

Alison Bechdel e l'etica del paradosso

Valeria Gennero

Un romanzo (grafico) vittoriano: *Dykes to Watch Out For*

All'inizio del 2004 due vicende occupavano con regolarità le prime pagine dei giornali statunitensi: le primarie del Partito Democratico – alla ricerca di un candidato da contrapporre a George W. Bush, giunto al termine del suo primo mandato presidenziale – e i matrimoni tra persone dello stesso sesso. Il 18 dicembre 2003 la Corte Suprema del Massachusetts aveva proclamato l'incostituzionalità del divieto nei confronti delle nozze gay. Il clamore mediatico suscitato dalla decisione divenne assordante il 10 febbraio 2004, quando il sindaco di San Francisco, Gavin Newsom, diede istruzioni affinché le licenze matrimoniali venissero concesse in modo non discriminatorio, indipendentemente dal genere e dall'orientamento sessuale. In pochi giorni numerosi pubblici ufficiali dal New Mexico a New York seguirono l'esempio californiano. Il presidente Bush reagì dichiarando di voler proporre un emendamento alla Costituzione per impedire la diffusione del matrimonio omosessuale.¹

Le primarie democratiche e le polemiche sullo status legale delle coppie gay sono al centro anche delle strisce disegnate quell'inverno da Alison Bechdel, autrice di una serie a fumetti intitolata *Dykes to Watch Out For* (DTWOF), in cui si intrecciano gli amori e le lotte politiche di un gruppo di donne omosessuali in una piccola città del *midwest* liberamente ispirata a Minneapolis, dove Bechdel risiedeva in quegli anni. In una vignetta Monica (Mo), la protagonista della serie, riceve stupita una proposta di matrimonio dalla sua compagna Sidney, mentre sullo sfondo due donne in abito da sposa attendono abbracciate l'inizio della cerimonia. Dal punto di vista iconografico la scena ripropone le convenzioni del corteggiamento amoroso – Sidney, in ginocchio, porge un mazzo di fiori a Mo – e allo stesso tempo ne offre un ribaltamento parodico: non solo le protagoniste sono due donne, ma la loro rappresentazione (capelli corti, abbigliamento androgino) non presenta segni che consentano un'immediata attribuzione di genere a chi non conosca già i personaggi raffigurati (vedi Figura 1).

* Valeria Gennero insegna Letteratura anglo-americana all'Università di Bergamo. Il suo libro più recente è *La conquista dell'Est. Pearl S. Buck tra Stati Uniti e Cina* (Aracne, Roma 2008).

1. Kathleen E. Hull, *Same-Sex Marriage: The Cultural Politics of Love and Law*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, pp. 8-10.

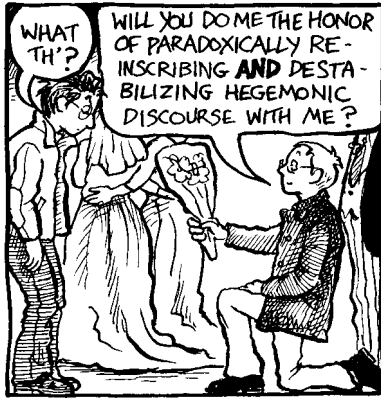


Figura 1 Alison Bechdel, *The Essential Dykes to Watch Out For*, p. 307.

manzo vittoriano serializzato”.³ Il realismo psicologico e l’attenzione alla rete di relazioni sociali e professionali dei personaggi di *DTWOF* è infatti indissolubile dalla discussione della vita politica statunitense. I primi episodi fanno riferimento allo scandalo Iran-Contra nei primi mesi del 1987; i più recenti invece, a vent’anni di distanza, descrivono con inquietante simmetria il rischio di un conflitto con l’Iran negli ultimi mesi del secondo mandato di George W. Bush. L’impegno civile contro il razzismo, il consumismo e l’imperialismo economico-militare degli Stati Uniti è l’elemento che accomuna tutte le eroine della serie: da un lato sfocia nell’ecologismo militante di Sparrow, decisa a salvare il pianeta riducendo al minimo il proprio impatto ambientale (con il riciclaggio totale dei rifiuti e l’autonomia alimentare raggiunta grazie a un uso oculato del giardino di casa), dall’altro nell’impegno contro gli atteggiamenti antisindacali delle grandi corporazioni di Clarice, avvocatessa afroamericana di successo. In mezzo a loro Mo, il primo dei personaggi creati da Bechdel:

Seguendo la prescrizione a scrivere su ciò che si conosce bene, ho reso Mo simile a me: una giovane femminista-lesbica, bianca, piccolo borghese e poco gratificata professionalmente. Ho cercato di evitare che mi assomigliasse troppo aggiungendo degli occhiali e dei capelli più lunghi. Il successo di questo tentativo può essere valutato dall’intensità delle risate quando ne parlo.⁴

Publicata con cadenza quindicinale a partire dal 1987, *DTWOF* ha raggiunto il momento di diffusione massima proprio nel 2004, quando compariva regolarmen-

2. Alison Bechdel, *Invasion of the Dykes to Watch Out For*, Alyson Books, New York 2005, p. 83.

3. Alison Bechdel, *The Indelible Alison Bech-*

del: Confessions, Comix and Miscellaneous Dykes to Watch Out For, Firebrand, Ithaca 1998, p. 62.

4. *Ibidem*.

te su più di sessanta riviste statunitensi. In seguito Bechdel ha rinunciato alla cadenza regolare delle strisce per dedicarsi invece a due romanzi grafici: *Fun Home: A Family Tragicomic* (2006), scelto dalla rivista *Time* come miglior romanzo in assoluto del 2006, e *Love Life: A Case Study*, la cui pubblicazione è prevista nel 2010. Nella scia del successo internazionale di *Fun Home*, nel 2008 un'imponente antologia – intitolata *The Essential Dykes to Watch Out For* – ha riproposto in 390 strisce (su un totale di 527 pubblicate nel corso di 25 anni) le avventure della comunità di amiche e amanti protagoniste della serie, trasformando di fatto in romanzo a episodi il resoconto dei loro destini incrociati.

