona per parlare di sé stessa e l'onnipresenza della religione nei suoi discorsi. Si tratta però di un senso del sacro non interpretato non come condotta di vita, ma funzionale al raggiungimento di obiettivi ambiziosi, come l'essere popolare fra le famiglie più facoltose di Fair Hills o far vincere una gara a Bliss. Proprio in seguito ad uno dei suoi fallimenti sul ghiaccio, intervistata in proposito da un giornalista, Betsey dichiara: "Next time, we will all pray harder" (p. 296).

Solo dopo la morte della figlia, quando viene invitata ai talk show, la religione diventa il fulcro dei suoi discorsi perché può utilizzarla come elemento nobilitante:

"...prayer, Avis, and humility in the face of God's inscrutable plan for us. No bitterness. No 'dwelling in the past'. My faith sustains me. Knowing that Bliss is with me always, and that her spirit abides with all who love her..." (MS, 403)

La dichiarazione che Betsey fa nella sua prima apparizione televisiva dopo la morte di Bliss, non solo è dominata da contenuti a sfondo religioso, ma anche composta da richiami alla Bibbia. L'intero discorso è strutturato come un collage di citazioni bibliche, a cominciare dal "God inscrutable plan for us", che riprende quasi

⁵¹⁶ Si tratta della differenza più vistosa con il caso Ramsey. Nella realtà, i genitori di JonBenét si trovavano entrambi in casa quella notte, mentre nel romanzo sono presenti solo la madre e il fratello.

integralmente “How unsearcheable are his judgements and how inscrutable his ways!” (Romans, 11:33). L’uso dell’aggettivo “inscrutable” (imperscrutabile) sostituisce il più colloquiale “unknowable”, mostrando come Betsey curi non solo il proprio aspetto per queste apparizioni televisive, ma anche il lessico. In seguito, l’espressione “dwelling in the past” (rimuginare sul passato/abitare nel passato) è l’unica ad essere dichiaratamente una citazione per via dell’uso delle virgolette, ma errata. E’ ripresa da “[f]orget the former things; do not dwell on the past” (Isahia, 43:18). Si tratta di un errore causato probabilmente dal doppio significato di “to dwell” (dimorare/rimuginare), e Betsey lo utilizza con la preposizione “in”, con il significato di “dimorare in un luogo”, e non di “rimuginare su qualcosa”. Anche l’affermazione “Bliss is with me always”, sconvolge la normale posizione di “always”, solitamente anteposto a “with”, mimando il linguaggio biblico in cui Dio dichiara: “And behold, I am with you always, to the end of the age” (Matthew, 28:20).

Infine, Betsey utilizza il verbo “to abide” (sopportare/ restare), invece del più comune “to stay”, riprendendo l’espressione biblica di Cristo che dice: “Abide in Me, and I in you” (John, 15:4). Anche in questo caso, Betsey lo riporta con la preposizione errata, “with”, utilizzando il verbo “to abide” con il significato di “restare con” e non “in”, come viene inteso nella Bibbia.

L’uso di un linguaggio tanto altisonante e aulico contrasta non solo con gli errori ortografici ma anche con i vari malapropismi che Betsey, come tutti i personaggi principali, esibisce nel corso del romanzo. Alcuni di questi si trovano nella lettera che scrive al figlio prima di morire:

[...] her mother- was the unwished vessell of her death. [...] and so, your father conspirred with me, to shield you. [...] The “ransome note” I wrote as a joke- I think [...] & she said what was hurtfull to me- [...] tho’ when that “sex prevert” Ruscha appeared- it came to seem that he might be the murderer- [...] for in truth G.R. was a sex prevert by his own admission. [...] will you pray for your Mother who meant only to keep our beautifull family together & who has never stopped loving you. (MS, 535-542)

La lettera, come si può notare, contiene diversi errori ortografici. “Vessel” (nave), viene trascritto con la doppia elle finale, come “beautiful” (bellissima) e “hurtful” (offensivo): una evidente caratteristica della scrittura di Betsey. Anche in “conspirred” (cospirato)

c'è un raddoppiamento della erre. "Ransom" viene trascritto con la e finale, e "pervert" (pervertito) viene erroneamente riportato come "prevert". Nell'ultima frase invece si ha un esempio dell'uso che Betsey fa della terza persona singolare per parlare di sé stessa. Il linguaggio di Bix è ugualmente caratteristico per tre motivi: le frequenti imprecazioni o disfemismi, l'uso dei superlativi e quello errato di parole in altre lingue. Un esempio di espressione volgare lo si trova quando porta forzatamente il figlio in palestra e commenta in questo modo le sue performance sportive:

"[...] Not bad for a suburban kid who sits on his ass doing homework and perusing his Mummy's sex magazines, eh" (MS, 75)

Il lessico di Bix è, in questa frase, estremamente rozzo anche nel parlare di suo figlio che è ancora un bambino, e che secondo lui trascorre il tempo "seduto sul suo culo a fare i compiti" e leggendo le riviste di sesso di sua madre. Probabilmente le riviste a cui si riferisce sono semplicemente quelle femminili in cui si parla di sesso, e non esattamente riviste pornografiche.

Un altro elemento caratteristico del linguaggio di Bix è l'uso errato di termini presi da altre lingue. Tra queste trovano spazio anche le lingue morte, come il latino, che mirano a rendere più sofisticati i discorsi dell'uomo, facendolo incappare però in grossolani errori come nel seguente caso:

"Scuse me Vas'ly Andervitch- Kolonskopi- whatever- I'm not seeing much progress in here. I know you're a pro, you're a *bonafid* Olympic medal winner, I know because, comrade, I did a little background check, but at these prices, I have to admit that I am just a little disappointed, *verstayen*? [...]" (MS, 82)

Il discorso, indirizzato all'allenatore del figlio di origine russa, Vassily, mostra due esempi di uso scorretto delle lingue straniere. Il primo è "bonafid", trascrizione errata di "bona fide" (che il dizionario rende in traduzione come "autentico"), il secondo è il verbo "verstayen", la cui versione corretta, in tedesco, è "verstehen" (capire).

In questo estratto, che rappresenta bene il linguaggio abituale di Bix, è possibile ravvisare il tono di superiorità dell'uomo nei confronti di uno non americano, e addirittura russo. Bix storpia il suo nome ("Vas'ly"), e finge di non ricordarne il cognome, finendo per attribuirgliene uno che corrisponde ad un ben noto esame

intestinale (“Kolonskopi”)⁵¹⁷, con un chiaro intento comico da parte dell’autrice. Si rivolge inoltre a lui chiamandolo “comrade” (compagno), dando per scontato che, essendo russo, sia necessariamente comunista, e utilizzando quindi l’appellativo in modo dispregiativo.

Il linguaggio di Skyler eredita molti degli elementi paterni e materni, in particolare i malapropismi e l’uso errato delle lingue straniere. Il testo è costellato di numerosi esempi di entrambi, e Oates spiega così la sua strategia: “Skyler’s and Bix’s misuse of language is perhaps meant to signal a certain pretentiousness in the tradition of using these “foreign phrases”- we might smile at the Rampikes’ malapropism but the proper use of such words may be very self-conscious and self-aggrandizing also⁵¹⁸”.

E’ per questo motivo che la maggior parte dei malapropismi di Skyler riguardano termini letterari che il ragazzo mostra di conoscere ma di non saper scrivere o applicare in modo corretto:

While Skyler is lost in *medias race* in Fort Lee, New Jersey, we can use the lull in the narrative to present a miscellany of items too unwieldy to have “worked into” previous chapters. (*MS*, 498)

Si tratta di uno dei tanti elementi metatestuali del romanzo: il narratore decostruisce la sua narrazione spiegando, a posteriori, il momento in cui raggiunge la madre ormai morta. L’uso dell’espressione “in medias res” viene resa con l’errato “medias race”. Anche l’applicazione di questa nozione di Orazio⁵¹⁹ viene travisata da Skyler che invece la giudica piuttosto una “stasi nella narrazione”. Inoltre, in questo brano, ritorna l’abitudine del narratore a parlare di sé in terza persona.

Oltre all’uso improprio dei termini letterari, il narratore utilizza spesso, con lo stesso fine di mostrare una cultura che di fatto non possiede, citazioni errate di altri autori e personaggi storici:

⁵¹⁷ In inglese “colonscopy”.

⁵¹⁸ Oates, “A Conversation with Joyce Carol Oates”, in *My Sister, My Love*, cit., p. 7.

⁵¹⁹ Nell’*Ars Poetica*, Orazio suggeriva di far iniziare la narrazione a eventi già in corso, appunto “in medias res”. Cfr. con Giacomo De Dato, *L’Arte Poetica di Orazio ampiamente svolta secondo la scienza moderna* (Napoli: Stamperia de Classici Latini, 1860), p. 228.

[...] *If at first you don't succeed, try, try again!*- an uplifting imperative that originally appeared in German, above the entrance at Auschwitz, unless it was engraved, in Dante's Italian, above the entrance of Hell. (MS, 48)

In questo brano, il detto di cui parla Skyler viene confuso con due altre frasi estremamente diverse. La scritta all'entrata di Auschwitz è infatti "Arbeit macht frei" ("work makes free" in inglese), e quella all'entrata dell'inferno di Dante è "Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate" ("Abandon all hope, ye who enter here" in inglese⁵²⁰). Una simile abbondanza è quella di sigle e termini medici, nomi di farmaci e di patologie psichiatriche, che però Skyler mostra di conoscere bene per via della sua esperienza sia come paziente psichiatrico che come consumatore di psicofarmaci. In questo caso si tratta di una conoscenza fin troppo dettagliata, che Oates esagera per criticare una società in cui persino i bambini vengono sottoposti a cure farmacologiche precoci. Nell'intermezzo sulla sua storia d'amore con Heidi Harkness, Skyler vede come segnali del loro essere anime gemelle addirittura le loro diagnosi psichiatriche condivise:

SHARED DIAGNOSES: DYSLEXIA/ATTENTION-DEFICIT
DISORDER/CHRONIC anxiety syndrome/ C.A.A.D/ROCH/HSR. ("HSR" - what the
hell is that, Heidi?" Skyler asked, for he'd neer been told; and Heidi shivered, and
snuggled in Skyler's arms, kissing his lower lip so Skyler couldn't see her eyes, saying,
"Gosh, I don't know either.") (MS, 460)

L'uso corretto dei nomi e delle sigle delle sindromi che i due ragazzi hanno in comune mostra come questo sia l'unico aspetto in cui possano realmente esibire una vera cultura. Persino la sigla "HSR", diventa più chiara quando Skyler apprende che si tratta dell'acronimo di "High Suicide Risk" (ad alto rischio di suicidio).

Tutti gli aspetti del linguaggio del narratore e di quello dei suoi genitori sono una scelta che Oates compie per realizzare una critica evidente: quella ad una classe sociale che vuole mostrarsi più intellettualmente sofisticata di ciò che realmente è (tramite l'uso di parole straniere), ma che in realtà si mostra competente solo nell'ambito medico, anche in un'età in cui non è normale esserlo. Questi aspetti verranno approfonditi nel paragrafo sulla critica sociale.

⁵²⁰ Si tratta della traduzione letterale del verso, ma ne esistono diverse varianti ad opera di autori come Henry Wadsworth Longfellow (1882), John Ciardi (1954), Charles Singleton (1970), Robert Pinsky (1993) e Robert M. Durling (1996).

3.5. Dal ricordo al perdono: una lettura ricoeuriana di *My Sister, My Love*

Nel saggio *Memory, History, Forgetting* (2004), Ricoeur affronta i temi della memoria, della storia e dell'oblio, tracciandone le caratteristiche principali, e delineando il percorso che dal ricordo porta al perdono, attraverso la trattazione di altri sottotemi come la morte, il dolore e la colpa. Si tratta di un percorso che può essere ascritto anche al protagonista di *My Sister, My Love*, il quale, attraverso la scrittura del suo *memoir*, attraversa tutte le tappe presenti nel lavoro del filosofo francese. In questo paragrafo si vedrà come il romanzo di Oates sia l'ideale realizzazione del discorso teorico di Ricoeur.

Come si è già potuto notare nel paragrafo sul genere, la memoria è l'elemento principale che caratterizza il genere *memoir*. Ricoeur ritiene infatti che la scrittura di “a diary, memoirs or anti-memoirs, autobiographies” serva a conferire “materiality to the traces preserved⁵²¹”. In questo modo, “provisions of memories are stored up for days to come [...]”⁵²².

Il protagonista del romanzo di Oates, crea la sua “scorta” di ricordi attraverso la scrittura di un *memoir* a tema familiare, rimanendo nell'ambito dei fatti privati, e non concedendosi mai (in modo del tutto differente dai due romanzi analizzati precedentemente) digressioni sulla storia che fa da sfondo agli eventi raccontati. Il livello è quello della microstoria⁵²³, dato che le relazioni raccontate sono quelle di Skyler con la famiglia; al massimo si estendono agli abitanti di Fair Hills e, in seguito, alla scuola che frequenterà e al centro in cui inizierà la disintossicazione.

Ciò che il narratore stabilisce fin dall'inizio è un “contratto con il lettore”, in cui si accetta che il documento presentato “will deal with situations, events, connections and characters who once really existed⁵²⁴”. Skyler si rivolge direttamente al lettore quando dichiara:

For I intend to approach this subject from the inside purely, as one who lived through it. Trust me! I swear, I will tell only the truth *as I have lived it*. (MS, 13)

⁵²¹ Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, cit., pp. 28-29.

⁵²² *Ibidem*, p. 29.

⁵²³ Ricoeur definisce la microstoria come una narrazione che “privileges the level on interactions on the scale of a village, of a group of individuals or families”. (*Memory, History, Forgetting*, pp. 244-245).

⁵²⁴ *Ibidem*, p. 275.

La dichiarazione del narratore è che fornirà un documento autentico e veritiero sulla vicenda che ha vissuto, e stabilisce fin dall'inizio che lo affronterà "dall'interno". L'esortazione ad avere fiducia in lui ("Trust me!") è rivolta ai lettori, ai quali giura, come se fosse davanti ad una corte di tribunale, che scriverà solo la verità per come l'ha vissuta.

La prima tappa del percorso di Skyler è quella del ricordo: un dovere, secondo Ricoeur. Si tratta del dovere di estrarre "the exemplary value from traumatic memories" poiché "it is justice that turns memory into a project; and it is this same project of justice that gives the form of the future and of the imperative to the duty of memory"⁵²⁵. E' proprio la giustizia, per sè e per la sorella morta, che guida Skyler nella scrittura del *memoir*, e che il ragazzo sente come una sua responsabilità, essendo sopravvissuto:

Skyler has no choice, Skyler has to live. One day, Skyler has to reveal all he knows of his sister Bliss's life/death. It his Skyler Rampike's responsibility. (*MS*, 26-27)

La responsabilità che il narratore percepisce come sua, lo porta a scavare nella memoria per recuperare i ricordi dell'infanzia. La rievocazione di un ricordo ha determinate caratteristiche che vengono messe in luce da Ricoeur. In primis, la natura "visiva" dei ricordi, dato che, "the presence in which the representation of the past seems to consist does indeed appear to be that of an image"⁵²⁶. Uno dei primi ricordi evocati da Skyler viene rappresentato proprio con un'immagine: quella della foto natalizia ufficiale di famiglia del 1996, l'ultimo Natale con Bliss ancora viva, quella preferita dai media:

You could hardly avoid seeing photographs of the little girl with her family, particularly the media favorite taken just before Christmas 1996 of the Rampikes seated before the ten foot extravagantly decorated fir tree in the living room of their Fair Hills, New Jersey, "part-restored" Colonial: broad-shouldered good-looking Bruce "Bix" Rampike, who is Bliss's daddy; strikingly dressed, eagerly smiling Betsey Rampike, who is Bliss's mummy; little Bliss in a crimson velvet frock trimmed in white (ermine) fur, with the glittery Jersey Ice Princess tiara on her small head, white eyelet stockings ad shiny black patent-leather ballerina flats and that famous sweet-shy-angel smile, between Daddy and Mummy and each is clasping Bliss firmly in the crook of an arm;

⁵²⁵ *Ibidem*, p. 87.

⁵²⁶ *Ibidem*, p. 5.

and, at the edge of the family portrait, in a vulnerable position to be handily cropped from the photo, the older, talentless brother Skyler. (MS, 6)

La scelta dell'immagine si rivela particolarmente felice poiché fornisce fin da subito un ritratto non solo dell'aspetto, ma soprattutto dei meccanismi della famiglia Rampike. La descrizione dell'albero di Natale e della casa, li colloca nel ceto sociale medio-alto a cui appartengono. I vari membri della famiglia vengono descritti nelle loro caratteristiche fisiche più evidenti, e nel caso di Bliss, anche nell'abbigliamento. Solo Skyler resta in una posizione marginale rispetto agli altri tre, segnalando fin dall'inizio la natura di "footnote" che ha all'interno della famiglia: una figura che può facilmente essere rimossa dalla foto.

Altra caratteristica di questa prima immagine, è il fatto che Skyler possa fare affidamento sulla sua popolarità, e quindi su una memoria condivisa con i lettori. Il narratore dà per scontato che quella sia una fotografia conosciuta da tutti, e che faccia parte di una memoria collettiva, una delle tracce "left by the events that have affected the course of history of the groups concerned"⁵²⁷. Per Ricoeur, come si è già potuto notare nel capitolo dedicato a *Blonde*, la memoria collettiva è una controparte essenziale di quella individuale, ed è solo grazie ad essa e "through the instruction received from others, that individual memory takes possession of itself"⁵²⁸. Nonostante ciò, è maggiormente sulla memoria individuale che questo testo si concentra, con tutte le sue caratteristiche. Ad esempio, il costante pericolo di confondere il ricordo con l'immaginazione, circostanza che "affects the goal of faithfulness corresponding to the truth claim of memory"⁵²⁹. Nel romanzo di Oates, questo pericolo si realizza attraverso le richieste d'aiuto di Bliss che il fratello continua a sentire costantemente per dieci anni:

SKYLER HELP ME SKYLER I AM SO LONELY IN THIS PLACE SKYLER I AM so afraid I hurt so Skyler you won't leave me in this terrible place will you Skyler?
(MS, 3)

⁵²⁷ *Ibidem*, p. 95.

⁵²⁸ *Ibidem*, p. 120.

⁵²⁹ *Ibidem*, p. 7.

Le frasi di Bliss, che Skyler continua a ricordare specialmente di notte, gli fanno credere di poter essere l'assassino di sua sorella. Ma il finale, e la rivelazione di chi ha realmente ucciso la bambina, dimostrano che queste frasi erano solo immaginate: perché sono le frasi che avrebbe potuto pronunciare Bliss se fosse stata portata nel seminterrato ("this terrible place") dal fratello, legata e colpita alla testa ("I hurt so") e lasciata lì sola a morire ("I am so lonely in this place").

Questa non è che una prova dell'inaffidabilità della memoria, una grave mancanza, se si tiene presente che è "our one and only resource for signifying the past character of what we declare we remember⁵³⁰". E' per questa ragione che il racconto di Skyler è frammentato, e che la sua vita è del tutto infelice, perché per dieci anni non riesce a ricordare gli avvenimenti di quella notte, ed è tormentato dall'idea di poter essere il responsabile della morte di Bliss. La voce che sente, e che crede di ricordare, non è che una delle forme che la "resurrezione del passato" può assumere: quella allucinatoria.⁵³¹ Si tratta di una caratteristica che costituisce una debolezza, "a loss of reliability for memory⁵³²".

Un'altra caratteristica della memoria è che essa "does not only bear on time: it also requires time [...]"⁵³³. Il fatto che siano stati necessari dieci anni per ricomporre l'intero puzzle della misteriosa scomparsa di Bliss, mostra la veridicità della frase di Ricoeur. Dieci anni che, senza memoria, sono stati quasi "rubati" a Skyler:

A heavy booted foot on the nape of his neck for the fact was *Ten years of my life taken from me, and my sister taken from me.* (MS, 545)

Il dolore per la morte della sorella, e quello di non sapere cosa fosse realmente successo, vengono affiancati come se non solo Bliss, ma la vita stessa, gli fosse stata tolta in quei dieci anni.

Prima di giungere alla rivelazione che permette a Skyler di ricostruire la dinamica degli eventi, egli deve affidarsi al ricordo che è "fundamentally a critical memory⁵³⁴". La memoria di Skyler, per come viene ricomposta nel *memoir*, è totalmente critica. La funzione delle note, di cui il testo abbonda, è proprio di riflettere sui ricordi raccontati.

⁵³⁰ *Ibidem*, p. 21.

⁵³¹ *Ibidem*, p. 54.

⁵³² *Ibidem*.

⁵³³ *Ibidem*, p. 74.

⁵³⁴ *Ibidem*, p. 79.

Uno di questi è quello di un capodanno di molti anni prima, che Skyler non ricorda esattamente. E' nella nota che riflette sulla cosa:

**Poor dumb kid! He'd have been dazed/dazzled by Mummy's perfume and Mummy's creamy breasts in danger of spilling out of the tight peach-chiffon bodice. And maybe there was Daddy, or a tall hulking Terminator-figure in a "tux", looming in the doorway behind Mummy. By my calculation the new year Mummy promised had to be 1992. Fact: it wouldn't be much different from the old. (MS, 54)*

Skyler commenta la sua stupidità ("poor dumb kid"), e quanto fosse sensibile, in un modo che rasenta l'incestuoso, alle grazie di sua madre. Riflettendo su quel ricordo, giunge alla conclusione che si trattasse dell'anno 1992, giudicandolo, a posteriori, un anno per nulla diverso dal precedente.

Tutti gli sforzi di memoria, e l'assetto critico che Skyler conferisce loro nel *memoir*, hanno principalmente due funzioni. La prima è di dare una "present representation of an absent past".⁵³⁵ I ricordi, per come vengono ricomposti, sono qualcosa che "sta" per qualcos'altro. Un concetto che Ricoeur definisce in questo modo: "[...] the reconstructions of what actually took place 'as though actually having been' [...]"⁵³⁶. La "present image of an absent thing"⁵³⁷, è appunto non solo quella di Bliss, rappresentata attraverso fotografie note anche ai lettori, ma anche quella della famiglia Rampike quando era ancora unita.

La seconda funzione è legata alla prima: darsi, attraverso la rappresentazione del passato nel presente, un'identità.

La memoria è uno degli elementi che permettono di costruirsi un'identità⁵³⁸, e di affermare che siamo qualcosa piuttosto che qualcos'altro. Ma data la prossimità della memoria con l'immaginazione, quest'ultima rappresenta, ai fini della ricerca della propria identità, "its spur and its helper"⁵³⁹. Per Skyler, immaginare (o ricordare) la voce della sorella che lo implora di non lasciarla "in this terrible place" è sia un supporto alla memoria (che, perciò, lo convince di esserne l'assassino) sia, in quanto prodotto dell'immaginazione, qualcosa che lo confonde ancora di più sulla propria identità.

⁵³⁵ *Ibidem*, p. 364.

⁵³⁶ *Ibidem*, p. 363.

⁵³⁷ *Ibidem*, p. 280.

⁵³⁸ *Ibidem*, p. 80.

⁵³⁹ *Ibidem*.

Il problema ha un'unica soluzione, che è allo stesso tempo anche la sua "minaccia": il confronto con gli altri.⁵⁴⁰

Nel caso di Skyler, il confronto con chi condivide l'esperienza della morte di Bliss (i genitori) all'inizio è fonte di confusione, quindi un ulteriore attentato alla già poca chiarezza dei suoi ricordi. I genitori lasciano che Skyler pensi di essere il responsabile dell'uccisione della sorella, senza mai dichiarare apertamente che sia lui l'assassino. E' solo grazie al confronto, in contumacia, con la madre ormai morta, che l'identità di Skyler viene chiarita per sempre: non è stato lui a uccidere Bliss, "*Not me! Never me [...]*" (p. 543).

A rendere difficoltoso l'intero processo di rimembranza è l'oblio, "the problematic of memory and faithfulness to the past; [...]"⁵⁴¹. Il ricordo, quindi, si configura come "a struggle against forgetting"⁵⁴².

Ricoeur distingue due tipi di oblio: quello ottenuto attraverso la cancellazione delle tracce di un ricordo, e quello che definisce *oubli de réserve*: ricordi che non sono stati definitivamente cancellati, ma solo resi inaccessibili.⁵⁴³ E' il caso dei ricordi riguardanti la notte della morte di Bliss. Skyler ne fa più di una ricostruzione, e andando avanti con la scrittura del *memoir*, questi si rivestono di nuovi particolari, apparentemente rimossi, ma che poi si rivelano nuovamente accessibili. Un fenomeno che neanche lui riesce a spiegarsi, e che analizza in una nota alla seconda ricostruzione di quella notte:

*This painful account of Skyler's recollection of the night of his sister's death differs in small but (possibly?) significant ways from the account in Part I. How to explain this? I'm stumped. (MS, 306)

Si tratta naturalmente di una condizione di cui neanche Skyler è consapevole, e che non riesce a spiegarsi, tanto da rimanere "stumped", senza parole. Ma è una prova della riserva di ricordi, apparentemente inaccessibili, che permettono a Ricoeur di affermare che "one forgets less than one thinks or fears"⁵⁴⁴. Il filosofo sostiene anche che l'oblio è causato da impedimenti che bloccano l'accesso "to the treasures buried in

⁵⁴⁰ *Ibidem*, p. 81.

⁵⁴¹ *Ibidem*, p. 412.

⁵⁴² *Ibidem*, p. 413.

⁵⁴³ *Ibidem*, pp. 414-416.

⁵⁴⁴ *Ibidem*.

memory⁵⁴⁵”. Nel caso di Skyler, sono senza dubbio gli psicofarmaci assunti nel corso degli anni a confondere le linee della sua storia. Ma non solo, il ragazzo ha il sospetto che qualcuno glieli abbia somministrati anche nella notte della morte di Bliss:

[...] but Skyler will not help because Skyler is sleeping in his bed in his room oblivious of his sister’s struggle so deep/dreamless/leaden a sleep you would think (possibly) the nine-year-old had been drugged for his frightened mother will have a difficult time waking him hours later and now it has been nine years, ten months, and twenty days and still the accursèd child has not fully awakened. (*MS*, 14)

Il brano, in cui Skyler abbozza la prima e breve ricostruzione della notte dell’omicidio, ricrea la confusione di quel sonno impenetrabile alle richieste d’aiuto della sorella tramite l’uso molto limitato della punteggiatura (le virgole finali scandiscono semplicemente il tempo trascorso dalla morte di Bliss) e la ripetizione del suo nome e dell’aggettivo possessivo “his” per due volte a breve distanza, appesantendo la sintassi di una frase già resa poco fluida dall’assenza di punteggiatura. Inoltre, Skyler descrive la natura del suo sonno come “deep/dreamless/leaden” (profondo/senza sogni/di piombo), tipica dell’assunzione di benzodiazepine⁵⁴⁶. Il ragazzo valuta la possibilità che possa essere stato sedato, e quella sensazione di “non essersi totalmente svegliato” dopo quasi dieci anni, dipende forse dall’assunzione prolungata di simili farmaci. Infine, il brano contiene un errore ortografico: “accursed” (dannato) viene scritto come “accursèd”.

Al centro del *memoir* c’è un altro dei sottotemi trattati da Ricoeur: la morte. Il filosofo distingue due forme di morte, quella “violenta” (come nel caso dell’omicidio), che riguarda la sfera dell’esistenza pubblica, e quella delle persone a noi vicine⁵⁴⁷. Quest’ultima viene definita come “an ‘easy’ death, even if it is disfigured by the horror of agony”, ed è proprio su di essa che le persone generalmente meditano⁵⁴⁸.

Nel romanzo di Oates, i due tipi di morte sono virtualmente inscindibili. L’omicidio di Bliss riguarda sia la sfera pubblica che quella privata, e quindi quella di Skyler si configura come una duplice meditazione su di esso. La morte, continua Ricoeur,

⁵⁴⁵ *Ibidem*, p. 444.

⁵⁴⁶ John Marks e C.M. Pare riportano nel loro testo *The Scientific Basis of Drug Therapy in Psychiatry* (Oxford: Pergamon Press, 2013), che i pazienti a cui erano state somministrate benzodiazepine prima di dormire, al risveglio avevano definito il loro sonno “very sound, pleasant, dreamless” (p.48).

⁵⁴⁷ *Ibidem*, p. 360.

⁵⁴⁸ *Ibidem*.

caratterizza colui che è “assente nella storia”, e l’atto stesso di scriverne non è che l’equivalente “of the social ritual of entombment, of the act of sepulcher⁵⁴⁹”.

La “sepoltura” simbolica di Bliss avviene alla fine del romanzo, quando tutti i segreti vengono svelati, e il fratello si accinge a distruggerne le prove (la lettera di sua madre e un filmato girato da lei per insinuare il dubbio che fosse stato Skyler a uccidere la sorella) dando loro fuoco. Il ragazzo definisce quell’atto come “the most beautifully ‘symbolic’ gesture of his young life” (p. 560), ma solo poche righe più avanti si rende conto che la vera sepoltura di Bliss è avvenuta nel momento in cui ha smesso di sentire la sua voce implorante (p. 561).

Alla morte sono legati poi i temi della depressione e del lutto. Ricoeur opera una distinzione tra il lutto (*Mourning*), in cui l’universo appare come impoverito e vuoto in assenza dell’oggetto amato, e la depressione (*Melancholia*) in cui è l’io a trovarsi in una condizione di desolazione e svalutazione⁵⁵⁰. I rimproveri che l’io indirizza a se stesso, altro non sono che un modo di mascherare i rimproveri rivolti all’oggetto amato⁵⁵¹. L’ambivalenza del sentimento verso l’oggetto d’amore perduto si rivela in tutta la sua forza in questa fase, in cui odio e amore sono contigui, persino nel dolore della perdita⁵⁵².

Nel *memoir* è evidente l’ambivalenza del sentimento di Skyler verso la sorella. Per quasi tutto il tempo, emerge una certa gelosia nei confronti di Bliss che è più bella, dotata e amata di lui. Oltretutto, è a causa sua che Skyler viene declassato ad una “footnote” (p. 280). Il risentimento del ragazzino per la situazione giunge al suo culmine quando Bix decide di abbandonare la famiglia, e Betsey insinua nei figli il dubbio che l’abbia fatto a causa della recente sconfitta di Bliss ad una gara e ad un’altra cancellata per via di quello che viene definito “a phantom pain”, un dolore fantasma alla gamba (p. 200). Skyler sente allora di poter instillare nella sorella un ulteriore senso di colpa dicendole “[y]our fault, Daddy isn’t here! Damn you” (p. 201). In seguito, vedendo la sorella piangere, si scusa con lei, ma nel constatare quanto in fondo anche questa circostanza la renda protagonista, conclude dicendo “Damn you, Bliss! Everything in this damn house has to do with you” (p. 203).

⁵⁴⁹ *Ibidem*, p. 365.

⁵⁵⁰ *Ibidem*, pp. 72-73.

⁵⁵¹ *Ibidem*.

⁵⁵² *Ibidem*.

Un altro episodio che rivela l'ambivalenza del sentimento di Skyler è quello in cui racconta di quando a scuola gli consegnano una spilla con la sigla "H.I.P.", acronimo di "High Ivy Potential"⁵⁵³. La spilla viene notata da Bliss:

"Is it for me, Skyler?"

Skyler laughed harshly. "No! For once, it's something for me".

This was unfair. This was cruel. Bliss adored Skyler. Skyler knew better. (*MS*, 284)

Il dialogo tra i due fratelli mostra come Skyler sia felice di esibire, per una volta, un riconoscimento destinato a lui e non a lei. Anche il modo in cui ride della sorella, "aspramente" ("harshly"), è il sintomo di un risentimento costante nei confronti di una bambina che, come ammette alla fine, lo adora, e non gli fa mai pesare i suoi successi. Questa continua altalena di sentimenti, caratteristica della depressione che fa seguito alla morte dell'oggetto amato, è per Ricoeur qualcosa che a lungo andare diventa sinonimo di "insanity, madness"⁵⁵⁴. E' ciò che accade a Skyler, per anni in cura da vari psichiatri che non riescono mai del tutto a chiarire quale sia il suo problema, perdendosi in varie diagnosi.

E' solo alla fine che si comprende quanto il ragazzo avesse solo bisogno di "lasciar andare" sua sorella. Ricoeur afferma che il dolore e la depressione sono caratteristiche di un lutto che non ha ancora compiuto il suo percorso⁵⁵⁵. Una volta che si completa questa fase, si lascia andare l'oggetto perduto e ci si riconcilia con esso⁵⁵⁶. Non è un caso che solo alla fine, concluso il suo percorso anche narrativo, Skyler può risolvere l'ambivalenza del suo sentimento per la sorella:

How could his father have believed, these long years of Skyler's exile, ten long years banished from the family, that he, Skyler, was a murderer! Of his own sister he'd loved, a murderer! (*MS*, 544)

In questo brano c'è la prima vera dichiarazione che Skyler fa del suo sentimento per la sorella. Le fisiologiche gelosie tra fratelli, rievocate in continuazione durante la

⁵⁵³ Per "Ivy" si intende la categoria in cui vengono inserite le università più prestigiose degli Stati Uniti. Il fatto che Skyler riceva una spilla del genere mostra come la scuola che frequenta lo riconosca come un buon candidato all'ammissione (di solito molto difficile) in una di queste università.

⁵⁵⁴ Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, cit., p. 75.

⁵⁵⁵ *Ibidem*, p. 77.

⁵⁵⁶ *Ibidem*.

depressione, svaniscono, per lasciare posto al sentimento primario che è quello d'amore. Insieme alla definizione del sentimento per Bliss, si arriva alla fase finale: il perdono.

Ricoeur definisce il perdono come una “reconciliation with the past⁵⁵⁷”, “where there has been an indictment, a finding of guilt, and sentencing [...]”⁵⁵⁸. Era quindi impossibile per Skyler perdonare un colpevole che non c'era, prima della lettera di sua madre che si autoaccusa dell'omicidio.

Ricoeur sostiene inoltre che il perdono segue una traiettoria molto simile ad un'odissea, di solito istituzionale, che porta alla pubblica accusa del colpevole, e quindi a fare giustizia. Ma, paradossalmente, il perdono può essere attuato solo attraverso gesti che non hanno nulla di “istituzionale”, e che sono al di fuori dell'idea di “giustizia è fatta⁵⁵⁹”. Tutto questo accade anche nel *memoir* di Skyler. Non c'è alcuna punizione “istituzionale” per sua madre, perché muore prima di poter essere denunciata, e quindi è morta da innocente, almeno secondo la legge. Di conseguenza, il perdono del figlio va ben oltre la condanna di un tribunale: è il perdono per averlo reso colpevole di un delitto mai commesso, di aver fatto incriminare un uomo innocente (il “pedofilo” Gunther Ruscha), di aver, sostanzialmente, rovinato gli ultimi dieci anni della sua vita con un inganno, e con l'esilio dalla famiglia.

Quella di Betsey si configura come una responsabilità morale che si allontana “from the structure of the trial” e si avvicina maggiormente “to the center of guilt, the bad will⁵⁶⁰”. La cattiva volontà della donna risiede nel suo aver volontariamente incolpato il figlio di fronte al marito, e di aver lasciato arrestare un uomo che si è poi suicidato in galera. Il perdono di Skyler riguarda tutti questi elementi, ma non la morte di Bliss:

“Fuck you I ‘forgive’ you. Both of you: ‘Mummy’-‘Daddy’. But not for Bliss, I don’t forgive you for Bliss, only Bliss can forgive you for her. For Bliss, you can both rot in hell”. (*MS*, 561)

⁵⁵⁷ *Ibidem*, p. 412.

⁵⁵⁸ *Ibidem*, p. 453.

⁵⁵⁹ *Ibidem*, p. 457.

⁵⁶⁰ *Ibidem*, p. 476.

La formula del perdono appare come un atto “performativo”⁵⁶¹; il ragazzo pronuncia la parola “forgive” mettendola tra virgolette, come un’espressione vuota e del tutto formale che ha valore solo esecutivo. La seconda parte evidenzia però come lui non possa perdonare i genitori per la morte di Bliss, perché per quella solo Bliss può perdonarli. Anche Ricoeur afferma che la vittima è l’unica con facoltà di perdonare⁵⁶². Quindi, *My Sister, My Love* si conclude dando al narratore una nuova connotazione: quella di “altra” vittima di una famiglia disfunzionale, e in parte della società stessa che ne determina i comportamenti più deteriori, come si vedrà nei prossimi paragrafi.

3.6. La critica sociale in *My Sister, My Love*

Un aspetto che aveva caratterizzato i due romanzi analizzati precedentemente è il continuo dialogo tra il livello della storia personale e quello della storia che fa da sfondo alle vicende dei personaggi. Questo aspetto, presente in parte in *Black Water*, e in modo ancora più accentuato in *Blonde*, è invece del tutto assente in *My Sister, My Love*. Non vi è traccia di eventi storici contemporanei alla vita del narratore, e il livello della narrazione resta sempre quello della microstoria.