La raccolta si apre con un'introduzione a fumetti (*Cartoonist's Introduction*) in cui l'autrice ripercorre le tappe principali della sua vocazione artistica, dai disegni delle scuole elementari fino ai primi fumetti pubblicati. In primo piano, un suo alter ego stilizzato – la cui somiglianza con il personaggio di Mo appare evidente – che si rivolge direttamente ai lettori, guidandoli attraverso le varie fasi della sua carriera con l'aiuto di vari ausili didattici: cartelloni, videocassette e, soprattutto, una serie di diapositive proiettate sullo sfondo delle vignette. Mentre inserisce in un videoregistratore una registrazione di *Personal Best*, uno dei primi film *mainstream* a contenuto esplicitamente lesbico,⁵ Bechdel commenta: "Consideravo i miei fumetti un antidoto all'immagine predominante delle lesbiche, descritte come perverse, malate, prive di senso dell'umorismo e poco desiderabili, oppure come pentatlete olimpiche con un corpo da supermodelle, offerte in pasto allo sguardo maschile".⁶

L'incontro con le organizzazioni femministe e gay all'inizio degli anni Ottanta è il momento di una svolta in cui scelte creative e azione politica sembrano indissolubili. Rendere visibile la comunità cui sente, sia pure problematicamente, di appartenere, diventa l'obiettivo di un progetto che parte come sogno di una tassonomia definitiva ("Avrei dato un nome all'innominato. Rappresentato l'invisibile. Seguendo una meticolosa metodologia induttiva avrei derivato un'essenza universale lesbica a partire da questi esempi particolari")⁷ per arenarsi presto sugli scogli di una complessità sociale e politica prima inimmaginabile: "Il mio schema coerente crollò negli anni Novanta. Le lesbiche potevano rivelarsi provocatrici reazionarie. E colonnelli. Conservatori vecchi e nuovi potevano essere gay. Oh, e apparentemente nessuno era essenzialmente qualcosa!"⁸

Mentre pronuncia l'ultima frase, Bechdel stringe in mano una copia di *Gender Trouble* di Judith Butler,⁹ uno degli studi che hanno influenzato maggior-

5. Diretto da Robert Towne nel 1981, *Personal Best*, con Mariel Hemingway nel ruolo della protagonista, è ricordato oggi soprattutto per il compiacimento voyeuristico nei confronti del corpo femminile e per la convenzionalità della sceneggiatura, che sottolinea come il legame tra le due donne sia solo passeggero e prefigura per l'eroina un ritorno all'eterosessualità. Sull'argomento: Karen Hollinger, *In the Company of Women: Contemporary Female*

Friendship Films, University of Minnesota Press, Minneapolis 1998, pp. 139–148.

6. Alison Bechdel, *The Essential Dykes to Watch Out For*, London, Jonathan Cape 2009, p. XV.

7. Ivi, p. XIV.

8. Ivi, p. XVI.

9. Judith Butler, *Gender Trouble*, Routledge, New York and London 1990.

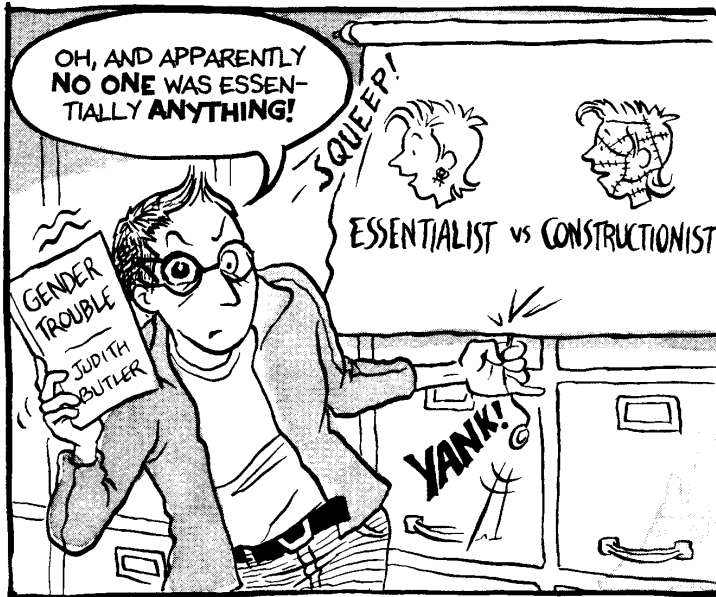


Figura 2 A. Bechdel, *The Essential Dykes to Watch Out For*, p. XVI.

mente gli studi di genere e il dibattito sull'identità sessuale negli ultimi vent'anni (vedi Figura 2).

L'entusiasmo di Bechdel nei confronti della lettura anti-essenzialista di Butler, che confuta l'attribuzione all'identità femminile di tratti intrinseci e impermeabili all'azione di società ed educazione, trova un riscontro importante in un altro episodio descritto nelle pagine dell'introduzione. L'autrice rievoca l'emozione provata quando ricevette da Adrienne Rich una lettera in cui la nota poeta esprimeva ammirazione e gratitudine per i fumetti di *DTWOF*, e li indicava come esempi di un'arte capace di "disintegrare l'essenzialismo lesbico"¹⁰ e di esplorare l'umanità variegata e complessa che caratterizza il mondo delle donne. Il beneplacito di Rich viene presentato da Bechdel quale suggello di un percorso ormai più che decennale. Era il 1999 e la visibilità lesbica aveva appena compiuto i primi passi anche al di fuori delle riviste alternative (e spesso a circolazione limitata) che ospitavano le sue strisce: nei film e serie televisive statunitensi era appena iniziata l'era della visibilità mediatica gay.¹¹

In questi ultimi anni quella omosessuale è diventata una questione centrale nel dibattito politico sui diritti civili delle minoranze,¹² eppure proprio questo ri-

10. Bechdel, *The Essential Dykes to Watch Out For*, cit., p. XVII.

11. Cfr. Suzanna Danuta Walters, *All the Rage: The Story of Gay Visibility in America*, Chicago University Press, Chicago 2003.

12. Sull'argomento: R. Claire Snyder, *Gay Marriage and Democracy*, Rowman & Littlefield, Lanham (Md) 2006.

conoscimento – per quanto ambito – ha di fatto stemperato la potenzialità di cambiamento sociale implicita nella critica lesbica al capitalismo patriarcale. Il vagheggiamento di un passato radicale ormai lontano (“Le lesbiche erano grandiose! Libere pensatrici! Vegetariane! Pacifiste! In prima fila in ogni movimento per la giustizia sociale!”)¹³ lascia spazio allo sconcerto per un presente in cui le affiliazioni identitarie sembrano essere diventate irrilevanti, travolte da una parcellizzazione che, se da un lato ha messo in luce la comune umanità di lesbiche ed eterosessuali, dall’altra sembra aver reso il progetto iniziale di Bechdel superfluo. L’introduzione a *The Essential Dykes to Watch Out For* culmina infatti in una riflessione sul tema scabroso dell’essentialismo. Nelle ultime vignette, la *cartoonist* fa il punto sull’impasse paradossale generata proprio da quella visibilità cui la stessa Bechdel ha contribuito con appassionata determinazione: “Ho macinato episodi per questa striscia ogni quindici giorni per *decenni* solo per dimostrare che *siamo uguali a tutte le altre*? Ecco qui. Decidete voi. Essenzialmente uguali? O essenzialmente differenti? Mettetevi pure comode. Chiaramente io ho bisogno di ripensarci”¹⁴.

L’esitazione dell’artista è di per sé un approdo cruciale. Essenzialmente complesse, e sempre alle prese con una differenza che è prima di tutto scarto interiore, le donne disegnate da Bechdel fanno filtrare nel mondo dei fumetti la problematica interazione tra sovversione e conformismo che attraversa il dibattito sulla teoria *queer*. Esempio è il modo in cui viene affrontato il tema del transgenderismo. In una striscia del 1999, “Sixty Minute Man”, tre dei personaggi fissi della serie, Ginger, Sparrow e Lois – che condividono una casa, nonostante vite, e valori, spesso dissimili – discutono la scelta di Lois di “passare” da uomo, indossando una tuta da meccanico e un paio di baffi posticci. Lois si sta preparando per una *Drag King Extravaganza*: le donne coinvolte nello spettacolo dovranno impersonare figure maschili, note o meno, fingendo di cantare su una base musicale; il modello è quello delle esibizioni delle *drag queen* rese famose presso il grande pubblico da film come *Priscilla, la regina del deserto* (*The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* 1994, regia di Stephan Elliott). Alle amiche perplesse per la sua trasformazione, Lois spiega che vestirsi da uomo e cantare in play-back sulle note di un brano di successo rappresenta un’azione trasgressiva. Sparrow reagisce con evidente irritazione a un entusiasmo che le pare del tutto malriposto: “Questa moda dei *drag king* è proprio retriva! I maschi stanno distruggendo il pianeta! Perché mai fare delle gare per stabilire chi riesce a imitarli in modo più convincente?” (232).

Convinta che le performance *en travesti* siano una glorificazione della virilità più conformista e misogina, Sparrow si trova collocata in una posizione marginale nel dibattito in corso – la sua distanza viene ribadita anche a livello visivo dalla sua collocazione (in basso, seduta in disparte), e dall’interesse per un giornale su cui campeggiano riferimenti a innumerevoli stragi compiute da *spree killers*, assassini seriali divenuti negli ultimi anni una presenza consueta nella cronaca americana. Non a caso Sparrow, angosciata da un clima sociale pervaso da una violenza sempre più

13. Bechdel, *The Essential Dykes*, cit., p. XV.

14. Ivi, p. XVIII.



Figura 3 A. Bechdel, *The Essential Dykes to Watch Out For*, p. 232.

brutale e insensata (ribadita dalla macchina della polizia a sirene spiegate visibile sullo sfondo dell'immagine) perde presto interesse per la conversazione (vedi Figura 3).

GINGER: Si potrebbe dire che il drag è la critica più radicale degli stereotipi di genere e quindi intrinsecamente femminista...

LOIS: Quello puoi metterlo in una ricerca scolastica. È solo il modo di esprimere la mia parte maschile. Forse STO glorificando la mascolinità. È così terribile? (232).

Il confronto tra Ginger e Lois mette in scena una nuova configurazione paradossale delle teorie identitarie. Ancora una volta, così come accadeva nella proposta di matrimonio formulata nella prima immagine analizzata, la tensione tra "reinscrizione" e "sovversione destabilizzante" rimane irrisolta. La messa in scena del maschile attuata da Lois può essere considerata una parodia che esplicita il meccanismo di citazione/ripetizione individuato da Judith Butler come costitutivo di ogni paradigma identitario. In questa chiave il travestitismo diventa metafora ideale della struttura imitativa intrinseca a ogni manifestazione di genere, e si pone come pratica esemplare del modo in cui ogni genere si trova a essere incessantemente teatralizzato o "indossato". La tesi espressa da Ginger in questa vignetta implica che ogni assunzione di genere sia caratterizzata da un'approssimazione sempre insoddisfacente: è in questo senso che l'artificiosa mascolinità esibita dai *drag kings*, lungi dal porsi come emulazione di un'originalità perduta, si configura come smascheramento dell'inevitabile precarietà di ogni categoria identitaria. Gli atteggiamenti *gender bending* attribuiti a Lois possono quindi risultare politicamente produttivi in quanto, *piegando il genere*, "delineano i momenti in cui il binarismo viene contestato e sfidato, in cui la coerenza delle categorie viene messa in discussione e in cui la stessa vita sociale del genere si rivela malleabile e trasformabile".¹⁵

C'è però un lato oscuro della parodia, un'ombra insidiosa che accompagna anche le interpretazioni dissonanti e anticonvenzionali dei *drag kings*. È il rischio della replica caricaturale, che incoraggia alla disperazione e "afferma l'esclusione apparentemente inevitabile dei generi marginali dal territorio del naturale e del reale".¹⁶ Autentico e falso, originale e copia, diventano in questa seconda accezione categorie decisive nel definire la possibilità stessa dell'esistenza. Il punto d'incontro tra la leggerezza parodica delle strisce di *DTWOF* e la complessità tragica dell'o-

15. Judith Butler, *Undoing Gender*, Routledge, New York and London 2004, p. 216.

16. Butler, *Gender Trouble*, cit., p. 146.

pera successiva di Bechdel, il romanzo grafico *Fun Home*, emerge proprio da questa ineludibile e indecidibile convergenza tra realtà e finzione.