L’omicidio di JonBenét Ramsey è per Oates lo spunto ideale per operare una critica di alcuni aspetti della società contemporanea, affrontandoli da una prospettiva circoscritta alla famiglia Rampike e al sobborgo in cui vive. Proprio la vita dorata dei *suburbia*, abitati da esponenti della classe medio-alta, è l’aspetto che viene criticato maggiormente per la sua volgarità, per il suo consumismo esasperato, e per gli effetti che ha sull’istituzione della famiglia. Attraverso il racconto della vita dei Rampike, Oates fornisce un ritratto non solo della loro classe sociale, ma di come questa stessa classe produca una visione distorta della donna, e persino della maternità. E’ la maternità, condizionata dall’ambizione e dalla necessità di emergere attraverso i propri figli, a influire sulla vita dei bambini che, nel mondo descritto in questo romanzo, diventano soggetti da sfruttare per acquisire uno status sociale più alto. Sono bambini la cui infanzia viene violata dal comportamento delle proprie madri, che ne fa esseri

⁵⁶¹ La “speech act theory” si deve a John L. Austin ed è trattata in *How to Do Things With Words* (Oxford: Oxford University Press, 1975). Austin sostiene la natura “performativa” di alcuni atti linguistici (denominati “illocutionary acts”), come promettere o ordinare qualcosa, tramite i quali “by saying something, we do something” (p. 5).

⁵⁶² *Ibidem*, p. 479.

incapaci di crescere, pieni di nevrosi e di patologie psichiatriche, e, come nel caso di Bliss, precocemente sessualizzati e utilizzati come strumento non solo per emergere, ma anche per farne proprie versioni in miniatura.

Tutto questo viene accompagnato, in casi come quello di JonBenét/ Bliss, dalla presenza opprimente della stampa scandalistica. Il “tabloid hell”, come lo definisce il narratore, segue un’etica del tutto discutibile, e soddisfa la curiosità morbosa dei lettori anche attraverso lo stravolgimento dei fatti e l’invasione della privacy dei protagonisti delle storie che riporta.

My Sister, My Love critica questi aspetti raccontandone una versione estremizzata, ma in alcuni casi non troppo lontana dalla realtà, ridicolizzandoli e mostrandone i terribili effetti.

3.6.1. Vita nei sobborghi

Molti dei romanzi di Oates sono ambientati nel mondo dei sobborghi (“suburbia”). Tra questi si ricordano in particolare *American Appetites* (1989), *Middle Age* (2001) ed *Expensive People* (1968), di cui si parlerà in modo più approfondito nel paragrafo successivo. Raccontare la vita nei sobborghi della *upper-middle class* rappresenta per la scrittrice un modo per contrapporre la classe a cui lei stessa appartiene a quella in cui è stata cresciuta, “a hardscrabble rural background in Upstate New York⁵⁶³”.

Gli abitanti dei sobborghi di Oates vivono vite “of quiet vulgarity, punctuated only by demons descending from without or rising from psychological urges within⁵⁶⁴”. I demoni del sobborgo di Fair Hills vengono raccontati immediatamente da Skyler in apertura del suo *memoir*:

Sure, I had “physical” problems. “Mental” too. And I was “medicated” as a child. (As who in Fair Hills, New Jersey, was not?) (*MS*, 8)

Attraverso questa breve parentesi, che il narratore spiegherà in modo molto più esteso nel capitolo riguardante i suoi compagni di gioco, si può notare immediatamente come il sobborgo di Fair Hills sia abitato da persone che ricorrono agli psicofarmaci

⁵⁶³ Timothy P. Schilling, “The Shape of Our Despair: The Fiction of Joyce Carol Oates”, *Commonweal*, (July 15 2005), pp. 21-23.

⁵⁶⁴ Samuel F. Pickering Jr., “The Short Stories of Joyce Carol Oates”, *Georgia Review*, (Vol. 28, No. 2, Summer 1974).

abituale, come se fosse normale e routinario. Ma cosa rende i sobborghi della classe medio-alta ambienti tanto particolari da meritare una ridicolizzazione tanto forte da parte di Oates? Per comprenderlo è necessaria una breve retrospettiva storica.

Alla fine degli anni Cinquanta, in un momento storico di incertezza e di pericolo, la Guerra Fredda, la *suburban home* era diventata un modo per contrapporre un ideale di vita puramente americano a quello sovietico. E' del 1959 il famoso *Kitchen Debate* tra Richard Nixon e Nikita Khrushchev, in cui l'allora Vice Presidente americano affermava che la superiorità del modello capitalista americano risiedesse “on the ideal of the suburban home complete with modern appliances and distinct gender roles for family members⁵⁶⁵”. I ruoli a cui si riferiva Nixon erano ben definiti: l'uomo era portava a casa lo stipendio, da professionista di successo, mentre la donna si occupava della casa e dei figli, mantenendo un aspetto attraente; il tutto adornato con “a wide array of consumer goods⁵⁶⁶”. Tutto ciò rappresentava l'essenza della libertà americana⁵⁶⁷. Inoltre, quella struttura familiare, e quel genere di casa, rappresentavano per la propaganda dell'epoca, il baluardo della sicurezza in un'epoca di grandi incertezze⁵⁶⁸, oltre che un simbolo nazionale⁵⁶⁹.

Per questo motivo, gli anni Sessanta furono gli anni d'oro dei sobborghi: quartieri composti interamente da case abitate da esponenti della classe medio-alta, rigorosamente bianchi, che diventarono un esempio per tutte le razze e tutte le classi sociali che vivevano in America⁵⁷⁰. A dominare questi quartieri c'era la cultura del consumismo, non solo di beni materiali, ma anche di emozioni e di ruoli. Come scrive Stephanie Coontz, il consumismo non riguarda solo le cose, ma anche “our personal identities and most intimate relations”, al punto che “we experience a blurring of the distinction between illusion and reality, people and goods, image and identity, self and surroundings⁵⁷¹”. E' una confusione che viene espressa perfettamente dal personaggio di Betsey Rampike e dalla sua smania costante di possedere cose solo per dare ai vicini

⁵⁶⁵ Elaine Tyler May, *Homeward Bound, American Families in the Cold War Era* (New York: Basic Books Inc., 1988), p. 16.

⁵⁶⁶ *Ibidem*.

⁵⁶⁷ *Ibidem*.

⁵⁶⁸ *Ibidem*, p. 106.

⁵⁶⁹ Natasha Zaretsky, *No Direction Home, The American Family and the Fear of National Decline, 1968-1980* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2007), p. 4.

⁵⁷⁰ Myron A. Marty, *Daily Life in the United States, 1960-1990, Decades of Discord* (Westport: Greenwood Press, 1997), p. 79.

⁵⁷¹ Stephanie Coontz, *The Way We Never Were, American Families and the Nostalgia Trap* (New York: Basic Books Inc., 1992), p. 176.

di casa l'impressione di essere esattamente al loro livello. Tanta è l'ossessione della donna di diventare popolare ai loro occhi, che è pronta a sacrificare tutto, persino i figli, pur di essere riconosciuta come una di loro. Skyler e Bliss diventano una merce di scambio per ottenere l'ingresso nell'alta società di Fair Hills: Skyler viene sottoposto a incontri forzati con i figli di queste persone, mentre Bliss viene incoraggiata a perseguire la sua carriera nel pattinaggio per rendere più popolare innanzitutto sua madre. La confusione tra immagine e identità non è una cosa da evitare, ma l'ossessione primaria della donna, perché è ciò che le permette di mimetizzarsi completamente con ciò che la circonda.

Un'altra caratteristica del sobborgo è di schermare i suoi abitanti dai conflitti causati dalla diversità sociale⁵⁷², creando un luogo in cui vi è una certa uniformità di classe. Ma dietro le facciate dorate di molte famiglie "ideali" si possono trovare conflitti interni ancora più gravi⁵⁷³. Tra questi, l'ansia per il futuro, o più precisamente, come afferma Cindi Katz, "one's place in this future", è una caratteristica tipica della vita delle famiglie della classe media⁵⁷⁴. Si tratta di un'ansia che da sempre queste persone hanno tentato di tenere a bada con l'accumulo di oggetti e di beni, come affermavano già negli anni Quaranta gli studiosi Lundberg e Farnham nel loro saggio *Modern Woman, The Lost Sex*⁵⁷⁵.

Questo insieme di caratteristiche si può trovare anche nella famiglia Rampike, specialmente in Betsey:

Mummy agonized: How could they invite "Mack" Steadley and his wife Irma (Forbes heiress!) to a dinner party at the Rampikes' so unoriginal Colonial, with such "ordinary" furnishings- and on a mere two-acre lot!- when the Steadleys owned hundreds of acres of New Jersey Countryside above Lake Hopatcong; how could they invite the fabled Solomons who owned newspapers, magazines, television stations and lived in a four-level "classic contemporary" on a private mountain, though a Mimi was "so much fun, eager to tell me about her 'amateur skating career' when she was a girl-" and Daddy interrupted. "Get real, Bets. Grow a brain. If your I.Q. caught up with your bra size,

⁵⁷² *Ibidem*, p. 34.

⁵⁷³ *Ibidem*, p. 35.

⁵⁷⁴ Cindi Katz, "Just Managing, American Middle-Class Parenthood in Insecure Times", Carla Freeman, Rachel Heiman, Mark Liechty (ed.), *The Global Middle Classes Theorizing Through Ethnography* (Santa Fè: Sar Press, 2012), p. 173.

⁵⁷⁵ Marynia Farnham, Ferdinand Lundberg, *Modern Woman, The Lost Sex* (New York: Harper & Brothers Publishers, 1947), p. 111.

you'd be the Einstein of Ravens Crest Drive. These people were just checking us out. No more. They'd seen some of the media about us Rampikes- 'Parents of' - 'Skating prodigy.' 'Next Sonja Henie.' They won't be inviting us back. That was clinched even before you opened your mouth for the first time and raved on about 'what a beautiful house.' Just the look of you, sweetheart. And maybe me, too. They won't be inviting us back and sure as hell none of them would accept an invitation to dine on Ravens Crest Drive. Comprehendez, sweetheart?" (MS, 156-157)

Il dialogo qui riportato mostra molti degli elementi evidenziati in precedenza. Possedere beni, come una grande casa, terreni e persino una montagna privata, rende le persone che Betsey vorrebbe invitare a cena meritevoli della sua attenzione, e le provocano un complesso d'inferiorità che deriva dal possedere una casa poco originale e arredata con mobili "ordinari". L'aspetto materiale domina le relazioni della donna, senza escludere quelle con i figli. Infatti è il marito a farle notare che l'unica cosa che realmente interessa a quelle persone è Bliss e la sua fama, e non loro. E' specialmente Betsey, con la sua immagine e l'evidente inferiorità che mostra nel complimentarsi con queste persone per le loro case, a condizionare il loro giudizio su di lei. Bix ritiene che proprio in virtù di tale giudizio non verranno più invitati a cena da queste famiglie. Evidente nel discorso dell'uomo è l'atteggiamento di superiorità, in questo caso intellettuale, che assume nei confronti della moglie. La frase con cui si rivolge a lei, dicendole che se il suo quoziente intellettuale fosse proporzionato alla sua misura di reggina sarebbe l'Einstein di Ravens Crest Drive (la via in cui vivono), mostra un altro degli elementi fondamentali su cui Oates si concentra nel suo romanzo: il ruolo della donna nella *upper-middle class*.

3.6.2. *Femminilità e maternità*

Nel delineare la figura di Betsey Rampike, Oates non tiene conto solo, come si è potuto notare in precedenza, di alcuni particolari biografici di Patsy Ramsey, ma anche delle costanti presenti nella vita delle donne dei sobborghi.

La famiglia *upper-middle class*, quella composta da un marito che lavora e da una moglie casalinga, vede la donna in una posizione di inferiorità nei confronti dell'uomo. E' lui che viene considerato "guide, protector and provider for his wife and children",

ed è quindi il leader della famiglia⁵⁷⁶. Questo rende la donna economicamente dipendente dal marito, “not good with money or mechanical things⁵⁷⁷”. Sono aspetti che vengono attribuiti anche a Betsey in uno sfogo in presenza di Skyler:

“- scolds me for ‘wasting gas’! ‘Never staying at home’! Next thing, he’ll be checking the what-is-it on my car- ‘odormeter’. You know, tells how many miles you’ve driven? A little gauge, on the dash”? (MS, 34)

I rimproveri di cui parla Betsey sono quelli di Bix, che essendo l’unico a lavorare in famiglia, si preoccupa degli sprechi della moglie. Appare evidente anche la poca dimestichezza della donna con l’automobile che guida, dato che chiama il contachilometri “odormeter”, quando il nome corretto è “odometer”.

Bix sgrida la moglie anche per il suo non essere mai a casa, circostanza che contravviene alla natura stessa del mestiere di casalinga. La fuga perpetua di Betsey dalle mura domestiche può essere spiegata con le parole di Ann Oakley: “Housework lacks any motivating factor. Essentially what this means is that the housewife cannot get any information about herself from the work she does⁵⁷⁸”. Non avendo un lavoro, Betsey è costretta a cercare queste informazioni su se stessa all’esterno della casa, mantenendo però l’insoddisfazione di tutte le donne istruite che decidono “to be just housewives”⁵⁷⁹, come notava Betty Friedan in *The Feminine Mystique*.

Nonostante Betsey dia l’impressione, con i suoi frequenti errori grammaticali, di non essere particolarmente istruita, nel corso dello stesso sfogo con il figlio, rivela di avere addirittura una laurea:

“[...] I majored in ‘Communication Arts’ and worked at the SUNY Albany TV station, it was my dream to be a TV news ‘anchor’- till I met your dad, at the wildest frat-party weekend at Cornell, I pray you will never behave with the recklessness of Bix Rampike and his lunatic Ep Phi Pi brothers, Skyler! [...]” (MS, 40)

⁵⁷⁶ Adelin, *Fascinating Womanhood*, cit., p. 89.

⁵⁷⁷ Karen Lehrman, *The Lipstick Proviso, Women, Sex & Power in the Real World* (New York: Doubleday, 1997), p. 37.

⁵⁷⁸ Ann Oakley, *Housewife* (London: Allen Lane, 1974), p. 223.

⁵⁷⁹ Friedan, *The Feminine Mystique*, cit., p. 106.

Betsey aveva dunque un sogno professionale diverso dal rimanere a casa e badare ai figli, ma dice chiaramente di aver rinunciato a quel sogno quando ha incontrato Bix, seguendo uno schema molto frequente che prevede, per la donna, la rinuncia ad alcuni aspetti della propria personalità che stridono con l'ideale femminile dell'uomo che intendono conquistare⁵⁸⁰. I traguardi raggiunti dalle donne, come afferma Sidney Ditzion, servono solo ad abbellire la scena domestica, e devono essere esercitati unitamente alle loro virtù nell'ombra delle mura di casa⁵⁸¹. Il risultato di queste capacità non sfogate in modo adeguato, provocano, secondo Christopher Lasch, l'insorgenza del "problem that has no name"⁵⁸², una condizione che comporta i seguenti sintomi: stanchezza cronica, noia e solitudine. I rimedi che le donne solitamente ricercano sono l'alcool, i farmaci, l'alimentazione eccessiva, le avventure sessuali o l'interesse ossessivo nei confronti dei propri figli⁵⁸³. Betsey mostra molti di questi sintomi e dei relativi rimedi. Nel capitolo "Two Mummies" (p. 50), Skyler descrive l'attitudine bipolare della madre ad apparire a volte al suo meglio, specialmente al fianco del marito, e altre volte a chiudersi in un isolamento disperato per poter piangere senza essere disturbata dai figli, specialmente dalla più piccola che ha continuamente bisogno delle sue cure. L'ossessione per i figli, in particolar modo per Bliss, rivela la natura multiforme della maternità per come Oates la intende in questo romanzo. Le madri sono nella sua narrativa, "afraid of their children as they watch them grow into separate beings whose nature they can never understand or control"⁵⁸⁴. Simbolo di questa paura è, nel caso di Betsey, la sua rabbia verso le azioni compiute dalla figlia una volta diventata famosa, come continuare a bagnare il letto, non avere alcuna capacità di apprendimento, e dare risposte criptiche e un po' sinistre ai suoi intervistatori: azioni descritte nel capitolo "Bad Girl I" (p. 171). Ma la maternità in questo romanzo non si limita al mero terrore verso i propri figli, si rivela molto più sfaccettata e complessa. La madre, agli occhi del narratore, non ha nulla di inferiore rispetto al padre, e questo perché "in the bosom of the family, woman seems in the eyes of childhood and youth

⁵⁸⁰ Coontz, *The Way We Never Were*, cit., p. 62.

⁵⁸¹ Sidney Ditzion, *Marriage, Morals and Sex in America* (New York: Bookman Associates, 1953), p. 18.

⁵⁸² Christopher Lasch, *Women and the Common Life, Love, Marriage and Feminism* (New York: W.W. Norton & Company, 1997), p. 106.

⁵⁸³ *Ibidem*.

⁵⁸⁴ Mary Allen, *The Necessary Blankness, Women in Major Fiction of the Sixties* (Urbana: University of Illinois Press, 1976), p. 148.

to be clothed in the same social dignity as the adult males⁵⁸⁵”. Skyler ne dà prova quando da bambino viene portato da Betsey su una pista di pattinaggio, e la donna, nell’intento di insegnare al figlio a pattinare, suscita l’ilarità dei presenti e la rabbiosa indignazione del figlio:

Skyler was indignant: what was so funny about Mummy? Mummy was the nicest-looking woman at the damn old ice rink! Mummy was a sight like a woman in a movie, or on a giant billboard, with her large “moon-shaped” face and smooth warm-flushed skin, her prominent crimson lips and her skating costume that was so much nicer than the drab old boring jeans and dull-colored parkas the other skaters wore. (*MS*, 45)

La madre è per Skyler, almeno in questa fase infantile, degna di un’ammirazione dai caratteri più che filiali. La similitudine che compie con le attrici, delinea un sentimento che sfocia nel complesso edipico⁵⁸⁶. Questo sentimento ha conseguenze negative sui figli, tanto da renderli “weak ‘mama’s boys’, incapable of operating as self-reliant and efficient adults [...]”⁵⁸⁷ e per le madri l’unico modo di allentare questo legame è di mantenere “a polite distance from their male offspring⁵⁸⁸”. Questa distanza viene mantenuta da Betsey solo in seguito alla morte di Bliss, quando Skyler è esiliato dalla famiglia e mandato in varie scuole dove le conseguenze della sua infantile adorazione per la madre si fanno sentire sotto forma di problemi psichiatrici e dipendenze dai farmaci. Ma quali sono le altre caratteristiche della maternità in questo romanzo? Una di queste, forse la più evidente, è la competitività di Betsey, qualità che secondo l’antropologa Sarah Blaffer Hrdy è in totale contraddizione con l’essere madre⁵⁸⁹. Un buona madre infatti dovrebbe essere “selfless and nurturing”⁵⁹⁰, mentre la competitività e l’ambizione sono qualità più adatte al mondo del lavoro. Per questo la carriera di Bliss diventa per sua madre quasi come la propria carriera, e le fa dichiarare:

⁵⁸⁵ Carole McCann, Kim Seung-Kyung (ed.), *Feminist Local and Global Theory Perspectives Reader*, cit., p. 37.

⁵⁸⁶ Si tratta di una teoria esposta da Sigmund Freud nella raccolta di saggi *Totem e Tabù* (Torino: Bollati Boringhieri, 2001) che prende spunto dal mito di Edipo, il quale uccise suo padre Laio e sposò sua madre Giocasta, non sapendo che fossero i suoi genitori. In Freud, il complesso di Edipo rappresenta l’identificazione con il genitore del proprio sesso, e il desiderio nei confronti di quello di sesso opposto.

⁵⁸⁷ Mary P. Ryan, *Womanhood in America, From Colonial Times to the Present* (New York: New Viewpoints, 1975), p. 203.

⁵⁸⁸ *Ibidem*, p. 202.

⁵⁸⁹ Sarah Blaffer Hrdy, *Mother Nature, A History of Mothers, Infants, and Natural Selection* (New York: Pantheon Books, 1999), p. 110.

⁵⁹⁰ *Ibidem*.

[...] *My daughter is special! My daughter is blessed by God! My daughter will be the way God will reward me for my faith in Him and God will elevate my daughter above all rivals.* (MS, 92)

L'idea di successo si intreccia con quella di Dio nell'idea calvinista della predestinazione⁵⁹¹. Essa implica che solo alcune persone siano destinate alla salvezza dopo la morte, ma non c'è alcun modo per conoscere il proprio destino prima di quel momento, se non attraverso i segni. Un segno della salvezza è il successo, ed è per questo che Betsey accoglie quello della figlia come un segno divino. Nonostante ciò, il loro rapporto non è affatto sano. La devozione di Betsey a Bliss, forse proprio perché dettata dalla volontà di raggiungere attraverso di lei un determinato status sociale, non produce un rapporto di successo. Non lo è fin dall'inizio, dato che la donna trova esasperante il pianto della bambina. E soprattutto, è Skyler a dichiarare che, con la prospettiva di una carriera come pattinatrice professionista, “[...] her homely exasperating Edna Louise became easier to love” (p. 90).

L'ambivalenza materna, “the experience shared variously by all mothers in which loving and hating feelings for their children exist side by side”⁵⁹², raggiunge nel caso di Betsey livelli paradossali. Si tratta di un'ambivalenza che nasce, come è già stato affermato, fin dall'inizio, quando Edna Louise (il suo nome di battesimo) è ancora una neonata che necessita di cure che la madre trova esasperanti:

[...] *an exasperating baby demanding always to be fed [...], demanding always to have her diaper changed, needing to be bathed and again fed, nappy-nap time and diaper changed, bath, towel dry, new diaper, all babies do is sleep pee and poop and shriek like a cat being killed and babies try to win your heart by cooing and “smiling” and reaching their astonishing little baby-fingers at you but babies are SO BORING unable even to say their names or walk upright or go potty in the bathroom using the flush.* (MS, 36)

⁵⁹¹ Cfr. con Robert L. Reymond, *A New Systematic Theology of the Christian Faith* (Nashville: Thomas Nelson, 1998).

⁵⁹² Rozsika Parker, *Mother Love/Mother Hate, The Power of Maternal Ambivalence* (New York: Basic Books, 1995), p. 1.

Il brano evidenzia quanto Betsey trovi ripetitive le azioni da compiere sulla figlia ancora neonata, un insieme di gesti sempre uguali ogni giorno. E neanche gli aspetti più teneri dei neonati, come i loro sorrisi, riescono a instillare un vero spirito materno in lei che li trova noiosi, specialmente perché non sono in grado di essere indipendenti nelle piccole cose.

La dipendenza delle figlie femmine, una volta cresciute, assume connotati diversi. E' dalle madri che apprendono come essere donne, poiché "they teach us consciously and unconsciously, what women are"⁵⁹³.

E' ciò che fa Bliss quando chiede alla madre di insegnarle ad essere carina, "like you make yourself" (p. 88), e il risultato è un insegnamento curato fin nei minimi dettagli:

Mummy had trained Bliss to open her cobalt-blue eyes wide and to smile in a certain way not to "grin"- not to "grimace"- but to smile shyly, prettily. Smile just enough to show her beautiful pearly teeth. (*MS*, 18)

Nonostante la donna abbia insegnato tutto alla figlia su come essere, forse troppo precocemente, "carina", e l'abbia resa il suo ideale in miniatura, il rapporto sfocia in competizione. Poiché "it is commonly assumed that mothers and daughters compete to see who is the most beautiful and sexually desirable"⁵⁹⁴, una competizione "initiated, or wholly carried on by our mothers"⁵⁹⁵. L'arma usata dalle madri in queste situazioni è quella di ricordare alle figlie le loro debolezze⁵⁹⁶, ciò che fa Betsey con la figlia quando la supplica di farla partecipare alle gare di pattinaggio:

"And you have to be pretty, Edna Louise. Look at those girl-skaters, their lovely faces. Every one of them. Your face is bony and your eyes are too small and so strange, and stark. You seem always to be staring, and it makes people uneasy. Best to learn this before your heart is broken". (*MS*, 88)

Le parole della madre sono estremamente critiche, prive di affetto e volte a evidenziare le mancanze fisiche della figlia (il volto scavato e gli occhi piccoli) come se parlasse a un'estranea.

⁵⁹³ Judith Arcana, *Our Mothers' Daughters* (Berkeley: Shameless Hussy Press, 1979), p. 35.

⁵⁹⁴ *Ibidem*, p. 102.

⁵⁹⁵ *Ibidem*, p. 103.

⁵⁹⁶ *Ibidem*, p. 105.

L'insieme di questi sentimenti materni ambivalenti porterà la donna a uccidere, in un impeto di rabbia, la bambina. Ma gli effetti della condotta di Betsey sui figli si possono notare ben prima dell'omicidio. Quelle di Skyler e Bliss, ognuna a modo suo, sono due infanzie guastate, prodotti dell'ambiente sociale in cui nascono e di due genitori incapaci di svolgere il proprio ruolo educativo.

3.6.3. *Infanzia violata*

Il mondo descritto da Oates nel suo romanzo, fatto di agi materiali, non può che produrre due figli con grandi problemi psicologici creati dal loro ambiente e dalle loro figure parentali. Quella materna in particolare, dà vita a due figli che fin da giovanissimi subiscono comportamenti che inevitabilmente li portano a non avere un rapporto sano né con loro stessi, né con il mondo esterno. La relazione che Betsey ha con Skyler e Bliss è infatti di tipo narcisistico: la donna non è in grado di “differentiate between herself and her children”, esibisce piuttosto “an odd combination of smothering overprotectiveness and lack of affect⁵⁹⁷”. Ma non è solo il rapporto con la madre, soprattutto in Skyler, a provocare i danni peggiori. E' l'ambiente in cui il ragazzo cresce, unito ai comportamenti materni, a minare la sua sanità mentale fin da bambino. I problemi del protagonista, sono in realtà i problemi di tutti i suoi coetanei che vivono a Fair Hills. Le vite di questi bambini sono sature di ogni ricchezza materiale, ma manca loro l'idea stessa di infanzia, come racconta Skyler nei capitoli “Adventures in Playdates” I e II. Attraverso questi incontri imposti dalla madre, il narratore ripercorre quei pomeriggi trascorsi nelle case dei suoi coetanei del quartiere come se fossero incubi in cui non si assiste mai a momenti “di gioco”. I bambini che frequenta sono infatti dei piccoli re che vivono in case bellissime, con stanze fornite di ogni agio materiale, ma flagellati dai disordini mentali, che alcuni di loro esibiscono come se fossero trofei o meriti, e avvezzi fin da piccoli agli psicofarmaci.

Il primo incontro è quello con Tyler McGreety, un ragazzino che possiede una stanza con bagno dotato di vasca jacuzzi e giochi di ogni tipo. Quei giochi, come rivela Tyler, sono uno dei vantaggi di essere l'unico figlio di due genitori molto impegnati:

⁵⁹⁷ Zaretsky, *No Direction Home, The American Family and the Fear of National Decline 1968-1980*, cit., p. 189.

“See, Sky, it’s a better deal, to be one ‘Singleton’. Your parents focus on *you*. Or if they don’t, ‘cause they’re too busy, they know they should, and you can work that to your advantage. Like, all this”- Tyler makes a negligent gesture, taking in the hundreds-thousands?- of dollars of expensive toys scattered about his room- “not to mention cash. Mommy is always whining, ‘Tyler, why don’t you invite your little friends from school here, the way normal children do’, but my impression is, at Fair Hills Day, nobody’s got that much spare time. Not in the H.I.P. track, for sure”. (MS, 121)

Il discorso di Tyler mostra con quanto cinismo e calcolo lui tragga vantaggi dalla sua situazione di figlio unico di genitori benestanti. Anche il fatto che la madre lo esorti a invitare amici a casa, “the way normal children do”, è una prova di come persino sua madre lo ritenga anormale. Inoltre, già da giovanissimo, Tyler capisce che per coloro che sono destinati a frequentare una università Ivy League (il significato dell’acronimo “H.I.P.”), non ci sia troppo tempo da perdere nel gioco. L’ansia per il futuro di questi bambini inizia ben presto anche per i loro genitori. E quella che sembra un’esagerazione che Oates inserisce nel suo romanzo per una critica ancora più feroce della *upper-middle class*, è una realtà confermata dall’antropologa Cindi Katz nel suo saggio dal significativo titolo “Just Managing, American Middle-Class Parenthood in Insecure Times” (2012). Katz vede la tendenza dei genitori ad attuare un controllo sulla vita scolastica dei figli, attraverso vari espedienti, come un sintomo dell’ansia per il futuro che pervade la classe media⁵⁹⁸. Anche Betsey possiede la stessa ansia nei confronti dei figli, ed è per questo che organizza questi incontri al figlio, dicendogli che, grazie ad essi, “[...] you will make professional contacts for life” (p. 119).

L’ansia per il futuro deriva, secondo Katz, dalla concezione dei figli come “investimenti” e come “commodities in themselves, absorbing and embodying the energies and ideas of their parents and others whose labors- affective and material- consciously and unconsciously- shape them as laboring subjects and social actors⁵⁹⁹”. E’ ciò che accade con Bliss non appena rivela il suo talento sui pattini. Betsey si rende conto di poter trarre benefici non solo economici, ma soprattutto sociali, dall’abilità della figlia, e questo la porta a dire al marito “Trust me, Bix. Darling, have faith in me and trust me, our daughter is our destiny” (p. 139).

⁵⁹⁸ Katz, “Just Managing, American Parenthood at Insecure Times”, cit., p. 175.

⁵⁹⁹ *Ibidem*, p. 176.

Il controllo materno eccessivo, quello che la sociologa Sharon Hays definisce “intensive mothering”⁶⁰⁰, è la causa dell’aumento di disordini fisici e psichici che richiedono, anche nei giovanissimi, cure farmacologiche⁶⁰¹. Nel capitolo “Misadventures in ‘Mental Health’”, il narratore ripercorre la lunga serie di psichiatri che l’hanno curato in seguito alla morte della sorella, e con essi, l’elenco dei disordini che gli sono stati diagnosticati (p. 415). Ognuno di questi medici conclude la propria visita con la prescrizione di un farmaco, ma nessuno di loro riesce a far dire al ragazzo l’unica cosa che realmente pensa della sua infanzia:

[...] for Skyler could not say *yes it was my father, yes it was my mother*. Could not say *They killed my sister, and they killed me*. He could not. He could not. He could not. (MS, 420)

Il “they” a cui Skyler si riferisce è la coppia formata da Bix e Betsey, genitori che in qualche modo, anche prima dell’uccisione di Bliss, hanno “ucciso” l’infanzia dei loro figli, imponendo loro un ideale di perfezione irraggiungibile e tentando di coinvolgerli nella loro volontà di raggiungere un determinato status sociale.

Il raggiungimento dell’ideale di perfezione dei genitori attraverso i figli, si ricollega al narcisismo di vedere il loro “investimento” realizzato⁶⁰². Nel romanzo sembra che l’unico riflesso di questa perfezione si ritrovi in Bliss, ma in realtà viene sempre ricercato soprattutto in Skyler. Consci del fatto che il bambino, e poi ragazzo, sarà condizionato a vita dall’incidente che l’ha reso zoppo, e del quale è responsabile la loro smania di renderlo un atleta fin da piccolo, concentrano le loro preoccupazioni proprio sulla fisicità. Bix e Betsey cercano di minimizzare la menomazione del figlio, ed è una perfezione fisica quella che pretendono da lui:

“SKYLER, TRY NOT TO LIMP. YOU CAN WALK PERFECTLY NORMALLY, IF YOU make an effort. And please don’t twitch, and squirm, and make those ‘pain faces’- people will only be depressed, and want to avoid you”. (MS, 112)

“Son. This way. Out the back. And don’t fucking *limp*”. (MS, 522)

⁶⁰⁰ *Ibidem*, p. 179.

⁶⁰¹ *Ibidem*, p. 181.

⁶⁰² *Ibidem*, p. 182.

E' Betsey a dire al figlio, ancora bambino, che il suo zoppiare è una cosa volontaria, e che può camminare perfettamente se vuole farlo. Esorta inoltre il figlio a sopprimere i suoi tic (*twitch*), a non agitarsi (*squirm*) e a non assumere espressioni di dolore. Tutte cose che Skyler ritiene inevitabili perché involontarie.

L'ossessione per il problema di Skyler alla gamba si può ritrovare anche quando cresce e diventa un adolescente. A pronunciare la seconda frase è Bix durante il funerale di Betsey. Anche in un momento del genere, l'attenzione per l'apparenza gli fa dire al figlio "don't fucking limp", come se fosse una cosa per lui controllabile.

Allo stesso modo, Betsey desidera fornire al figlio, e a se stessa, contatti sociali che le permettano di mantenere, e nel migliore dei casi elevare, il suo status, proprio attraverso gli incontri di gioco:

Mummy was determined to provide "social contacts" for her problematic son Skyler, who seemed to be virtually friendsless; or, in any case, lacking the kinds of valuable contacts Mummy wished for him [...]. (MS, 119)

Gli incontri sono tutti fallimentari, e mostrano ogni volta la profonda delusione di Betsey nel constatare l'inutilità del figlio per i suoi intenti. Più utile in tal senso è la figlia, vittima delle sue angherie ancor prima dell'uccisione.

Sul personaggio di Bliss si concentrano molte delle critiche di Oates sullo sfruttamento dei bambini. E' tramite lei che la scrittrice veicola l'evidente disapprovazione per la mercificazione dell'infanzia che si realizza attraverso i concorsi di bellezza. Pur cambiando in parte l'oggetto di questi concorsi⁶⁰³, non esclude da essi l'elemento estetico, quello che porta Betsey a vestire la figlia come un'adulta, e a cancellarne i tratti infantili anche nel comportamento.

Tra le caratteristiche che è impossibile non notare in Bliss, c'è la graduale scomparsa di ogni forma di gioco dalle sue abitudini quotidiane. Nel capitolo "Bad Girl I" (p. 171), Skyler racconta della routine della sorella, fatta unicamente di estenuanti allenamenti sulla pista di pattinaggio, di lezioni con i suoi insegnanti privati e di continue cure mediche dovute a dolori "fantasma" che la bambina inizia ad accusare. La mancanza del gioco sovverte del tutto i caratteri dell'infanzia di Bliss, dato che secondo Katz si tratta di un'attività indispensabile per formare l'identità e l'idea del mondo dei

⁶⁰³ I concorsi in cui gareggiava JonBénet Ramsey prevedevano l'esibizione delle bambine in numeri di canto e di ballo, mentre quelli della protagonista del romanzo sono concorsi di pattinaggio sul ghiaccio.

bambini⁶⁰⁴. Il loro tempo, inoltre, dovrebbe essere “disposable time”, “the greatest joy (and potential) of childhood⁶⁰⁵”.

A Bliss vengono tolti questa gioia e questo potenziale, e si ritroverà a poter giocare ogni tanto solo con una bambola molto vecchia:

Skyler was touched to hear Bliss speaking earnestly to her favorite doll, a battered old Raggedy Ann nearly her size with a soft little smile, shiny button eyes and a soiled gingham pinafore, that Mummy tried numerous times to take from Bliss who had dozen beautiful, expensive dolls, Skyler heard Bliss addressing this doll in an eerie mimicry of Mummy’s voice: “Next time we will work harder, and will pray harder, and Jesus will see to it that *we are number one*”.

Skyler asked Bliss what was the name of the doll, for no one seemed to know the name of this battered old doll; and Bliss shook her head vehemently saying it was a “sec-ret”. But Skyler, leaning over the backseat of the car, persisted, promising he wouldn’t tell, until at last Bliss admitted, hugging the doll to her flat little chest, “Her name is Edna Louise.” (MS, 142-43)

Il rapporto di Bliss con la bambola, sebbene si tratti di un giocattolo, non è di gioco. La bambina le parla, e lo fa “earnestly” (seriamente), come se fosse l’unico essere con cui possa parlare e confidarsi. E sebbene possieda dozzine di bambole più belle e costose, è proprio quella vecchia bambola, quasi della sua misura, che lei sceglie come giocattolo preferito. Questo perché risale alla sua primissima infanzia, e a un periodo antecedente alle gare e a una vita fatta solo di allenamenti e priva di divertimento. Il fatto che Betsey tenti di sottrargliela più volte, mostra come la donna voglia cancellare quell’aspetto della figlia, rimpiazzandolo con oggetti apparentemente più belli e perfetti: le bambole belle e costose sono ciò in cui la madre ha trasformato la figlia. E le parole della bambina, “an eerie mimicry of Mummy’s voice”, sono una prova di come la donna l’abbia trasformata in una sua copia in piccolo che utilizza, per parlare, non solo un’imitazione della sua voce, ma anche le formule tipiche del suo eloquio: l’idea di pregare per ottenere una vittoria, e l’ambizione di essere “number one”.