***Fun Home*: ritratto dell'artista da figlia**

Durante il primo anno di università, Alison Bechdel aveva scritto ai genitori una lettera in cui li informava di aver scoperto la propria omosessualità. In risposta, dopo un breve periodo di silenzio sua madre Helen le rivelò che la notizia aveva riaperto in lei "vecchie ferite": anche il padre di Alison – Bruce Bechdel – aveva avuto numerose relazioni omosessuali ed era stato sottoposto a un procedimento giudiziario per l'adescamento di un minorenni. Quattro mesi più tardi Helen avrebbe chiesto il divorzio; altre due settimane e Bruce sarebbe morto investito da un camion. Quella morte tragica e precoce è il nucleo intorno a cui il romanzo orbita, ritornando incessantemente alle drammatiche settimane trascorse tra la rivelazione di Alison e la scomparsa di Bruce. La ricerca della verità sulla morte del padre – suicidio? incidente? – è il fulcro tematico di *Fun Home. Una tragicommedia familiare*,¹⁷ ma si dispiega attraverso un viaggio in sette capitoli attraverso i confini sempre mutevoli che separano la realtà dalla finzione. "Verità" insopprimibile del desiderio e seduzioni del conformismo, paternità biologica e spirituale, omofobia interiorizzata e sanzioni sociali vengono iscritti in quello che l'autrice definisce "a vast network of transversals" – una vasta rete di fili trasversali (106) – apparentemente divergente ma di fatto destinata a convergere.

Centrale in tutti i sensi, il IV capitolo di *Fun Home* è il punto di incontro dei percorsi obliqui che si incrociano nel romanzo: vita e letteratura, realtà e illusione, movimenti collettivi e spostamenti individuali. Si intitola *All'ombra delle fanciulle in fiore*, come il volume della *Recherche* di Marcel Proust. Il parallelismo tra le strategie narrative di Proust e il modo in cui Bruce Bechdel aveva cercato di ritagliare per se stesso un'immagine pubblica in sintonia con le aspettative del paradigma eterosessuale è la cornice in cui si inserisce la riflessione della figlia. L'inizio del capitolo descrive gli ultimi istanti della vita di Bruce. La voce fuori campo della narratrice è accompagnata da una serie di vignette in cui l'inquadratura passa da un campo medio iniziale – che ritrae l'uomo al lavoro nel giardino di un grande edificio fatiscente sullo sfondo di una strada molto trafficata – a due dettagli che rimandano per sineddoche all'incidente: lo sguardo allarmato di un camionista intento a stertare, e l'oscurità insondabile di un fossato.

Il mistero che circonda la morte del padre è il punto di partenza delle riflessioni che accompagnano le immagini: "Ho insinuato il sospetto che mio padre si sia suicidato, ma si potrebbe anche dire che morì mentre faceva giardinaggio" (93). Dopo aver attraversato la strada per buttare delle erbacce in un fosso, Bruce era stato travolto da un autocarro: "Il camionista raccontò che mio padre fece un balzo al-

¹⁷ Alison Bechdel, *Fun Home. Una tragicommedia familiare*, Rizzoli, Milano 2007, trad. di Martina Recchiuti.

l'indietro 'come se avesse visto un serpente'. Chissà, forse lo vide davvero"(93). La possibilità che l'incidente sia una tragica fatalità non viene mai esclusa a priori; il viaggio intorno alla figura paterna descritto nel romanzo segue però gli indizi che conducono verso l'altra spiegazione: quella di un cedimento esistenziale causato dal peso insostenibile del mascheramento e della messa in scena.

L'amore per il giardinaggio di Bruce è descritto attraverso lo sguardo di Alison bambina, che intuisce nella fissazione paterna per i boccioli e per ogni tipo di decorazione floreale il sintomo di un'adesione imperfetta al modello di mascolinità dominante. L'educazione alle dinamiche di genere passa per la protagonista attraverso la percezione dello scarto tra Bruce e il paradigma maschile eterosessuale degli anni Sessanta: quel sistema di valori condiviso senza esitazioni da innumerevoli vicini di casa appassionati di caccia e armi – "con gli stivali da lavoro gialli e i capelli a spazzola" e in tasca "l'immane tabacco da masticare" (100) –, che si scambiano sguardi complici e calendari illustrati da nudi femminili allusivi.

In questa sezione la discrepanza tra il testo e le immagini si fa marcata. Il primo – che esprime un punto di vista maturo e spesso ironico, a decenni di distanza dai fatti descritti – è spesso contraddetto dal senso di angoscia che emerge dagli sguardi e dagli atteggiamenti impauriti di Alison e dei suoi fratelli. Una vignetta in cui il commento testuale descrive il giardino di Swann, e il primo incontro tra Marcel e Gilberte, è accompagnata da un ritratto di famiglia in cui Bruce, non a caso paragonato a Dedalo nel primo capitolo, si rivela ancora una volta "indifferente al costo umano dei suoi esperimenti"(15), e incline a trattare i figli come strumenti inanimati di una passione nevroticamente sublimata (vedi Figura 4).

Le traiettorie divergenti seguite da parole e immagini sembrano rappresentare una trasposizione in ambito estetico della frammentazione dei rapporti familiari descritta da Bechdel. La lettura di ogni storia a fumetti ci richiede di seguire una linea narrativa duplice, pittorica e testuale, ma in questo romanzo l'interazione tra i livelli appare particolarmente complessa. Secondo Karim Chabani: "A un'analisi ravvicinata, questa 'linea doppia' in *Fun Home* si rivela composta da due linee indipendenti giustapposte che a volte agiscono in sintonia e molto spesso in contrasto".¹⁸ La collisione tra la narrazione per immagini e quella verbale affiora già nel primo capitolo, in apparenza caratterizzato da scelte iconiche tese invece a illustrare fedelmente il contenuto testuale. Protagonista in queste pagine iniziali è la maniacale passione paterna per il restauro della casa di famiglia: è proprio l'abitazione a offrire a Bruce la possibilità di dedicarsi alla creazione di cornici dorate, lampadari di cristallo, camini di marmo e tappezzerie d'epoca. Questa abilità artigianale appare quasi magica agli occhi della figlia: gli oggetti sembrano "prodotti dal nulla grazie ai giochi di prestigio di mio padre" (9). La perizia che permette a Bruce di ingannare anche gli osservatori più attenti è sempre indicata con scelte verbali che mettono in primo piano la presenza di uno stratagemma: "spin", "transfigure",

18. Karim Chabani, *Double Trajectories: Crossing Lines in Fun Home*, in Hélène Tison, a cura di, *Reading Alison Bechdel*, numero spe-

ciale di "GRAAT", n. 1, marzo 2007, p. 2, rivista on-line: <http://www.graat.fr/backissueabechdel.htm>, consultata il 21 febbraio 2009.

IL GIOVANE NARRATORE, INCAPACE DI DISTINGUERE QUESTA FANCIULLA, GILBERTE, DALLA GENERALE FECONDITA' DEI FIORI, SI INNAMORA DI LEI ALL'ISTANTE.