Quando Skyler chiede alla sorella il nome della bambola, la sua risposta è la dimostrazione di come Bliss abbia trasformato quel giocattolo nel simbolo di ciò che

⁶⁰⁴ Cindi Katz, “Accumulation, Excess, Childhood, Toward a Countertopography of Risk and Waste”, *Documents d’Anàlisi Geogràfica*, (2011, vol. 57/1), p. 56.

⁶⁰⁵ *Ibidem*.

lei era prima che sua madre decidesse di farne un'atleta da gara e di cambiarle il nome di battesimo. La bambola infatti si chiama Edna Louise, il vero nome di Bliss, e l'unica traccia di un passato che è stata costretta ad abbandonare.

Al posto della normale infanzia di una bambina di sei anni, Bliss, (come la figura che l'ha ispirata, JonBénet) si ritrova a vivere una vita in cui viene esibita "as female merchandise"⁶⁰⁶. Le competizioni di bellezza per bambini, che in America sono un grande business⁶⁰⁷, erano diventate il centro dell'esistenza di JonBénet, come le gare di pattinaggio sono al centro di quella di Bliss. Il suo aspetto cambia in funzione di queste gare:

Mummy had not made up Bliss's face for Bliss was only four years old and Trix Chaplin had remarked to Betsey how "vulgar" it was, how "unacceptable" that certain mothers made up their child-skaters to look "luridly glamorous" but now, at Tots-on-Ice, Mummy saw to her alarm that the other debut girl-skaters, who would be competing with Bliss, seemed to have been made up with lipstick, rouge, even eyeliner. (*MS*, 103)

Il brano è tratto dalla prima gara a cui Bliss partecipa. Trix Chaplin, una vicina di casa con una figlia pattinatrice, sembra riflettere con le sue parole l'opinione di Oates riguardo alle madri che truccano pesantemente le figlie per farle apparire "luridly glamorous". E' nel vedere le altre bambine truccate che Betsey capisce di non poter mandare in pista sua figlia senza trucco, anche se ha solo quattro anni.

La trasformazione della bambina diventa sempre più evidente. Betsey le schiarisce i capelli, la trucca, le fa sistemare i denti e la veste come un'adulta, facendola diventare infine, come era accaduto a JonBénet, "the mother's fantasy"⁶⁰⁸:

[...] Mummy has dressed Bliss as a doll-like replica of Betsey Rampike: both mother and daughter are wearing glamorous zebra-stripe dance dresses of crinkly, clingy velveteen with provocatively tight bodices and flaring skirts, diamond-patterned black stockings and shiny black patent leather dance shoes adorned with red cloth roses. (*MS*, 162)

⁶⁰⁶ Joyce Carol Oates, "The Mystery of JonBénet Ramsey", in *The New York Review of Books*, June 24 1999, p. 32.

⁶⁰⁷ *Ibidem*. Ha provocato molte polemiche negli ultimi anni il programma televisivo americano, trasmesso sul canale TLC, "Toddlers & Tiaras", dove bambine molto piccole vengono vestite e truccate come donne adulte per competere con altre coetanee e ottenere il titolo di più bella. L'episodio pilota del programma è stato mandato in onda nel 2008, lo stesso anno in cui è stato pubblicato il romanzo di Oates, ed è diventato una serie nel 2009. L'ultima risale a febbraio 2014.

⁶⁰⁸ *Ibidem*.

Betsey veste sua figlia come lei, la rende ciò che non può più essere, e realizza, tramite gli abiti e il trucco, una precoce sessualizzazione della bambina, il cui corpetto viene definito “provocatively tight”.

Tutti questi elementi riflettono l’opinione di Oates sui rapporti tra genitori e figli quando questi sono delle piccole celebrità. In un’intervista rilasciata a Dylan Foley nel 2011, Oates ha dichiarato che il mondo dei concorsi per bambini “was a very shocking world” in cui “most children are to some extent performing for their parents, wanting their parents to love them, to be so proud⁶⁰⁹”. Sono i genitori, in particolare le madri, a generare in queste bambine comportamenti atipici per la loro età, compresa Bliss/JonBénet, la quale non avrebbe mai avuto “this strange child sexuality unless her mother had trained her⁶¹⁰”.

La similitudine con la protagonista di *Blonde* è lampante, anche in questo caso, come afferma Stella Clarke, si tratta di una “awkward girl cosmetically enhanced into an object of desire⁶¹¹”. Come nel caso di Marilyn, la lotta fra il proprio *self* e quello ottenuto in modo artificiale, non può prescindere dalla costante e opprimente presenza della stampa scandalistica.

3.6.4. *L’inferno dei tabloid*

Nell’iniziare il *memoir*, il narratore dà per scontato che i suoi lettori, leggendo il nome “Rampike”, lo associno immediatamente alla misteriosa morte della giovane pattinatrice. Nessuno, a meno che non sia “willfully obtuse” o “metally impaired, or really young” (p. 4) può non aver sentito parlare di questa storia, soprattutto perché si è svolta in “the ravaged earth of tabloid”: l’America.

Fin dalla prima pagina, la presenza dei *tabloid* accompagna le varie fasi dell’investigazione sull’omicidio di Bliss, riempiendo di titoli sensazionalistici le prime pagine di questi giornali e dando ben poca importanza all’attendibilità delle notizie riportate.

⁶⁰⁹ Dylan Foley, “Dylan Foley’s Writer Interview Forum: Joyce Carol Oates on Her Fictional Version of the JonBénet Ramsey Murder”, *Newark Star Ledger*, (September 27, 2011).

⁶¹⁰ *Ibidem*.

⁶¹¹ Stella Clarke, “Deep Anger at Little Girl Lost”, *The Australian*, (November 15, 2008).

Il romanzo di Oates racconta non solo di come la stampa ha gestito il caso Ramsey, ma anche di quelle che sono le sue tendenze generali. Fra queste, ad esempio, il fatto che il giornalismo sia passato dall'investigazione all'intrattenimento. Come spiegano Anita Biressi e Heather Nunn in *The Tabloid Culture Reader* (2008), “entertainment has superseded the provision of information; human interest has supplanted the public interest; measured judgement has succumbed to sensationalism; the trivial has triumphed over the weighty [...]. Traditional news values have been undermined by new values [...]”⁶¹². I “nuovi valori” di cui parlano Biressi e Nunn sono quelli che portano le vicende più intime delle celebrità, ma non solo, ad un livello di interesse più alto rispetto agli eventi internazionali. Le storie che risultano più appetibili al pubblico sono quelle in cui l'aspetto triviale e scandalistico tiene viva la loro attenzione, a differenza di quanto accade per le notizie di politica ed economia, anche internazionale, le uniche che hanno eventuali ricadute sulla vita delle persone comuni. Tutto questo porta all'ovvia conseguenza che il compito del giornalista sia quello di servire le notizie al cliente, permettendogli, in un certo senso, di dare indirettamente forma ai giornali, in quello che John McManus definisce “market driven journalism”⁶¹³. Queste tendenze generali del giornalismo si riflettono nello specifico del caso Ramsey. Nel commentare l'atteggiamento della stampa nei confronti dell'omicidio di JonBénet, John Douglas e Mark Olshaker affermano che non esiste un altro caso in America in cui “the public substantially believes what has been reported in the tabloids” o in cui “the mainline media have let the tabloids take the lead and then reported on their reporting”⁶¹⁴. Oates si serve sia degli elementi generali che di quelli specifici per fornire un quadro di ciò che il suo protagonista denomina “tabloid hell”, un inferno in cui la stampa si perde in dettagli triviali e in congetture sulla morte della sorella. Ma non solo, l'intrusione descritta da Oates è anche di tipo fisico:

[...] the normally idyllic Village of Fair Hills was beginning to swarm with intruders: TV camera-crew vans, journalists and photographers, brash emissaries from the “media” world with the terrible power to expose, humiliate, vilify the merely competent, the well-intentioned-but-inexperienced veterans who'd made their fairly

⁶¹² Anita Biressi, Heather Nunn, *The Tabloid Culture Reader* (Maidenhead: McGrawHill, 2008), p. 13.

⁶¹³ *Ibidem*, p. 14.

⁶¹⁴ John Douglas, Mark Olshaker, *The Cases that Haunt Us*, cit., p. 268.

frictionless way through the ranks of a small-town police department looking to retirement and generous public-service pensions [...]. (MS, 370)

Ciò che era accaduto alla cittadina di Boulder dopo l'uccisione di JonBènet, viene trasferito nel villaggio "idillico" di Fair Hills, descritto per tutto il romanzo come un'apparente oasi di pace e di lusso. Gli aggressivi esponenti della stampa invadono il paese con le telecamere ed esercitano il loro potere di "esporre, umiliare e denigrare" chi sta svolgendo le indagini: l'inesperta polizia del luogo. Oates descrive in questo brano l'arroganza con cui la stampa si sostituisce alle autorità competenti (in questo caso ben poco competenti) nelle indagini sul caso. Ed è proprio il capitolo successivo, "Tabloid Hell I", a esporre i primi risultati di queste indagini per come sono stati riportati sui giornali. Ai titoli riguardanti la confessione e poi l'arresto del pedofilo Gunther Ruscha, Skyler aggiunge una nota che riflette tutta l'exasperazione di dieci anni di copertine e di titoli sulla sua famiglia:

*Reader, repeat these headlines, accompanied by full-front-page tabloid photos of beautiful little Bliss Rampike and her purported slayer Gunther Ruscha, *ad nauseam*. And photos of Betsey Rampike, and Bix Rampike. And that Rampike family photograph taken for our 1996 Christmas card. If you can stomach this crap, fine. Not for me! Though it's true that I grew up in the seething penumbra of tabloid hell, and that the very name "Rampike" was borne by me as one might bear the ignominy of an obscene figure branded into one's forehead, I was able to shut it out. Mostly. (MS, 373)

La nota, in cui il narratore si rivolge direttamente al lettore, cerca di far immedesimare coloro che presumibilmente hanno letto i *tabloid* con interesse per quel caso in chi lo ha vissuto in prima persona. E' proprio al lettore che Skyler chiede di immaginare come si sia sentito vedendo per dieci anni le enormi copertine che ritraevano sua sorella e il suo presunto assassino. Sempre al lettore, l'autore chiede di pensare a cosa voglia dire vedere continuamente foto dei suoi genitori e di se stesso, o di tutta la famiglia, come quella natalizia che apre il romanzo. A chi legge dice chiaramente di non riuscire a digerire questi reiterati riferimenti alla sua famiglia sui giornali, e indirettamente li incolpa di aver reso il suo nome di famiglia simile ad una "figura oscena da portare marchiata sulla propria fronte".

In questa nota, Oates sintetizza l'intero senso dei *tabloid* nel romanzo, ed è proprio attraverso di essa che colpisce il mondo della stampa scandalistica in modo più intenso che satirico. L'elemento comico svanisce del tutto, e lascia spazio all'exasperata dichiarazione di chi il circo mediatico l'ha subito sulla propria pelle, rendendogli insopportabile persino il proprio cognome.

3.7. Due sobborghi e due memoir a confronto: *My Sister, My Love* ed *Expensive People*

Sebbene Oates abbia scritto spesso romanzi ambientati in lussuosi sobborghi, la pubblicazione di *My Sister, My Love*, nel 2008, può essere considerata come un ritorno ai temi di *Expensive People*. Pubblicato esattamente quarant'anni prima, questo romanzo contiene elementi che lo ricollegano idealmente a quello più recente, e che lo rendono l'archetipo da cui la scrittrice è partita per raccontare la storia di JonBénet Ramsey/Bliss Rampike.

Expensive People è il secondo romanzo di una trilogia prodotta dalla scrittrice negli anni Sessanta, che comprendeva *A Garden of Earthly Delights* (1967) e *them* (1969). Il suo obiettivo era di affrontare, attraverso queste opere, "social and economic facts of America, combined with unusually sensitive- but hopefully representative- young men and women, who confront the puzzle of American life in different ways and come to different ends"⁶¹⁵. Incastonato fra le realtà disagiate degli altri due romanzi⁶¹⁶, *Expensive People* narra, in prima persona, la storia di Richard Everett, un adolescente cresciuto in un ricco sobborgo di Detroit, Fernwood. Come avverrà quarant'anni dopo con *My Sister, My Love*, a ispirare Oates c'è anche questa volta un fatto di cronaca, anche se meno noto rispetto al caso Ramsey. Si tratta dell'uccisione di una donna da parte del proprio figlio, anche se la scrittrice ha dichiarato qualche anno più tardi di non ricordare alcun dettaglio preciso di quell'evento⁶¹⁷.

⁶¹⁵ Gavin Cologne Brookes, *Dreaming America*, cit., p. 28.

⁶¹⁶ *A Garden of Earthly Delights* è la storia di Clara Walpole, una ragazza povera che riesce a raggiungere uno status sociale più alto grazie alla relazione con un uomo più anziano e ricco. *them* è invece l'epopea della famiglia Wendall attraverso tre decenni (Anni '40-'60), e anche in questo caso si tratta di esponenti del proletariato.

⁶¹⁷ Joyce Carol Oates, *Expensive People* (New York: Modern Library, 2006), p. 313.

Le analogie con *My Sister, My Love* non si fermano qui, sono anzi numerose nella struttura e nei temi, tanto da rendere le due opere del tutto speculari.

L'incipit del romanzo fornisce il primo elemento comune, il suo genere:

I was a child murderer.

I don't mean a child-murderer, though that's an idea. I mean child murderer, that is, a murderer who happens to be a child, or a child who happens to be a murderer. [...] It took me years to start writing this memoir, but now that I'm started, now that those ugly words are typed out, I could keep on typing forever. (*EP*, 3)

Anche in questo caso si tratta di un *memoir*, di una confessione che viene fatta fin dalla prima riga ("I was a child murderer"), anni dopo che il fatto è stato commesso. Il fatto in questione, "it", come lo denomina successivamente Richard, è l'uccisione della propria madre, Nada, compiuta proprio da lui con un fucile ordinato per corrispondenza. Eppure, la sua non è esattamente una confessione, dato che nessuno crede che sia stato davvero lui a ucciderla, non essendoci prove che lo collegano alla scena del delitto, e dato che è stato impossibile ritrovare il fucile dove il ragazzo aveva detto di averlo nascosto. Per questo, Richard ripercorre parte della sua storia cercando di capire se è stato davvero lui a compiere l'omicidio di Nada o se, come sostengono i numerosi psichiatri consultati dopo il fatto, si sia solo autoconvinto di esserne l'autore.

Il *memoir* contiene le stesse caratteristiche di consapevolezza letteraria di quello che scriverà Skyler anni dopo, e si evince dalla dichiarazione dell'autore sul fatto che "[m]y memoir is not a confession and it is not fiction to make money [...]" (p. 4). Anche in questo caso, l'autore scompone la sua stessa opera e si perde in riflessioni metatestuali. Il capitolo ventitre, ad esempio, si intitola "How to write a memoir like this", ed è una serie di regole da seguire per scrivere un *memoir*. L'autore le elenca, e le commenta in seguito tra parentesi, dando l'idea che si tratti di regole piuttosto ovvie:

- 1) I know my characters (Christ, I should know them!)
- 2) I know "where my story is going". (How could I not know?) (*EP*, 105)

Il resto del capitolo segue lo stesso stile, e la voce dell'autore, come accadrà in *My Sister*, ad un certo punto si rivolge direttamente al lettore:

8) I hide my hostility toward you, my readers, though I know beforehand that you are glancing through this book as you sit in the bathroom attuned to other activities, or as you wait in someone's downstairs den for that someone to announce he's ready, or as you wiggle and waggle around the library prowling & drowsing shelf, thinking Expensive People must be a social guidebook to Philadelphia highlife. (EP, 105)

La differenza tra Richard e Skyler si può rintracciare nel loro diverso approccio al lettore. Quest'ultimo cerca infatti un rapporto di empatia con il lettore, desidera che egli tocchi con mano l'inferno che ha vissuto, e la decostruzione che attua della sua opera, attraverso le note al testo, non implica una sua posizione di superiorità, ma un semplice svelamento delle tecniche che ha utilizzato per scrivere. Richard, invece, mostra apertamente la sua ostilità per chi legge, e lo fa con un tocco ironico, dando per scontato che il suo libro verrà letto in bagno, o che i lettori, in modo ottuso, interpreteranno il titolo della sua opera come una guida alla bella vita di Philadelphia. Questa ostilità si manifesta attraverso lo stile, che punta deliberatamente a confondere i lettori:

10) I hide my hostility toward my readers. Desiring change, counterpoint, contrast or whatever it is called, I sometimes vary paragraphs, sentences and even chapters, that is, one chapter carries forward the story line but another retards it spitefully, building up "background" and human interest, if there are any humans to interest. (EP, 106)

Le tecniche utilizzate dal narratore vengono qui elencate con lo scopo di mostrare quanto siano essere frutto di una scelta consapevole, fatta per confondere chi legge, o semplicemente per costruire la sua suspense, "spitefully", con dispetto. Tuttavia, è lo stesso autore a contraddirsi più avanti, quando ascrive la mancanza di transizioni nette tra gli eventi al genere dell'autobiografia, e quindi non ad una scelta consapevole, che è caratteristica della *fiction*:

You must remember that everything runs together in an autobiography. It is only in fiction that there are clear transitions between events. (EP, 147)

Già dall'inizio del *memoir*, l'autore ci aveva tenuto a precisare che "[...] this is not fiction. This is life" (p. 5).

In *My Sister*, gran parte delle riflessioni metatestuali dell'autore venivano realizzate attraverso le note al testo. Anche in *Expensive People*, le note costituiscono non solo

uno strumento per riflettere sugli eventi che l'autore racconta, ma anche sulla natura dei ricordi, che vengono rielaborati e risignificati a distanza di anni:

*As I read this over, this rendition of infant impressions strikes me as very bad, but let it stand. The experience is there, the reality is there, but how to get at it? Everything I type out turns into a lie simply because it is not the truth. (*EP*, 34)

La risignificazione degli eventi, realizzata tramite la trascrizione di essi, implica, come è stato già affermato in precedenza, una loro rielaborazione di tipo intellettuale, che necessariamente li rende meno autentici. Ed è proprio grazie a questi indizi che Richard si configura come un “unreliable narrator”⁶¹⁸, un narratore che distorce i fatti, in modo consapevole o no, durante la loro narrazione.

Sono proprio questi fatti a costituire le analogie tra i due romanzi. A cominciare dall'ambientazione, che come si è già detto, è quella di un ricco sobborgo di Detroit. Gli abitanti di Fernwood non sembrano molto diversi da quelli di Fair Hills, specialmente i bambini e gli adolescenti, sottoposti precocemente a terapie con psicofarmaci:

And I was shortly to meet Francis Bean Jr., who took pills of various kinds to keep awake and to keep going merrily; he was sporty and wild, affecting boxlike jackets of olive wool and fur-lined cream-colored gloves. His sister Greta, a lovely child of fourteen, took these mysterious pills also, and in the last month of my hopeless stay in Fernwood she was reported to “juvenile authorities” for having offered a marijuana cigarette to Suzie, a worker at the Pandora's Box Beauty Salon, in lieu of a dollar tip. (*EP*, 82)

Anche Richard può vantare, come il protagonista di *My Sister*, una lunga serie di diagnosi sulla sua salute mentale e fisica:

But I never needed to play sick because sickness, or a mild quasiness, was my natural state. After I confessed to my crime at least one doctor, attracted as they all are by the most choice exhibitions of corrupt flesh and spirit, made a study of my various diseases and ailments and termed me “a medical catastrophe”. Another doctor, a psychiatrist,

⁶¹⁸ Greg Johnson, *Invisible Writer: A Biography of Joyce Carol Oates* (New York: Plume, 1998), p. 160.

declared that I was a hopelessly neurotic/ psychiatric ypocondriac with some respectable overstones of the Kress syndrome- that is, some real disorders. Still another physician, a Dr. Saskatoon, combined the two diagnoses and pronounced my physical organism to be supplying my mad mind with the basis for its madness or, on the other hand, my mad mind is despised itself for lying (no one believes my confession, of course) that it summoned up physical disorders to punish the body. (*EP*, 233)

Come si può notare, la malattia viene esibita come un merito, e anche il protagonista di *Expensive People* elenca una serie di disturbi che gli sono stati diagnosticati da più di un medico. Manca in questo romanzo la precisione che invece è presente nel secondo nel dare un nome alle diverse sindromi di cui il protagonista soffre.

Alla base della famiglia di Richard ci sono, inoltre, meccanismi molto simili a quella di Skyler. Anche Richard vive all'ombra di una figura materna pervasiva che lui sembra adorare. Il bambino non la chiama mai "mamma", ma spiega che la prima parola che lei gli ha insegnato è il suo nome, Nada (p. 33), ed è proprio così che lui la chiama.

Nada è una figura in parte simile a Betsey Rampike, anche lei desidera la popolarità nel suo quartiere, e non solo, dato che è una scrittrice, e vuole che suo figlio sia perfetto. Ma è evidente che, come accadeva per Skyler, non lo considera tale:

"Remember, look intelligent. Don't fail me", Nada whispered. (*EP*, 46)

"I said I can't tell you", Nada said patiently. "But it was lower than my own. That's ridiculous, I don't accept it. You know, Richard, I don't want you to be less than I am. I want you to be better than I am. I can't bear the thought of some kind of degenerative process setting in. I see myself as less than my father was, and now you...Do you understand"? (*EP*, 78)

La prima frase è pronunciata da Nada quando Richard deve sostenere un esame d'ammissione ad una scuola privata particolarmente prestigiosa. Il modo di rivolgersi al figlio riecheggia quello con cui Betsey si rivolge a Skyler quando deve essere fotografato. La seconda è la reazione che ha alla notizia che il quoziente intellettivo del figlio è inferiore al suo. Addirittura ascrive la cosa ad un "processo degenerativo" partito da lei, che si vede inferiore al padre, e trasmesso al figlio.

Anche il padre di Richard ricorda in parte Bix. A differenza di quest'ultimo però, l'importanza, anche narrativa, che gli conferisce Richard è minima. Si tratta di una

figura perennemente in viaggio per lavoro, che dopo la morte di Nada riserva al figlio lo stesso trattamento di Bix a Skyler: lo mantiene economicamente, ma lontano da casa. Entrambi i protagonisti dei due romanzi vivono ai margini delle proprie famiglie, ed esprimono questo concetto con metafore letterarie. Skyler infatti affermava di essere stato nient'altro che una "footnote" nella vita della sua famiglia. Richard esprime lo stesso concetto, definendosi invece "a minor character" nell'ideale romanzo che è la vita di sua madre:

In that way I became a Minor Character. I slipped out of focus. It's difficult for you readers to understand my becoming a Minor Character because 1) you can't imagine anyone except yourself being Major, hence my becoming Minor should be no great shock; 2) you don't believe a genuine Minor Character should exhibit so much anguish, pain, tedium. (*EP*, 271)

Richard diventa un personaggio minore quando Nada lascia la casa per alcuni mesi, dedicandosi ad altre attività misteriose. In questo modo, il ragazzo diviene consapevole di non essere un personaggio fondamentale nella vita della madre, e quindi si assume da solo lo status di protagonista scrivendo il *memoir*, che ha un'altra caratteristica in comune con quello di Skyler. Entrambi i narratori concepiscono il loro documento come un'ultima testimonianza prima di suicidarsi:

(What a strange attraction I am feeling, to terminating this document prematurely: dousing myself in kerosene, lighting a match. A sanitizing death with ritual overtones that is also plenty showy/great filler for Tabloid TV.) (*MS*, 11)

Here is my problem: I am afraid to die, and when I finish this memoir I will be faced with suicide. I have made up my mind. There's no turning back. But still I am terribly afraid, which is why my memoir keeps going on, going on. (*EP*, 248)

La differenza tra Skyler e Richard è che il primo non ha paura di mettere fine alla sua vita, e per questo ha la tentazione di suicidarsi immediatamente, senza terminare il *memoir*. Il secondo, invece, ammette la sua paura e continua a scrivere per rimandare all'infinito il momento in cui dovrà tenere fede alla sua promessa e uccidersi. Nessuno dei due narratori alla fine si suiciderà, ed entrambi porteranno a compimento la loro opera.

Le analogie nella struttura, nella trama e nei temi, mostrano come *My Sister, My Love* sia profondamente legato a *Expensive People*, e come Oates abbia usato quest'ultimo come "scheletro" su cui ricostruire una storia nuova, ma caratterizzata dalla stessa ambientazione, e quindi dalle stesse problematiche. Sono temi esplorati in entrambi i casi con un tocco satirico, a dimostrazione di quanto l'ambiente della *upper-middle class*, quello a cui la scrittrice appartiene, sia non solo qualcosa da criticare e deridere, ma anche, e soprattutto, una costante fonte d'ispirazione.

Conclusioni

Nel 2009 Joyce Carol Oates ha pubblicato la raccolta *Dear Husband*⁶¹⁹ che prende il nome dal racconto posto in chiusura. “Dear Husband” è ispirato al noto caso Yates⁶²⁰.

Il racconto è strutturato sotto forma di lettera, quella che Lauri Lynn, casalinga ventottenne, scrive al marito Loell dopo aver assassinato i loro cinque figli e prima di suicidarsi. In circa dieci pagine, la scrittrice racchiude molti dei temi già incontrati nei romanzi ispirati alla cronaca che sono stati analizzati in questo lavoro.

Lauri Lynn, nella sua delirante epistola, è per molti versi una nuova versione di Betsey Rampike (*My Sister, My Love*). Come lei è ossessionata dalla religione, e proprio per questo apre la lettera con una citazione dal vangelo: “Let no man cast asunder what God hath brought together⁶²¹” (p. 316). È proprio il fanatismo religioso a rendere i figli imperfetti ai suoi occhi, e a farle immaginare che sia Gesù a dirle che l’unico modo per farli tornare perfetti come Dio li ha creati sia uccidendoli (p. 323).

L’aspirazione alla perfezione fisica, che accomuna questo personaggio non solo a Betsey Rampike ma anche ai genitori di Kelly Kelleher (*Black Water*) e a Norma Jeane Baker (*Blonde*), sembra essere irraggiungibile per la donna che davanti allo specchio nota come le gravidanze l’abbiano deformata: una deformità che ai suoi occhi ha contagiato anche i figli (p. 321). Anche loro, come la piccola Norma Jeane e Bliss Rampike, vengono paragonati a bambole, “flawed and broken [...] like the dolls and toys they break, the stuffed animals they have torn” (p. 321).

Il personaggio di Lauri Lynn svela senza volerlo la causa dei suoi disturbi mentali: la posizione di inferiorità che ricopre all’interno della famiglia e della coppia. Pur essendo una donna istruita, ha lasciato al coniuge il ruolo di

⁶¹⁹ Joyce Carol Oates, *Dear Husband* (New York: Ecco, 2009).

⁶²⁰ Sheri Bienstock, “Mothers Who Kill Their Children and Post Partum Psychosis”, *Southwestern University Law Review* (Vol. 32, Issue 3, 2003). Nel 2001, la casalinga di Houston (Texas) Andrea Yates annegò i suoi cinque figli, di età compresa tra i sette anni e i sei mesi, nella vasca da bagno di casa. All’arresto dichiarò che li stava salvando dal diavolo. Il 12 marzo 2002 fu dichiarata colpevole e condannata alla pena capitale, poi sospesa e commutata in 40 anni di carcere (p. 451).

⁶²¹ Mark, 10:9.

“breadwinner”, dedicandosi completamente alla casa e ai figli e sopportando le sue violenze morali e fisiche:

I know that such terrible words would never erupt from your mouth, dear husband, except for me. And never would you strike a woman. My jaw still hurts but it is a good hurt. A waking-up hurt. You said Lauri Lynn what the hell do you do all day long, look at this house. You have nothing to do but take care of the children and this house and look at this house, Lauri Lynn. You are a failure as a mother as you are a failure as a wife, Lauri Lynn. (*DH*, 320)

Il brano mostra come la sottomissione della donna al marito sia totale. L'uomo, secondo Lauri Lynn, ha sempre ragione ed è nel giusto anche quando la picchia, cosa che sicuramente non farebbe con un'altra donna più degna di lei di stargli accanto. Il valore delle violenze compiute da Loell è “educativo”, e il dolore che ne deriva è “a good hurt”. Inoltre, in queste poche righe si può notare come la protagonista non abbia altro nella vita se non occuparsi della famiglia e della casa, e agli occhi del marito fallisce in entrambe le cose.

Il fallimento come madre e come moglie porta la donna ad una follia incontrollabile, del tutto irrazionale se paragonata a quella del personaggio di Betsey Rampike. E' proprio a lei, e alla “therapeutic culture”, che sembra indirizzata una frase della lettera: “I am not a TV woman, to spill her guts to strangers, to reveal such shameful secrets, to receive applause” (p. 324). Lauri Lynn, diversa sotto questo aspetto dalla madre omicida di *My Sister, My Love*, non è comunque immune alla tragica ironia che Oates riserva solo alla chiusura della lettera. Le ultime parole della madre e moglie “fallita” riguardano una casseruola nascosta sotto le scale della cantina di casa

[...] for not even steel wool could scrape away the burnt macaroni and cheese, now in cold water it has been soaking since Thanksgiving. I could not hide it in the trash to dispose of it for it is a gift from your mother, it is CorningWare and expensive and might yet be scoured clean and made usable again, by another's hand. (*DH*, 326)

Con la rivelazione di quest'ultimo “vergognoso segreto”, Oates chiude il racconto, e la raccolta, con una nota grottesca che riporta ai toni di *My Sister*,

My Love: di fronte alla tragedia di cinque bambini uccisi, la protagonista si preoccupa di avvertire il marito della presenza nascosta della casseruola, che non può essere buttata via poiché costosa e “a gift from your mother”.

Questo racconto, pubblicato tre anni dopo *My Sister, My Love*, segue in parte alcune tendenze viste sia in esso che negli altri due romanzi analizzati. In esso, Oates non scrive di una donna morta, e appare difficile credere che voglia, con il suo racconto, conservare il ricordo di Andrea Yates e del suo folle gesto. La probabile ragione dietro a questa nuova “faction” (per utilizzare la definizione di Kakutani già applicata a *Black Water*) è cercare una ragione, plausibile o meno, che giustifichi il gesto estremo di annegare i propri figli in una vasca da bagno. Oates in questo racconto fa emergere, forse in modo anche più estremo che in passato, le frustrazioni delle donne d’America che ancora, nel ventunesimo secolo, decidono di essere solo mogli e madri. Frustrazioni che diventano letali se ad esse vi si aggiungono le critiche maschili, quella polarità “uomo forte/donna debole” che Oates aveva già esplorato in passato, e l’elemento, peraltro decisamente attuale, della violenza domestica.

Dunque è possibile leggere anche in “Dear Husband” molti dei temi ricorrenti nella produzione della scrittrice, temi che, con la loro ricorsività

[...] have the analogous function of the recurring dream: something demands to be raised to consciousness, to be comprehended by the ego, but for some reason the ego resists or refuses to understand. And so he is fated to dream and re-dream the same paradoxical problem, and he can’t be freed of it until he “solves” it.⁶²²

I temi ricorrenti nelle opere di Oates sono ben lungi dall’essere “risolti”, in particolare quello della vita nei *suburbia*, luoghi “full of murderous hatred [...] that live like inmates in these cookie-cutter mansions, how ripe for infanticide, matricide, patricide, fratricide, suicide⁶²³”.

Trattare il tema della violenza domestica attraverso i fatti di cronaca si rivela indubbiamente un modo per sottoporli al pubblico conferendo loro un valore

⁶²² Dale Boesky, “Correspondence with Miss Joyce Carol Oates”, *The International Review of Psychoanalysis* (Vol. 2, 1975), p. 482.

⁶²³ Christophen Benfey, “Hard-Knock Lives”, *The New York Times* (April 3, 2009).

di autenticità che giustifica la dichiarazione di Oates, posta nell'introduzione di questo lavoro, di come sia la realtà, e non la sua scrittura, ad essere piena di violenza. Per contro, si tratta di una strategia che rende l'autrice soggetta a critiche su quanto questa pratica sia "exploitative and predictable"⁶²⁴, non molto diverse da quelle espresse da Kakutani sui tre romanzi qui studiati.

"Dear Husband" non è l'ultimo caso di *fiction* ispirata a personaggi reali che Oates abbia prodotto negli ultimi anni. Si ricorda il già citato "Black Dahlia & White Rose" (2012) e il racconto "Lovely, Dark, Deep", contenuto nell'omonima raccolta del 2014⁶²⁵, incentrato sulla figura del poeta Robert Frost (1864-1963). Sono esempi di quanto Oates non solo mantenga la sua proverbiale prolificità, ma lo faccia in alcuni casi seguendo le linee guida di quello che è stato definito in questo lavoro il "quarto modo" di raccontare la storia: producendo opere di *fiction* basate su fatti e personaggi reali per preservare il ricordo di quelle persone e fornire un'istantanea dell'epoca e della società in cui sono vissuti.

Da questi nuovi racconti si potrebbe partire per continuare la ricerca qui iniziata con tre romanzi che in comune avevano non solo personaggi reali, ma personaggi femminili morti in circostanze misteriose. Una nuova ricerca potrebbe essere ampliata con l'analisi delle opere più recenti, di quelle citate nell'introduzione (il racconto "Where Are You Going, Where Have You Been?", la novella *The Triumph of the Spider Monkey*) e del romanzo *Zombie* (1995), ispirato alla figura del serial killer Jeffrey Dahmer.

Discostandosi dal rapporto tra cronaca e *fiction*, ma restando nell'ambito della relazione tra scrittura e realtà, un ulteriore tema di ricerca potrebbe essere quello della scrittura memoriale. Il genere del *memoir*, parodiato, ricreato artificialmente e in parte vituperato in *My Sister, My Love* ed *Expensive People*, è stato utilizzato dalla scrittrice per raccontare la morte del marito Raymond Smith e dei suoi primi mesi da vedova in *A Widow's Story* (2008). Il *memoir* "autentico" di Oates potrebbe essere confrontato con quelli fittizi

⁶²⁴ Deirdre Donahue, "Dear Husband by Joyce Carol Oates", *USA Today* (April 22, 2009).

⁶²⁵ Joyce Carol Oates, *Lovely, Dark, Deep* (New York: Ecco, 2014).

per rilevare quanto e se la sua autrice abbia seguito le norme che le avevano permesso di decostruire e poi ricostruire il genere artificialmente.

Altra possibile prosecuzione della ricerca potrebbe essere costituita dall'accostamento delle opere di Oates che affrontano il tema della vita nei *suburbia* a quelle di altri autori statunitensi per tracciare una linea di continuità che li rende, di fatto, degli studi antropologici sull'ambiente *upper-middle class*. Tra gli autori di un ipotetico filone di "suburbia literature" vi sono, oltre a Oates, Richard Yates (1926-1992) con il romanzo *Revolutionary Road* (1961), John Updike (1932-2009) con *Couples* (1968), e infine, di una generazione più recente, Jeffrey Eugenides (1960) con *The Virgin Suicides* (1993) ed A.M. Homes (1961). Proprio Homes sembra racchiudere, in romanzi come *Music for Torching* (1999) e *May We Be Forgiven* (2012), e nella raccolta di racconti *The Safety of Objects* (1997), lo spirito dei *suburbia* degli ultimi decenni, mutuando agli autori sopracitati l'elemento grottesco, e a volte drammatico e violento, di questi ambienti.

La lunga e prolifica produzione di Joyce Carol Oates fornisce, con il suo continuo "interplay between fiction and reality"⁶²⁶, questi e altri spunti di ricerca, e si configura come un'opera che suscita, e probabilmente susciterà ancora per molto tempo, dibattiti e interrogativi. Come scrive Roland Barthes: "[...] the author conceives of literature as an end, the world restores it to him as a means: and it is in this perpetual inconclusiveness that the author rediscovers the word [...] since literature represents it as a question- never, finally, as an answer"⁶²⁷.

⁶²⁶ Boesky, "Correspondence with Miss Joyce Carol Oates", cit., p. 481.

⁶²⁷ Roland Barthes, "Authors and Writers", *Critical Essays* (Evanston: Northwestern University Press, 1972), p. 149.