Figura 4 A. Bechdel, *Fun Home*, p. 97.

“conjure”, “manipulate” (inventare, trasformare, evocare magicamente, manipolare). È come se i sotterfugi erotici di Bruce Bechdel trovassero nella decorazione della casa un correlativo oggettivo palese quanto invisibile: “Era un alchimista dell’apparenza, un esperto della superficie, un Dedalo del decoro” (6). Imprigionato contro la propria volontà da un doppio lavoro che ne mortifica le ambizioni artistiche giovanili (oltre ad occuparsi dell’agenzia funebre che ha ereditato, Bechdel lavorava come insegnante di inglese in una scuola), Bruce trova nella passione per l’architettura una forma di sublimazione a cui dedicare in modo ossessivo le proprie energie.

Nel capitolo di apertura i riferimenti al mito di Dedalo sono filtrati dalla rilettura che ne aveva offerto James Joyce nel suo *Ritratto dell’artista da giovane*. Già a partire dal titolo – “Old Father, Old Artificer” (“Vecchio genitore, vecchio artefice” nella traduzione di Cesare Pavese), una citazione tratta dall’ultimo paragrafo del romanzo – il testo joyciano è presente in filigrana nella rivisitazione del rapporto tra Bechdel e il padre, e non a caso il *Ritratto* è, con *Ulisse*, al centro della sezione conclusiva di *Fun Home*, “Il viaggio dell’antieroe”, dedicata alla problematica ricerca di una genealogia spirituale. Quando Alison, al primo anno di università, gli comunica di aver iniziato a leggere il *Ritratto* di Joyce, il padre commenta: “Brava. Faresti bene a identificarti con ogni singola pagina” (205). Il Dedalo delle pagine iniziali di *Fun Home* tuttavia, più che un artista in erba, è un uomo intransigente con se stesso e talvolta brutale nei confronti dei figli. In una serie di vignette che descrivono Alison bambina alle prese con un velleitario tentativo di fuga – per lasciarsi alle spalle un labirinto familiare in cui l’ombra minacciosa del padre sembra fondersi con le imprese del Minotauro – la voce narrante ripercorre gli avvenimenti principali del mito greco, fino alla tragica morte di Icaro:

E poi ci sono le sue famose ali. Dedalo era veramente prostrato dal dolore quando Icaro precipitò in mare? O era solo deluso perché la sua invenzione era stata un fal-

USAVA LE SUE ABILITA' NON PER FARE DELLE COSE, MA PER FARLE APPARIRE DIVERSE DA COME ERANO.

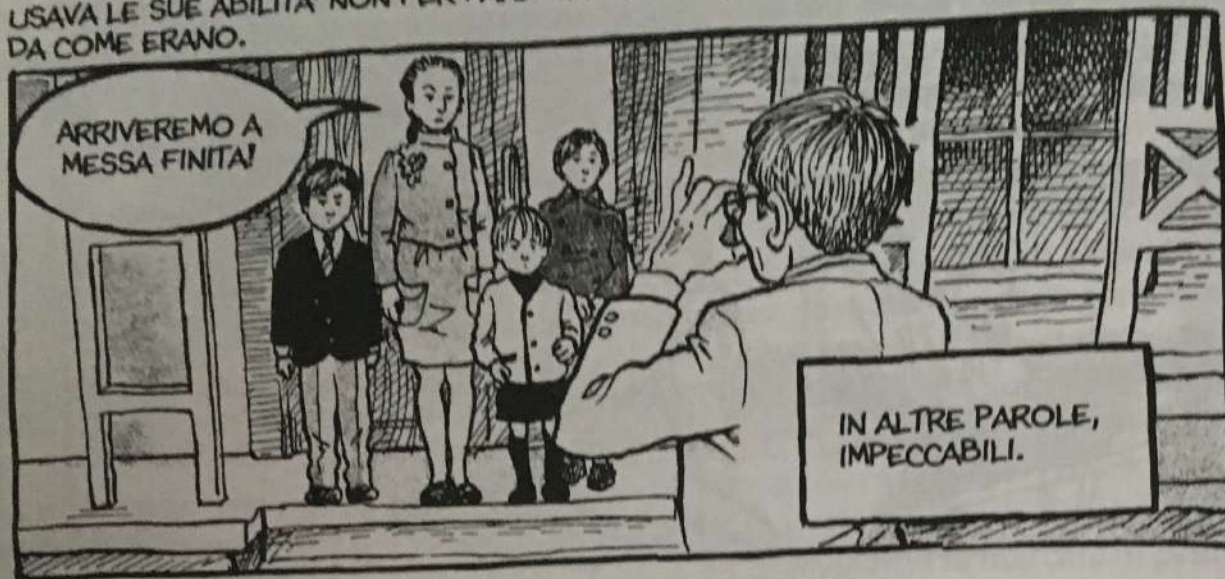


Figura 5 A. Bechdel, *Fun Home*, p. 20.

limento? A volte, quando le cose andavano bene, credo che mio padre fosse davvero felice di avere una famiglia. O almeno dell'aria di autenticità che conferivamo alla sua messa in scena. Una specie di 'natura morta con bambini'(16-17).

Il tentativo di riportare la casa alle sue condizioni iniziali diventa agli occhi della figlia una metafora dell'estenuante ricerca di un'autenticità impossibile, l'indizio di una vita sperperata nella ricostruzione di un "originale" che di fatto non era mai esistito. Con l'attenzione ossessiva per i dettagli ornamentali, Bruce Bechdel si sforza di costruire un'immagine di sé così rigorosa nell'adesione ai valori tradizionali da compensare il senso di vergogna e inquietudine legato alla consapevolezza della propria eccentricità sessuale (vedi Figura 5).

La fotografia che Bruce scatta – proprio prima di recarsi in chiesa, altro luogo cruciale della tormentata rappresentazione di sé come "marito ideale"(20) – offre un corrispettivo iconico alla "natura morta con bambini" evocata in precedenza. Un allestimento predisposto con tanta maniacale attenzione richiede però uno sforzo continuo per continuare ad essere credibile come alibi e tenere lontani i sospetti; Hélène Tison ha osservato come la casa rappresenti per Bruce l'equivalente degli accessori del *drag* per un travestito, un "oggetto di scena", indispensabile per la riuscita della rappresentazione:

Bruce interpreta il ruolo del "marito e padre ideale", eppure è chiaro che è anche "interpretato" dal genere, dalla messa in scena del genere. Viene imprigionato e bloccato nel ruolo dell'uomo eterosessuale e del padre, che è l'unico che conosce e l'unico che esiste nel suo mondo; è quello l'originale che lui aspira ad imitare alla perfezione. Interpretare il ruolo non è un'esperienza parodistica né piacevole.¹⁹

19. Hélène Tison, *Drag as Metaphor and the Quest for Meaning in Alison Bechdel's Fun Home: A Family Tragicomic*, in Id., a cura di, *Reading Alison Bechdel*, cit., p. 28.