Bibliografia:

Fonti primarie:

- Joyce Carol Oates, *American Appetites* (New York: EP Dutton, 1989).
- _____, *Angel of Light* (New York: E.P. Dutton, 1981).
- _____, *Black Dahlia and White Rose* (New York: Ecco, 2012).
- _____, *Black Water* (New York: Plume, 1993).
- _____ and John Duffy, *Black Water Opera Libretto* (Philadelphia: AMTF, 1997).
- _____, *Blonde* (London: Fourth Estate, 2000).
- _____, *Darkest America* (New York: Samuel French, 1991).
- _____, *Dear Husband* (New York: Ecco, 2009).
- _____, *Expensive People* (New York: Modern Library, 2006).
- _____, *Freaky Green Eyes* (New York: Harper Collins Publishers, 2003).
- _____, *Last Days* (New York: Penguin, 1984).
- _____, *Mudwoman* (London: Fourth Estate, 2012).
- _____, *My Sister, My Love* (London: Harper Collins Publishers, 2009).
- _____, *The Assassins* (New York: The Vanguard Press, 1975).
- _____, *The Triumph of the Spider Monkey* (Boston: Black Sparrow, 1977).
- _____, *Where Are You Going, Where Have You Been?* (Princeton: Ontario Review Press, 1993).
- _____, *Wonderland* (New York: Modern Library, 2006).
- _____, *Zombie* (New York: Dutton, 1995).

Saggi e articoli di Joyce Carol Oates:

- Joyce Carol Oates, "A Visit with Doris Lessing", *Southern Review* (IX, 1973).
- _____, *Conversations 1970-2006* (Princeton: Ontario Review Press, 2006).

- ____, "Face to Face", *Maclean's* (April 1974).
- ____, "Fiction Chronicle", *Hudson Review* (n. 22, Fall 1969).
- ____, "Kennedy's Redemption from the Depths", *The Guardian* (August 27, 2009).
- ____, "Out of the Machine", *Atlantic* (n. 228, July 1971).
- ____, "Remarks by Joyce Carol Oates Accepting the National Book Award for *them*", *Vanguard Press Release* (March 4, 1970).
- ____, *The Faith of a Writer: Life, Art, Craft* (New York: Ecco, 2003).
- ____, "The Mystery of JonBenét Ramsey", *New York Review of Books* (June 24, 1999).
- ____, Bobby Ann Mason, Frederic Brown, *Not Only Stories: Aspects of American Provincial Life Today* (Palermo: Herbita, 2002).
- ____, "On Fiction in Fact", *Where I've Been and Where I'm Going* (New York: Plume, 1999).

Saggi e articoli su Joyce Carol Oates:

- Glen Altschuler, Kevin Morris, "What Do We Talk About When We talk About JonBenét", *Huff Post* (June 25, 2008).
- Stephen Amidon, "Siblings Devilry", *The Guardian* (October 18, 2008).
- Janet Anderson, "My Sister, My Love", *Philadelphia City Paper* (June 25, 2008).
- Susana Araùjo, "Space, property and the Psyche: Violent Topographies in Early Oates Novels", *Studies in the Novel* (Winter 2006, Vol. 38).
- ____, "The Americas", *Modern Fiction Studies* (Vol. 53, N. 1, Spring 2007).
- Colette Bancroft, "Oates' "My Sister, My Love" Is Cued by JonBenét Ramsey Murder", *Times* (July 6, 2008).
- Richard Bausch, "Her Thoughts While Drowning", *The New York Times* (May 10, 1992).
- Christopher Benfey, "Hard-Knock Lives", *The New York Times* (April 3, 2009).
- Bernard Bergonzi, "Review of *Expensive People*", *New York Review of Books* (January 2, 1969).
- Kori A. Binette, Joanne V. Creighton, "What Does it Mean to Be a Woman? The Daughter's Story in Oates' Novels", *Studies in the Novel* (Winter 2006, Vol. 38).

- Harold Bloom, *Joyce Carol Oates* (New York: Chelsea House Publishers, 1978)
- _____, *Joyce Carol Oates: Modern Critical Views* (New York: Chelsea House Publishers, 1987).
- Dale Boesky, "Correspondence with Miss Joyce Carol Oates", *The International Review of Psychoanalysis* (vol. 2, 1975).
- Stella Clarke, "Deep Anger at Little Girls Lost", *The Australian* (November 15, 2008).
- Gavin Cologne-Brookes, *Dark Eyes on America: the Novels of Joyce Carol Oates* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2005).
- _____, "Introduction: Humility, Audacity and the Novels of Joyce Carol Oates", *Studies in the Novel* (Winter 2006, Vol. 38).
- _____, "Written Interviews and a Conversation with Joyce Carol Oates", *Studies in the Novel*, (Winter 2006, Vol. 38).
- Joanne V. Creighton, Warren G. French, *Joyce Carol Oates* (Boston: Twayne Publishers, 1979).
- Joanne V. Creighton, *Joyce Carol Oates: Novels of the Middle Years*, (New York: Twayne, 1992).
- _____, "Unliberated Women in Joyce Carol Oates's Fiction", *World Literature Written in English* (April 17, 1978).
- Brenda Daly, *Lavish Self-Divisions: the Novels of Joyce Carol Oates* (Jackson: University Press of Mississippi, 1996).
- _____, "The Central Nervous System of America: The Writer As /In the Crowd of Joyce Carol Oates's *Wonderland*", Dale M. Bauer, Susan Janet McKinstry, *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic* (New York: State University of New York Press, 1991).
- Sharon L. Dean, "History and Representation in *The Falls*", *Studies in the Novel* (Winter 2006, Vol.38).
- Constance Ayers Denne, "Joyce carol Oates's Women", *Nation* (n. 219, December 7, 1974).
- Deirdre Donahue, "*Dear Husband* by Joyce Carol Oates", *USA Today* (April 22, 2009).
- Dylan Foley, "Joyce Carol Oates on her Fictional Version of the JonBenet Ramsey Murder", *Newark Star-Ledger* (September 27, 2011).
- Robert H. Fossum, "Only Control: The Novels of Joyce Carol Oates", *Studies in the Novel* (Vol. 7, ii, Summer 1975).
- Ellen G. Friedman, "Feminism, Masculinity, and Nation in Joyce Carol Oates's Fiction", *Studies in the Novel* (Winter 2006, Vol. 38).

- _____, *Joyce Carol Oates* (New York: Frederick Ungar, 1985).
- Henry Louis Gates, "Murder she Wrote", *The Nation* (July 2, 1990).
- Mary Kathryn Grant., *The Tragic Vision of Joyce Carol Oates* (Durham: Duke University Press, 1978).
- Lawrence Grobel, "Interview: Joyce Carol Oates", *Playboy* (November, 1993).
- Diane Gross-Hagerty, "The Literary Side of Fiction as Viewed in Joyce Carol Oates' *Black Water*", *Sacramento Books Examiner* (October 4, 2011).
- Jack Hicks (edited by), *Cutting Edges: Young American Fiction for the 70's* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1972).
- Greg Johnson, *A Reader's Guide to the Recent Novels of Joyce Carol Oates* (New York: Dutton, 1995).
- _____, *Joyce Carol Oates: Invisible Writer* (New York: Plume, 1998).
- _____, *Understanding Joyce Carol Oates* (Columbia: University of South Carolina Press, 1987).
- Michiko Kakutani, "Taking the Plot from the News, Even Old News", *The Times* (April 24, 1992).
- Joanne Kaufman, "Picks and Pans Review: *Black Water*", *People* (May 18, 1992).
- Alfred Kazin, "Oates", *Harper's* (August, 1971).
- Hermione Lee, "The Terrors of the Woman President", *The New York Review of Books* (April 5, 2012).
- Barbara Mackenzie (edited by), *The Process of Fiction* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1974).
- Lee Milazzo (edited by), *Conversations with Joyce Carol Oates* (Jackson: University Press of Mississippi, 1989).
- Marylou Morrison Parrot, *Subversive Conformity: Feminism and Motherhood in Joyce Carol Oates*, Doctoral Dissertation (University of Maryland, 1983).
- Marvin Mudrick, "Fiction and Truth", *Hudson Review* (n. 25, Spring 1972).
- Samuel J. Pickering, "The Short Stories of Joyce Carol Oates", *Georgia Review* (vol. 28, n.2, Summer 1974).
- Sanford Pinsker, "Suburban Molesters: Joyce Carol Oates' *Expensive People*", *The Midwest Quarterly* (vol. 19, Autumn 1977).
- James Purdon, "My Sister, My Love", *The Observer* (September 14, 2008).

David Robson, "Review: My Sister, My Love by Joyce Carol Oates", *The Telegraph* (October 5, 2008).

Andrea Sachs, "10 Questions for Joyce Carol Oates", *Time* (November 1, 2006).

Timothy P. Schilling, "The Shape of Our Despair: the Fiction of Joyce Carol Oates", *Commonweal* (July 15, 2005).

Elaine Showalter, *Where Are You Going, Where Have You Been?* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1994).

David Streitfield, "Ballad for the Senator's Victim; But Not That Senator, Says Author Joyce Carol Oates", *Washington Post* (June 17, 1992).

Linda W. Wagner (edited by), *Critical Essays on Joyce Carol Oates* (Boston: G.K. Hall & Co., 1979).

Gary F. Waller, *Obsession and Transcendence in the Fiction of Joyce Carol Oates* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1979).

Sharon Oard Warner, "The Fairest in the Land: *Blonde* and *Black Water*, the Nonfiction Novels of Joyce Carol Oates", *Studies in the Novel* (Winter 2006, Vol. 38).

Marilyn C. Wesley, "Why Can't Jesse Read?: Ethical Identity in *Wonderland*", *Studies in the Novel* (Winter 2006, Vol.38).

_____, *Refusal and Transgression in Joyce Carol Oates' Fiction* (Westport: Greenford Press, 1993).

Teoria letteraria:

Christine Alexander, Juliet McMaster, *The Child Writer from Austen to Woolf* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005).

Mikhail Bakhtin, *Estetica e Romanzo* (Torino: Einaudi, 1997).

Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination* (Austin: University of Texas Press, 1981).

Gabor Barna, Ildiko Kriza, *Folk Ballads, Ethics, Moral Issues* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2002).

Roland Barthes, "The death of the author", Stephen Heath (ed.), *Image-Music-Text* (London: Fontana, 1977), p.142-148.

Dale M. Bauer, *Feminist Dialogics: A Theory of Failed Community* (Albany: State University of New York Press, 1988).

Charles Baxter, "The Dysfunctional Narrative or Mistakes Were Made", *Burning Down the House: Essays on Fiction* (Minneapolis: Graywolf Press, 1997).

- Walter Benjamin, *Illuminations* (Berlin: Schocken Books Inc., 1969).
- Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka- Toward a Minor Literature* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1975).
- David Daiches, *Critical Approaches to Literature* (Burnt Mill: Longman House, 1981).
- Lillian Feder, *Madness in Literature* (Princeton: Princeton University Press, 1980).
- Laura Ferri, Fabio Mugnaini, Caterina Ricciardi (a cura di), *Acqua, Realtà e Metafora* (Roma: Semar, 1998).
- Tessa Harris, “Treading Warily Trough History”, *Huff Post Books*, (February 6, 2013).
- Michael J. Hoffman, Patrick D. Murphy, *Essentials of the Theory of Fiction* (Durham: Duke University Press, 2005).
- Alfred Kazin, *Bright Book of Life: American Novelists and Storytellers from Hemingway to Mailer* (Boston, Toronto: Little Brown and Company, 1973).
- Ernest E. Leisy, *The American Historical Novel* (Norman: University of Oklahoma Press, 1950).
- Gyorgy Lukàcs, *The Historical Novel* (London: Merlin Press, 1962).
- Stacy A. McNall, *Who is in the House? A Psychological Study of Two Centuries of Women’s Fiction in America, 1975 to the Present* (New York: Elsevier, 1981).
- Lee Morrissey (ed.), *Debating the Canon: A Reader from Addison to Nafisi* (New York: Palgrave MacMillan, 2005).
- Edgar Allan Poe, *The Philosophy of Composition* (Santa Cruz: Grin Verlag, 2007).
- David H. Richter (ed.), *The Critical Tradition, Classic Texts and Contemporary Texts* (Boston: Bedford/St. Martin’s, 1998).
- Paul Ricoeur, “History and Hermeneutics”, *The Journal of Philosophy* (Vol. 73, No 19, November 4, 1976), pp. 683-695.
- _____, *History and Truth*, (Evanston: Northwestern University Press, 1965).
- _____, “History as Narrative and Practice”, *Philosophy Today* (Fall 1985), pp. 213-223.
- _____, *Memory, History, Forgetting* (Chicago: University of Chicago press, 2004).
- _____, “Narrative Time”, *Critical Inquiry* (Vol 7, No 1, Autumn 1980).
- _____, *Oneself as Another* (Chicago: University of Chicago Press, 1995).

_____, "The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling", *Critical Inquiry*, (Vol 5, No 1, Autumn 1978), pp. 143-159.

_____, *Time and Narrative* (Chicago: University of Chicago Press, 1985).

_____, "The Symbol...Food for Thought", *Philosophy Today* (Fall 1960), pp.196-208.

David Shields, *Reality Hunger, A Manifesto*, (New York: Alfred A. Knopf, 2010).

Robert Smith, *Derrida and Autobiography* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).

Gertrude Stein, *Composition as Explanation* (Edinburgh: Neill & Co. Ltd., 1926).

Marina Warner, *From the Beast to the Blonde, On Fairy Tales and Their Tellers* (London: Vintage, 1995).

Teoria e testi del Literary Journalism:

Bruce Bennett, "Literature and Journalism: the Fiction of Robert Drewe", *Ariel*, (n. 20, 1989).

Fredson Bowers (ed.), *The Works of Stephen Crane vol. VII* (Charlottesville: University Press of Virginia, 1973).

Truman Capote, "A Beautiful Child", *Marilyn Monroe* (Munich: Schirmer Art Books, 2001).

David Conley, "Birth of a Novelist, Death of a Journalist", *Australian Studies in Journalism* (n.7, 1998).

Don DeLillo, "The Power of History", *The New York Times Magazine* (September 7, 1997).

Joan Didion, *Slouching Towards Bethlehem* (New York: Delta, 1968).

Robert Drewe, *Fortune* (Sydney: Pan/Picador, 1986).

Edward Jay Epstein, *Between Fact and Fiction: the Problem of Journalism* (New York: Vintage Books, 1975).

Shelly Fisher Fishkin, *From Fact to Fiction* (Baltimore: John's Hopkins University Press, 1985).

Hutchins Hapgood, *A Victorian in the Modern World* (New York, Harcourt, Brace & Co., 1939).

John C. Hartsock, *A History of American Literary Journalism* (Amherst: University of Massachusetts Press, 2000).

Ernest Hemingway, *Death in the Afternoon* (New York: Scribner's, 1932).

Ernest Hemingway, *The Dangerous Summer* (New York: Scribner's, 1985).

John Hollowell, *Fact and Fiction: the New Journalism and the Nonfiction Novel* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1977).

Anne Hull, *Literary Journalism: the Intersection of Literature and Journalism* (Ljubljana: Acta Neophilologica, 2004).

Joseph Henry Jackson, *Why Steinbeck Wrote The Grapes of Wrath* (New York: Ltd. Editions Club, 1940).

Michiko Kakutani, "Is It Fiction? Is It Nonfiction? And Why Doesn't Anyone Care?", *New York Times* (July 27, 1993).

Mark Kramer, *Literary Journalism* (New York: Ballantine Books, 1995).

Norman Mailer, *Armies of the Night* (New York: Plume, 1995).

_____, *Marilyn* (London: Virgin Books, 2012).

_____, *Prisoner of Sex* (Boston: Little Brown and Company, 1971).

_____, *The Executioner's Song* (New York: Vintage, 1998).

Robert Karl Manoff and Michael Schudson, *Reading the News* (New York: Pantheon, 1986).

Jocelyn McClurg, "The Controversial Writing Genre 'Faction' Blurs the Line Between", *Hartford Courant* (May 12, 1992).

George Plimpton, *Truman Capote: An Interview* (New York: Hastings House, 1974).

Robert Scholes, "Double Perspective on Hysteria", *Saturday Review* (August 24, 1968).

Norman Sims and Michael Kramer, *Literary Journalism* (New York: Ballantine, 1995).

Norman Sims (ed.), *Literary Journalism in the Twentieth Century* (Evanston: Northwestern University Press, 2008).

Lincoln Steffens, *The Autobiography of Lincoln Steffens* (New York: Harcourt, Brace & Co., 1931).

Doug Underwood, *Journalism and the Novel: Truth and Fiction 1700-2000* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008).

Ronald Weber, *The Literature of Fact: Literary Nonfiction in American Writing* (Athens: Ohio University Press, 1980).

_____, *The Reporter as Artist: A Look at the New Journalism Controversy* (New York: Hastings House Publishers, 1974).

Tom Wolfe, *The New Journalism* (New York: Harper and Row Publishers, 1973).

Opere teatrali:

Arthur Miller, *After the Fall* (New York: Viking Press, 1964).

Saggi sulla donna:

Helen B. Andelin, *Fascinating Womanhood* (Santa Barbara: Pacific Press, 1965).

Mary Allen, *The Necessary Blankness, Women in Major Fiction of the Sixties* (Urbana: University of Illinois Press, 1976).

Judith Arcana, *Our Mother's Daughters* (Berkeley: Shameless Hussy Press, 1979).

Elisabeth Badinter, *Mother Love, Myth and Reality* (New York: MacMillan Publishing Co. Inc., 1980).

Lois W. Banner, *American Beauty* (New York: Alfred A. Knopf, 1983).

Mary Field Belenky, Blythe McVicker Clinchy, Nancy Rule Goldberg, Jill Mattuck Tarule, *Women's Ways of Knowing: The development of Self, Voice, and Mind* (New York: Basic Books, 1997).

Sheri L. Bienstock, "Mothers Who Kill Their Children and Post Partum Psychosis", *Southwestern University Law Review* (Vol. 32, Issue 3, 2003).

Sarah Blaffer Hrdy, *Mother Nature: History of Mothers, Infants, and Natural Selection* (New York: Pantheon Books, 1999).

Gisela Bock, Susan James, *Beyond Equality and Difference: Citizenship, Feminist Politics and Female Subjectivity* (New York: Routledge, 1992).

Vern L. Bullough, *The Subordinate Sex: a History of Attitudes Towards Women* (Chicago: University of Illinois Press, 1973).

William H. Chafe, *The American Woman: Her Changing Social, Economic and Political Roles 1920-1970* (Oxford: Oxford University Press, 1972).

Nancy J. Chodorow, *The Reproduction of Mothering* (Berkeley: University of California Press, 1978).

Pam Cook and Philip Dodd, *Women and Film: A Sight and Sound Reader* (London: Scarlet Press, 1993).

Ann Dally, *Inventing Motherhood: The Consequences of an Ideal* (London: Burnett Books Ltd., 1982).