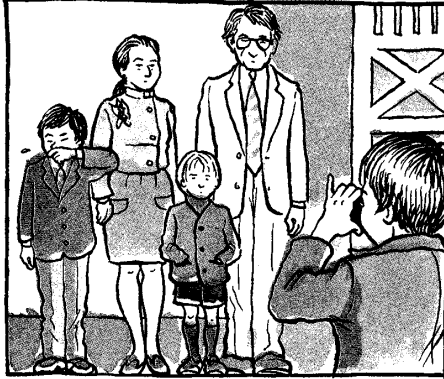
La paziente ricostruzione della residenza neogotica acquistata quando ormai dello splendore originario “non rimaneva che il guscio” (12) è solo il primo esempio della ricerca ossessiva da parte di Bruce di un’autenticità e di una pienezza che si rivelano invece tragicamente irraggiungibili. Il sogno di un mondo “impeccabile” è fondato sulla negazione della quotidianità complessa e contraddittoria degli affetti familiari. Incapace di entrare in contatto con i figli, paralizzato dal muro di vergogna che ha eretto per proteggere un segreto inconfessabile, Bruce è artefice e vittima della sua messa in scena, e la morte precoce chiude idealmente un percorso ormai disperatamente privo di prospettive. Solo con la consapevolezza della maturità, l’ossessione paterna per arredamento d’epoca viene riconosciuta dalla narratrice come manifestazione della nostalgia per un codice della bellezza e del piacere estetico rassicuranti e cristallizzati, stabiliti da riviste prestigiose e capaci di collocarlo virtualmente in una comunità maschile diversa da quella rurale di Beech Creek, in Pennsylvania, la cittadina ai piedi dei monti Allegheny in cui era nato e in cui la sua breve esistenza sarebbe trascorsa quasi per intero. Retrospectivamente orpelli e decorazioni si rivelano strumento di una strategia globale di occultamento e rimozione: “Nascondevano la loro funzione. Erano ornamenti nel senso peggiore del termine. Erano menzogne. Mio padre cominciò a sembrarmi moralmente sospetto molto prima di scoprire che nascondeva davvero un oscuro segreto” (20). Ancora ignara della doppia vita condotta dai genitori, Alison cerca di aderire al medesimo progetto: lo sforzo viene tradotto visivamente nella riproposizione della medesima inquadratura scelta dal padre, che grazie alla collaborazione della figlia – fotografa / testimone – si colloca personalmente nel quadro che ha escogitato. Lo starnuto incontrollato di uno dei fratelli spezza però la fissità dello schema prestabilito, introduce un elemento di imprevedibilità, un disordine vitale che rende comunque “reale” anche un’esistenza schiacciata dal peso della menzogna (vedi Figura 6).

Finzione e realtà si modificano a vicenda: la compita famiglia cattolica schierata in prima fila alla messa domenicale non esiste, eppure esistono gli intrecci di vita che fanno dei Bechdel una famiglia come tante altre, tra segreti, bugie, omissioni e sofferenze. C’è nelle due vignette speculari un dettaglio che introduce il tema della continuità tra la costruzione identitaria paterna e quella della figlia: il dito mignolo sollevato nello stesso modo impugnando la macchina fotografica. La vezzosa, e poco virile, morbidezza della mano paterna viene ripetuta dalla figlia e diventa sineddoche di una continuità problematica e fondamentale suggellata dalla comune omosessualità.

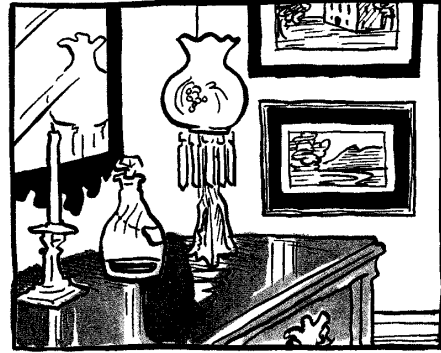
Le fotografie sono importanti in *Fun Home* come esempi della strategia di “riproduzione e duplicazione” che accomuna le numerose di forme di mimesi grafica presenti nel romanzo: “disegno, naturalmente, ma anche stampa, imitazione manuale di testi stampati, imitazione a stampa della scrittura manuale (nelle didascalie), imitazione disegnata della grafia (nelle lettere del padre), riproduzione di mappe, abbozzi, dipinti, fotografie”.²⁰ Il tentativo di trattare le stesse lettere come

20. Chabani, *Double Trajectories*, cit., p. 8.

A POSTERIORI SAREI TENTATA DI DIRE CHE LA NOSTRA FAMIGLIA FOSSE UN'IMPOSTURA.



CHE LA NOSTRA NON FOSSE UNA VERA CASA, MA SOLO UN SIMULACRO, UN MUSEO.



EPPURE ERAVAMO DAVVERO UNA FAMIGLIA, E ABBIAMO VISSUTO DAVVERO IN QUELLE STANZE D'EPOCA.