Brenda O. Daly and Maureen T. Reddy, *Narrating Mothers: Theorizing Maternal Subjectivity* (Knoxville: University of Tennessee Press, 1991).

Angela G. Dorenkamp, John F. McClymer, Mary M. Moynihan, Arlene C. Vadum, *Images of Women in American Popular Culture* (Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers, 1995).

John David Ebert, *Dead Celebrities, Living Icons: Tragedy and Fame in the Age of the Multimedia Superstar* (Santa Barbara: Praeger, 2010).

Joseph Epstein, *Familiar Territory: Observations on American Life* (Oxford: Oxford University Press, 1979).

Patricia Erens (ed.), *Sexual Strategies: The World of Women in Film* (New York: Horizon Press, 1979).

Marynia Farnham and Ferdinand Lundberg, *Modern Woman: The Lost Sex* (New York: Harper & Brothers Publishers, 1947).

Mary Anne Ferguson, *Images of Women in Literature* (Boston: Houghton Mifflin, 1973).

Katherine Fishburn, *Women in Popular Culture: A Reference Guide* (Westport: Greenwood Press, 1982).

Lucy Fischer, *Cinematernity: Film, Motherhood, Genre* (Princeton: Princeton University Press, 1996).

Brandon French, *On the Verge of Revolt: Women in American Films of the Fifties* (New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1978).

Betty Friedan, *The Feminine Mystique* (New York: Norton, 2013).

Elizabeth A. Grosz, *Volatile Bodies, Toward a Corporeal Feminism* (St. Leonard: Allen & Unwin, 1994).

Molly Haskell, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (Chicago: University of Chicago Press, 1973).

Ann Rosalind Jones, "Writing the Body: Toward an Understanding of *L'écriture Féminine*", *Feminine Studies* (N. 2, Summer 1981).

Eugenia Kaledin, *Mothers and More: American Women in the 1950s* (Boston: Twayne Publishers, 1984).

Karin Kay and Gerald Peary, *Women and the Cinema: A Critical Anthology* (New York: E.P. Dutton, 1977).

Mary Kelley (ed.), *Woman's Being, Woman's Place: Female Identity and Vocation in American History* (Boston: G.K. Hall, 1979).

Nora Scott Kinzer, *Put Down and Ripped Off: The American Woman and the Beauty Cult* (New York: Thomas Y. Cromwell Company, 1977).

Elizabeth Kord and Susan Krimmer, *Hollywood Divas, Indie Queens and TV Heroines: Contemporary Screen Images of Women* (Lanham: Rowman & Littlefield Publishers Inc., 2005).

Annette Kuhn, *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality* (London: Routledge & Kegan Paul, 1985).

Annette Kuhn and Susannah Radstone, *Women in Film* (New York: Fawcett Columbine, 1990).

Christopher Lasch, *Women and the Common Life: Love, Marriage and Feminism* (New York: Norton, 1997).

Linda L. Layne, Janelle S. Taylor, Danielle F. Wozniak, *Consuming Motherhood* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2004).

Karen Lehrman, *The Lipstick Proviso: Women, Sex & Power in the Real World* (New York: Doubleday, 1997).

Carole R. McCann, Seung-kyung Kim, *Feminist Local and Global Theory Perspectives Reader* (New York: Routledge, 2003).

Joan Mellen, *Women and Their Sexuality in the New Film* (New York: Horizon Press, 1973).

Joanne Meyerowitz, *Not June Cleaver: Women and Gender in the Postwar America* (Philadelphia: Temple University Press, 1994).

Juliet Mitchell and Jacqueline Rose, *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the Ecole Freudienne* (New York: W.W. Norton & Company, 1982).

Ann Oakley, *Housewife* (London: Allen Lane, 1974).

Martha Lee Osborne, *Woman in Western Thought* (New York: Random House, 1979).

Rozsika Parker, *Mother Love/Mother Hate: The Power of Maternal Ambivalence* (New York: Basic Books, 1995).

Adrienne Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (New York: W.W. Norton & Company, 1986).

Marjorie Rosen, *Popcorn Venus: Women Movies and the American Dream* (New York: Avon, New, 1973).

Mary P. Ryan, *Womanhood in America from Colonial Times to the Present* (New York: New Viewpoints, 1975).

Down B. Sova, *Women in Hollywood: From Vamp to Studio Head* (New York: Fromm International, 1998).

Janet Thumin, *Celluloid Sisters: Women and Popular Cinema* (London: MacMillan, 1992).

Rhoda Kesler Unger, *Representations: Social Constructions of Gender* (Amityville: Baywood Publishing Company Inc., 1989).

Andrea S. Walsh, *Women's Film and Female Experience 1940-1950* (New York: Praeger, 1984).

Kathryn Weibel, *Mirror Mirror: Images of Women Reflected in Popular Culture* (New York: Anchor Press, 1977).

Philip Wylie, *Generation of Vipers* (New York: Farrar & Rinehart Inc., 1942).

Patricia Yaeger, *Honey-Mad Women: Emancipatory Strategies in Women's Writing* (New York: Columbia University Press, 1988).

Testi storici e biografie:

A.A.V.V., *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality* (London: Routledge, 1992).

Eve Arnold, *Marilyn Monroe: An Appreciation by Eve Arnold* (New York: Alfred A. Knopf, 1987).

S. Paige Baty, *American Monroe: The Making of a Body Politic* (Berkeley: University of California Press, 1995).

Mary Frances Berry, *The Politics of Parenthood: Childcare, Women's Rights, and the Myth of the Good Mother* (New York: Viking, 1993).

Elisabetta Bertol, Barbara Gualco, Francesco Mari, *L'Enigma della Morte di Marilyn Monroe* (Firenze: Cursum Perficio, Le Lettere, 2012).

Elizabeth S. Bird, *For Enquiring Minds: A Cultural Study of Supermarket Tabloids* (Knoxville: University of Tennessee Press, 1992).

Anita Biressi, Heater Nunn, *The Tabloid Culture Reader* (Maidenhead: McGraw Hill, 2008).

Philip Blumstein, Pepper Schwartz, *American Couples: Money Work Sex* (New York: William Morrow and Company Inc, 1983).

Paul S. Boyer and Melvyn Dubofsky, *The Oxford Companion to United States History* (Oxford: Oxford University Press, 2001).

Peter Harry Brown and Patte B. Barham, *Marilyn: The Last Take* (New York: Dutton, 1992).

Timothy H. Brubaker, *Family Relations: Challenges for the Future* (London: Sage Publications, 1993).

Jerome Charyn, *Marilyn: The Last Goddess* (New York: Discoveries, 2007).

Sarah Churchwell, *The Many Lives of Marilyn Monroe* (London: Granta Books, 2004).

Adam Clymer, *Edward M. Kennedy: A Biography* (New York: Morrow & Company, 1999).

David Conover, *Finding Marilyn: A Romance* (New York: Grosset & Dunlap, 1981).

Stephanie Coontz, *The Way We Never Were: American Families and the Nostalgia Trap* (New York: Basic Books, 1992).

Leo Damore, *Senatorial Privilege: the Chappaquiddick Cover-Up* (Washington: Regnery Publishing Inc., 1988).

Ellen Datlow (ed.), *The Best Horror of the Year, Vol. 5* (New York: Start Publishing LLC, 2013).

Philip Davies and Brian Neve, *Cinema, Politics and Society in America* (Manchester: Manchester University Press, 1981).

John De Vito, Frank Tropea, *The Immortal Marilyn: The Depiction of an Icon* (Lanham: The Scarecrow Press Inc., 2007).

Sidney Ditzion, *Marriage, Morals and Sex in America* (New York: Bookman Associates, 1953).

John Edward Douglas and Mark Olshaker, *The Cases that Haunt Us* (New York: Scribner, 2000).

Melvyn Dubofsky, Douglas T. Miller, Marion Nowak, Athan Theoharis, "Where the 1950's 'Happy Days'?", *Taking Sides: Clashing Views on Controversial Issues in American History Since 1945* (Guildford: McGraw-Hill, 2003).

Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (Houndmills: MacMillan Press Ltd, 1986).

Lee Epstein and Jeffrey Allan Segal, *Advice and Consent: the Politics of Judicial Appointments* (Oxford: University Press, 2005).

Erik H. Erikson, *Childhood and Society* (New York: W.W. Norton & Company, 1963).

Richard L. Fox and Robert W. Van Sickle, *Tabloid Justice: Criminal Justice in an Age of Media Frenzy* (Boulder: Barnes & Noble, 2001).

Edgar Zodiag Friedenberg, *The Vanishing Adolescent* (Boston: Beacon Press, 1959).

Joshua Gamson, *Claims to Fame: Celebrity in Contemporary America* (Berkeley: University of California Press, 1994).

Herbert Gans, *Deciding What's News: A Study of CBS Evening News, NBC Nightly News, Newsweek and Time* (New York: Vintage Books, 1979).

John Gilmore, *Severed: The True Story of the Black Dahlia* (Los Angeles: Amok Books, 2006).

James Goode, *The Story of The Misfits* (Indianapolis: Bobbs-Merrill Company Inc., 1963).

Michael Gordon, *The American Family in Social-Historical Perspective* (New York: St. Martin's Press, 1978).

Fred Lawrence Guiles, *Legend: The Life and Death of Marilyn Monroe* (New York: Stein and Day Publishers, 1984).

_____, *Norma Jeane: The Life of Marilyn Monroe* (New York: McGraw-Hill Book Company, 1969).

David Halberstam, *The Fifties* (New York: Villard Books, 1993).

Kermit Hall, *The Oxford Companion to the U.S. Supreme Court of the United States* (Oxford: Oxford Press, 1992).

Charles Hamblett, *The Hollywood Cage* (New York: Hart Publishing Company Inc., 1969).

James Haspiel, *The Unpublished Marilyn* (Edinburgh: Mainstream Publishing, 2000).

Joseph M. Hawes and Elizabeth I. Nybakken, *American Families: A Research Guide and Historical Handbook* (Westport: Greenwood Press, 1991).

_____, *Family and Society in American History* (Urbana: University of Illinois Press, 2001).

Burton Hersh, *The Shadow President: Ted Kennedy in Opposition* (Collingdale: Diane Pub Co., 1997).

Thomas Hine, "The Luckiest Generation", *A History of our Time: Readings on Postwar America* (Oxford: Oxford University Press, 2008).

Stephen Hinerman and James Lull, *Morality and Desire in the Popular Culture Marketplace* (Cambridge: Polity Press, 1997).

Neal Hitchens and Randall Riese, *The Unabridged Marilyn: Her Life From A to Z* (New York: Congdon & Weed, Inc., 1987).

Andrew G. Hodges, *A Mother Gone Bad: The Hidden Confession of JonBenét's Killer* (Birmingham: Alabama Village House, 1998).

Bill James, *Popular Crime: Reflections on the Celebration of Violence* (New York: Scribner, 2011).

Clara Juncker, *Circling Marilyn Text Body Performance* (Odense: University Press of Southern Denmark, 2010).

Edward L. Kain, *The Myth of Family Decline: Understanding Families in a World of Rapid Social Change* (Toronto: Lexington Books, 1990).

Cindi Katz, "Accumulation, Excess, Childhood: Toward a Countertopography of Risk and Waste", *Documents d'Analisi Geografica* (Vol. 57/1, 2011).

_____, "Just Managing: American Middle-Class Parenthood in Insecure Times", Rachel Heiman, Carla Freeman, and Mark Liechty (ed.), *The global middle classes: theorizing through ethnography* (Santa Fe: SAR Press, 2012).

Edward M. Kennedy, *True Compass, A Memoir* (London: Little, Brown, 2009).

John Langer, *Tabloid Television: Popular Journalism and the "Other News"* (London: Routledge, 1998).

Barbara Leaming, *Marilyn Monroe* (New York: Crown Publishers Inc., 1998).

James R. Lewis, *Perspectives on the New Age* (Albany: State University of New York, 1992).

John Marks and C.M. Pare, *The Scientific Basis of Drug Therapy in Psychiatry* (Oxford: Pergamon Press, 2013).

Myron A. Marty, *Daily Life in the United States, 1960-1990: Decades of Discord* (Westport: Greenwood Press, 1997).

Graham McCann, *Marilyn Monroe* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1987).

Marsha McCreadie, *The American Movie Goddess* (New York: John Wiley & Sons Inc., 1973).

- Joe McGinnis, *The Last Brother* (London: Simon & Schuster, 1993).
- Kathleen Ann McHugh, *American Domesticity: From How-to Manual to Hollywood Melodrama* (Oxford: Oxford University Press, 1999).
- Douglas T. Miller and Marion Nowak, *The Fifties: The Way We Really Were* (New York: Doubleday & Company Inc., 1977).
- Sheridan Morley and Ruth Leon, *Marilyn Monroe* (Phoenix Mill: Sutton Publishing, 1997).
- Paula E. Morton, *Tabloid Valley: Supermarket News and American Culture* (Gainesville: University Press of Florida, 2009).
- Victor Navasky, *Naming Names* (New York: Open Road Media, 2013).
- Lena Pepitone and William Stadiem, *Marilyn Monroe Confidential: An Intimate Personal Account* (New York: Simon & Schuster, 1979).
- Paula Rabinowitz, *Black & White & Noir: America's Pulp Modernism* (New York: Columbia University Press, 2002).
- John and Patricia Ramsey, *The Death of Innocence* (New York: Onyx, 2001).
- Judith Robinson, *Working Miracles, The Drama and Passion of Aimee Semple McPherson* (Toronto: James Lorimer & Company Ltd. Publishers, 2008).
- Norman Rosten and Sam Shaw, *Marilyn among Friends* (New York: Henry Holt and Company, 1987).
- Lawrence Schiller, *Perfect Murder, Perfect Town: JonBenét and the City of Boulder* (London: HarperCollins, 1999).
- Robert Sherrill, *The Last Kennedy* (New York: The Dial Press, 1976).
- Sandra Shevey, *The Marilyn Scandal: Her True Life Revealed by Those Who Knew Her* (New York: William Morrow and Company Inc., 1987).
- Geoff Simons, *Iraq: From Sumer to Post-Saddam* (London: Palgrave MacMillan, 2004).
- Robert F. Slatzer, *The Life and Curious Death of Marilyn Monroe* (New York: Pinnacle House, 1974).
- Carlton Smith, *Death of a Little Princess: The Tragic Story of the Murder of JonBenét Ramsey* (New York: St. Martin's, 1999).
- Matthew Smith, *Marilyn's Last Words: Her Secret Tapes and Mysterious Death* (New York: Carroll & Graf Publishers, 2003).
- _____, *The Men Who Murdered Marilyn* (London: Bloomsbury, 1996).

Gloria Steinem and George Barris, *Marilyn: Norma Jeane* (New York: Signet Book, 1986).

Isaac Sterne, *I miei primi 79 anni* (Milano: Mondadori, 2001).

Sally J. Taylor, *Shock! Horror! The Tabloids in Action* (London: Corgi Books, 1991).

Steve Thomas, *JonBenét: Inside the Ramsey Murder Investigation* (New York: St. Martin's Press, 2000).

John B. Thompson, *Political Scandal: Power and Visibility in the Media Age* (Cambridge: Polity, 2000).

Elaine Tyler May, "Cold War- Warm Heart: Politics and the Family in Postwar America", *The Rise and Fall of the New Deal Order, 1930-1980* (Princeton: Princeton University Press, 1989).

_____, *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era* (New York: Basic Books Inc. Publishers, 1988).

Parker Tyler, *Sex Psyche Etcetera in the Film* (New York: Horizon Press, 1969).

Edward Wagenknecht (ed.), *Marilyn Monroe: A Composite View* (Philadelphia: Chilton Books Company, 1969).

Alexander Walker, *Sex in the Movies: The Celluloid Sacrifice* (Harmondsworth: Penguin Books, 1969).

William J. Weatherby, *Conversations with Marilyn* (New York: Mason/Charter, 1976).

Nancy West and Penelope Pellizzon, *Tabloid Inc.: Crimes, Newspapers, Narratives* (Columbus: Ohio State University Press, 2000).

Roger Wilkes, *Giant Book of Unsolved Crimes* (Woolgoolga: Magpie Books, 2006).

Paolo Wulzer, "Relazioni fra Italia e Arabia Saudita", Matteo Pizzigallo (ed.), *L'Italia e le Monarchie Petrolifere 1991-2011* (Roma: Editrice Apes, 2012), pp. 26-29.

Natasha Zaretsky, *No Direction Home: The American Family and the Fear of National Decline 1968-1980* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2007).

Maurice Zolotow, *Marilyn Monroe* (New York: Harcourt Brace & Company, 1960).

Articoli di Cronaca:

Michael Beschloss, "Chappaquiddick's Echoes", *New Yorker* (July 25, 1994, Vol. 70, Issue 22).

Linda Campbell and Christopher Drew, "Truth Proves Elusive in Nomination Drama", *Chicago Tribune* (October 15, 1991).

Eleanor Clift, "All the Senator's Women", *Newsweek* (September 7, 2009, vol. 154, Issue 10).

William B. Furlong, "Chappaquiddick Ten Years Later: The Torments of Teddy", *Saturday Evening Post* (July/August 1979, vol. 251, Issue 5).

Fred P. Graham, "Senate Confirms Marshall as the First Negro Justice; 10 Southerners Oppose High Court Nominee in 69-to-11 vote", *New York Times* (August 31, 1967).

Bruno Hal, "Chappaquiddick", *Esquire* (August 1994, vol.122, Issue 2).

Daniel Q. Haney, "AIDS Expected to Be a Treatable Disease in the 90'S", *Los Angeles Times* (January 21, 1990).

James S. Kunen, "Frustrated Grand Jurors Say It Was No Accident Ted Kennedy Got Off Easy", *People* (Jul. 24 1989, Vol. 32, Issue 4).

Ruth Marcus, "One Angry Man. Clarence Thomas Is No Victim", *Washington Post* (October 30, 2007).

Chris Mathews, "Chappaquiddick", *Newsweek* (July 3 1989, vol. 114, Issue 1).

Kelly Michael, "Ted Kennedy on the Rocks", *GQ* (February 1990).

Don Moser, "The Pied Piper of Tucson", *Life Magazine* (March 4, 1966).

Danielle Ofri, "Imagine a World without AIDS", *New York Times* (July 27, 2012).

Alberta Report, "Teddy's Terrible Secret Revealed?", *News magazine* (September 25, 1995, vol. 22, Issue 41).

Richard W. Stevenson, "Magic Johnson Ends His Career, Saying He Has AIDS Infection", *New York Times* (November 8, 1991).