Figura 6 A. Bechdel, *Fun Home*, p. 21.

elaborazioni grafiche astratte è descritto da Bechdel come una delle sfide tecniche più complesse nella creazione del romanzo: “Avevo una serie di progetti pazzeschi, come quello di copiare la grafia di mio padre [...] Mi sono accorta che è molto difficile riprodurre il modo di scrivere di qualcuno: non sarei un buon falsario. Così alla fine, per riuscire a ottenere la velocità di esecuzione di cui c’è bisogno perché la scrittura risulti fluida, ho usato una specie di ibrido tra la mia grafia e alcuni dei suoi vezzi; ma non ne sono del tutto soddisfatta. E ci sono volute settimane, credetemi, ci ho dedicato delle intere settimane”.²¹

Sono però le fotografie a intersecare in modo diretto il problema della verità dell’esperienza narrata e a tradursi in una testimonianza – ancora una volta giocata sul filo del paradosso – dell’impossibilità di ricostruire in modo oggettivo quanto è successo. Da un lato Bechdel afferma di essere partita da un desiderio quasi documentaristico: “I disegni sulle pagine con il titolo dei vari capitoli sono basati su vere foto di famiglia. Volevo che fossero identificabili come fotografie e quindi le ho disegnate in uno stile fotografico, diverso da quello del resto dell’opera”.²² Tuttavia se da un lato lo stile fotografico – con l’uso di tonalità e sfumature che ricordano la retinatura delle immagini nei quotidiani d’epoca – era per l’autrice un modo di dare un fondamento fattuale all’opera, “per ricordare ai lettori che si trattava di fatti davvero accaduti, che i personaggi erano davvero persone reali”,²³ allo stesso tempo la trasposizione in un mezzo diverso, com’è quello del disegno a inchiostro, segnala anche la volontà di sottrarsi all’inganno mimetico della riprodu-

21. A. Bechdel, *Institute Charles V, Université Paris VII, January 25 2007, Alison Bechdel on Fun Home: A Family Tragicomic*, in Hélène Tison, a cura di, *Reading Alison Bechdel*, cit., p. 41.

22. Hélène Tison, *An Interview with Alison Bechdel* in Id., a cura di, *Reading Alison Bechdel*, cit., p. 46.

23. *Ibidem*.

zione reprografica. Tradurre la fotografia in disegno esplicita dal punto di vista formale la presenza inevitabile di una rilettura, di un tentativo di spiegazione che abbandona l'orizzonte fittizio dell'oggettività per approdare a quello, sempre mutevole, dell'interpretazione.

La venerazione di Bruce Bechdel per le opere di Francis Scott Fitzgerald viene spiegata dalla figlia proprio con la fascinazione per il corto circuito tra arte e vita che caratterizza l'opera dell'autore americano. Come *Gatsby*, Bruce Bechdel vive in un mondo forgiato dalla "colossale vitalità delle sue illusioni". Le lettere che scrive alla futura moglie durante il servizio militare sembrano "traboccare di sentimentalismo fitzgeraldesco" (67), la biografia trasgressiva e dissipata di Scott e Zelda diventa il modello della passione immaginaria che spinge il giovane Bechdel al matrimonio: "Penso che ciò che più affascinava mio padre nei racconti di Fitzgerald fosse il loro legame inestricabile con la vita dello scrittore. Quella presenza sospesa dell'immaginario nella realtà, dopotutto, era il marchio di fabbrica di mio padre" (69).

Se il padre è un *Gatsby* di provincia, presto rassegnato a una vita confinata entro un raggio di circa due chilometri (una mappa inclusa nel romanzo misura con puntiglio le distanze tra la casa natale di Bruce, quella in cui Alison e i fratelli sono cresciuti, il luogo del suo incidente e il cimitero), sua moglie Helen viene invece paragonata a Isabel Archer, la protagonista di *Ritratto di signora* di Henry James. Come Isabel, Helen aveva lasciato l'America – per raggiungere il fidanzato Bruce, militare in Germania – e si era sposata in Europa. Come Isabel, il suo temperamento energico e curioso si era trovato presto annichilito dai difficili rapporti con un marito rivelatosi assai diverso dal previsto (Figura 7).

Nel terzo capitolo, una serie di vignette illustra alcuni raggelanti minuti della vita domestica dei Bechdel. Alison, poco più che bambina, cucina con la madre, mentre uno dei fratelli gioca e il padre rientra dal lavoro con lo sguardo fisso nel



Figura 7 A. Bechdel, *Fun Home*, p. 75.

vuoto, apparentemente ignaro delle presenze umane che lo circondano. Il tutto accade senza che i genitori si rivolgano parola. Le didascalie sovrapposte alla scena ribadiscono la difficile separazione tra realtà e rappresentazione: “Non uso queste allusioni a James e a Fitzgerald solo come stratagemma descrittivo, ma perché i miei genitori mi sembrano più reali in termini romanzeschi. E forse il mio distacco estetizzante riflette il clima glaciale della nostra famiglia meglio di qualsiasi riferimento letterario”(71).

Un ritratto in campo medio di Bruce Bechdel, seduto in poltrona nella sua biblioteca, riempie quasi per intero una pagina verso la fine dello stesso capitolo. I riquadri di commento testuale inseriti nella vignetta descrivono l'episodio de *Il grande Gatsby* in cui Nick Carraway e Jordan Baker, che hanno appena finito di discutere ipotesi contrastanti sulla vera identità del misterioso padrone di casa, si ritrovano nell'imponente “biblioteca gotica” di Gatsby in compagnia di un altro ospite altrettanto spaesato. Bechdel riassume così l'episodio:

Nel “Grande Gatsby” c'è una scena in cui, a una festa, un invitato ubriaco è sconvolto dal fatto che i volumi nella libreria di Gatsby non sono delle sagome di cartone.

“Che precisione! Che realismo!” esclama. “E sa anche quando fermarsi. Non ha tagliato le pagine”.

Era chiaro che i libri di mio padre – sia quelli con la copertina rigida, logora e impolverata, sia le edizioni economiche con la costa piegata, – erano stati letti davvero. Ma in un certo senso i libri intonsi di Gatsby e quelli consumati di mio padre avevano lo stesso significato. Indicavano una preferenza per la finzione rispetto alla realtà. (89)

Questa successione vertiginosa di citazioni, rispecchiamenti e identificazioni, più o meno volontarie, sembra trovare nel paradosso la sua costante strutturale: i Bechdel sono al tempo stesso un'impostura (il quadretto edulcorato e conformista nasconde la seduzione paterna dei baby-sitter ed episodi di violenza domestica) e una vera famiglia. Bruce Bechdel è Dedalo, ma anche Icaro, distrutto da una vitalità che era stato incapace di gestire, così come la madre è sia Isabel Archer sia Katherine, la protagonista di *La bisbetica domata* – il ruolo che interpretava nell'allestimento universitario della commedia, occasione del primo incontro con Bruce –, una donna forte eppure disposta a rinunciare alla propria autonomia di giudizio in cambio della protezione sociale offerta dal matrimonio. “Mi domando che cosa attirò di più mio padre. Se il ruolo, l'attrice o mia madre” (73), commenta l'autrice in una didascalia. In questo vortice in cui si alternano senza soluzione di continuità immagini proiettate, introiettate o idealizzate, svanisce la possibilità di una ricostruzione che non sia anche, in qualche misura, un fraintendimento.

Bechdel ha dichiarato che la prima ispirazione per la creazione di *Fun Home* coincide con il ritrovamento, poco dopo la morte del padre, di un'istantanea che ritraeva un ragazzo seminudo, addormentato. L'episodio è collocato al centro del romanzo: è l'unico caso in cui una sola vignetta – un ingrandimento della polaroid scattata dal padre, costellata di inserti rettangolari che contengono il commento verbale – occupa addirittura due intere pagine. Nelle didascalie la fotografia è sor-

prettamente analizzata in primo luogo dal punto di vista formale: “È poco contrastata e fuori fuoco, ma il soggetto è chiaramente il nostro assistente giardiniere-babysitter, Roy [...]. La sfocatura della foto le conferisce un’atmosfera eterea, quasi pittorica. Nella luce dell’alba Roy è quasi dorato. I suoi capelli sembrano un’aureola. In effetti è una bella foto” (104).

L’immagine di Roy, conservata tra i ricordi di famiglia, seppure con la data dello scatto parzialmente cancellata, diventa un altro dei tanti comportamenti paradossali emblematici della fallimentare strategia di sopravvivenza adottata da Bruce che – con un tipico “gesto da prestigiatore” – allo stesso tempo ostenta e nasconde le prove dello scarto tra la sua vita pubblica e quella privata. La *traccia* di Roy sulla carta fotografica evoca consapevolezza dolorosa di una passione illecita, dell’omofobia che ha piegato il genitore e contro cui la stessa figlia si è trovata a lottare nel lento e complesso percorso di accettazione di sé descritto in *Fun Home* come un processo di reinterpretazione e di rivalutazione del non detto (e il non agito) paterno: “Forse mi immedesimo troppo bene con l’illecito sentimento di mio padre. Una sua piccola traccia sembra trasparire dalla foto, così come una traccia di Roy è stata catturata dalla carta sensibile” (105).

L’arida paternità biologica di Bruce Bechdel, figura austera e intransigente, incapace di comunicare con i figli e con la moglie, si trasforma nel corso di *Fun Home* nella rivelazione di una genealogia *queer*, e nella scoperta di un percorso comune i cui parallelismi sono però in parte celati dalle trasformazioni sociali che hanno incoraggiato la visibilità gay negli ultimi decenni del Novecento. Quando Alison rivela al padre la propria omosessualità, questi le risponde con una lettera che contiene una confessione ancora una volta simultaneamente esibita e occultata. Nella lettera Bruce scrive: “Helen suggerisce che tu tenga aperta ogni possibilità. Anche io sono d’accordo, ma per motivi diversi. Ovviamente sembra una scappatoia. Ma qualcuno dovrà pur usarne! Prendere una posizione è eroico, e io non sono un eroe. Ne vale veramente la pena?” (215). Bruce sa di aver rinunciato a sfidare convenzioni e pregiudizi, il suo è stato un “viaggio dell’antieroe” – eloquente titolo del capitolo finale del romanzo – ma la messa in scena che lo ha reso possibile ha richiesto un prezzo altissimo. La sua vita *in drag*, “travestito” da impeccabile padre di famiglia, ha soffocato nel corso del tempo ogni desiderio sotto uno strato di imbarazzo e di timore. La sua tragedia personale diventa però significativa quando, nella lettura della figlia, viene collocata nella prospettiva collettiva della lotta per i diritti civili degli omosessuali:

[...] Forse sto solo cercando di dare un senso alla mia insensata storia personale collegandola, anche se in maniera postuma, a una storia più coerente. Una storia di ingiustizia, di vergogna sessuale e paura, di vite considerate sacrificabili. Sono tentata di dire che, a tutti gli effetti, questa è la storia di mio padre. (200)

La paternità spirituale, un senso di continuità transgenerazionale legata all’esperienza condivisa di una “verità erotica” difficile da dichiarare – e impossibile da reprimere – si impone così come forma decisiva del legame tra figlia e padre, e getta una nuova luce su anni di una relazione domestica che si limitava alla percezione di “una

CAPITOLO 7



IL VIAGGIO DELL'ANTIEROE



Figure 8 e 9 A. Bechdel, *Fun Home*, p. 191 e p. 236.

ventata di gelo” quando il padre rientrava in casa dopo il lavoro. Solo dopo la scoperta dell’omosessualità di Bruce, Alison rilegge i silenzi e gli scoppi d’ira paterni come manifestazione dei conflitti interiori provocati da una cancellazione di sé tragica e definitiva: “Credo che una vita passata a nascondere la propria verità erotica alla lunga possa farci rinunciare a noi stessi. La vergogna sessuale è di per sé una sorta di morte” (232). La tragedia invisibile di Bruce Bechdel diventa così un omaggio al sacrificio muto di tanti altri “antieroi” schiacciati dal peso dell’omofobia. Allo stesso tempo è per la figlia un’ispirazione a rimanere fedele a se stessa e a quel desiderio che il padre aveva cercato, disperatamente e inutilmente, di rimuovere.

Questo scarto prospettico fa da cornice anche a livello iconico al capitolo finale, che si apre come di consueto con una vignetta che riproduce una fotografia della famiglia Bechdel. Si tratta di Alison bambina, ripresa in campo medio, che da un trampolino salta nelle braccia del padre, immerso in piscina (vedi Figura 8).

La stessa scena ricompare come ultima immagine del romanzo, e non è solo lo stile del disegno a essere diverso (la fotografia è, come sempre, riprodotta in modo maggiormente realistico, con un’attenzione ai dettagli e alle sfumature più marcata). Al centro dell’immagine c’è ora lo sguardo d’intesa che unisce padre e figlia (vedi Figura 9).

La doppia prospettiva sulla scena finale sembra ribadire il contenuto dell’ultima didascalia del romanzo, che ci ricorda come ogni narrazione (auto)biografica sia sempre una “tricky reverse narration”, una ricostruzione a posteriori delicata e rischiosa, in cui le storie si intrecciano le une alle altre in modi che acquisiscono significato solo per mezzo di interpretazioni sempre provvisorie, parziali, cangianti. Vittima di un incidente stradale e suicida, gay ed eterosessuale, Ulisse e Telemaco, Gatsby e Swann, Dedalo, Icaro e il Minotauro insieme: la figura di Bruce Bechdel diventa simbolo e sintomo delle finzioni, sempre necessarie ma talvolta letali, dell’identità.