

Six Feet Under: la morte è di casa

Leonardo Buonomo

È sufficiente ascoltare poche note del tema musicale di Thomas Newman e guardare i titoli di testa di *Six Feet Under* (ideati dallo studio Digital Kitchen) per renderci conto che stiamo per entrare in un immaginario al tempo stesso inquietante e seducente. Dall'immagine di una cornacchia in volo l'occhio della macchina da presa discende verso un paesaggio spoglio, in cui un albero si staglia contro il cielo. In primo piano, due mani si separano al rallentatore, a suggerire il tema centrale della serie, il distacco conseguente alla morte delle persone amate. Ma le sequenze immediatamente successive a questo momento lirico ci mettono a confronto con un altro aspetto della morte, che *Six Feet Under* esplora senza alcuna remora o pudore: quello che avviene al corpo senza vita prima della sepoltura. Si vedono altre mani, quelle di un uomo, che si strofinano sotto un getto d'acqua. Il movimento della macchina da presa ci mostra una barella e, salendo, in primissimo piano, i piedi di una donna morta, con una targhetta attaccata all'alluce sinistro. Una figura con indosso un camice, intravista attraverso un cilindro trasparente, fa pensare a una sala operatoria. Ma in questo ambiente asettico lo scopo non è quello di preservare la vita, bensì di ricrearne la sembianza attraverso l'imbalsamazione. Dei fiori che a velocità innaturale appassiscono davanti ai nostri occhi ci ricordano la brevità dell'esistenza e introducono le immagini della bara portata al cimitero dove, con un tocco di umorismo macabro, il nome del produttore esecutivo e creatore della serie, Alan Ball, appare su una lapide. Ritroviamo la cornacchia dell'inizio che, spiccando il volo da una tomba, ci riporta al paesaggio iniziale con l'albero solitario. Dalla base dell'albero fuoriescono radici che formano la sagoma di una bara al cui interno compare il titolo *Six Feet Under*.

Ambientata a Los Angeles, la serie *Six Feet Under* ruota attorno alle vicende della famiglia Fisher, composta da Nathaniel Sr (che muore nell'episodio pilota ma riappare periodicamente ai suoi cari), la moglie Ruth, e i figli Nathaniel ("Nate"), David e Claire. I Fisher abitano in una grande casa dallo stile gotico-vittoriano che è anche la sede della loro impresa di onoranze funebri. Dopo la morte di Nathaniel Sr (interpretato da Richard Jenkins), l'impresa sarà gestita da Nate (Peter Krause) e David (Michael C. Hall), di cui diventerà socio, alla fine della seconda stagione della serie, Federico Diaz (Freddy Rodriguez), l'addetto alla ricomposizione delle salme.

Insieme a *Oz*, *I Soprano*, *Deadwood*, *The West Wing*, *NYPD Blue*, *24*, *Lost*, *ER*,

* Leonardo Buonomo insegna Letteratura Angloamericana all'Università di Trieste. È autore di *Backward Glances: Exploring Italy, Rein-*

terpreting America (1831-1866) e *From Pioneer to Nomad: Essays on Italian North American Writing*. Collabora a *The Literary Encyclopedia*.

House e *Grey's Anatomy*, *Six Feet Under* ha indotto critici e studiosi della televisione americana a parlare, a proposito del *serial* contemporaneo, di "età d'oro", espressione che fino a non molti anni fa era riservata agli "originali" televisivi (come *Marty* e *Requiem for a Heavy Weight*) e ai varietà (come *Your Show of Shows*) degli anni Cinquanta. Come *Oz*, *I Soprano* e *Deadwood*, *Six Feet Under* è una produzione della rete via cavo HBO che, finanziata com'è dai suoi abbonati, non è sottoposta ai condizionamenti della pubblicità, né alle restrizioni censorie che hanno tradizionalmente colpito sia i *network* commerciali che la rete pubblica PBS. Oltre a conferire ai propri sceneggiatori e registi uno spazio di manovra senza precedenti nella storia della televisione, la HBO ha anche finito col condizionare positivamente le stesse reti commerciali. Il successo dei programmi prodotti dalla HBO le ha infatti costrette a inseguirne l'esempio sul piano del rinnovamento del linguaggio e della spregiudicatezza formale e contenutistica e quindi a superare sempre più spesso il timore di offendere gli sponsor e la fetta più conservatrice e puritana del pubblico statunitense.

È pur vero, tuttavia, che nella concezione, struttura e drammaturgia di *Six Feet Under* si può riconoscere l'influenza di alcuni *serial* innovativi trasmessi dalle reti commerciali tra gli anni Ottanta e Novanta. Alla serie poliziesca *Hill Street Blues* (NBC 1981-1987) si può far risalire la "liberazione" della trama dai confini del singolo episodio e la mescolanza di dramma e commedia;¹ a *thirtysomething* (ABC 1987-1991), il carattere "confessionale" della narrazione e l'uso di un vocabolario immediatamente riconoscibile da quella ampia fetta del pubblico televisivo statunitense che ha familiarità (spesso per esperienza diretta), con la terapia psicoanalitica;² a *Twin Peaks* (ABC 1990-1991), gli elementi macabri, bizzarri e inquietanti della trama, nonché lo spazio rilevante riservato alla dimensione onirica della narrazione (un aspetto che accomuna *Twin Peaks* e *Six Feet Under* ad altri due *serial* di successo, *Buffy l'ammazzavampiri* e *I Soprano*).³

Il debito di *Six Feet Under* nei confronti di uno dei generi più amati e disprezzati della televisione, la *soap opera*, è stato sottolineato dallo stesso Alan Ball, quando ha paragonato il suo *serial* a *Knots Landing*.⁴ Nato da una "costola" del celeberrimo *Dallas*, *Knots Landing* (CBS 1979-93), ambientato come *Six Feet Under* in California, aveva rappresentato uno degli esempi più fortunati della trasposizione del melodramma seriale domestico dalla tradizionale collocazione pomeridiana alla prima serata. Anche se il riferimento a *Knots Landing* può apparire semiserio, non vi è dubbio che Alan Ball, come altri creatori di *serial* americani recenti, abbia infu-

1. Horace Newcombe, *Popular Television Criticism*, in Toby Miller, a cura di, *Television Studies*, BFI Publishing, London 2002, pp. 27-9; Lucy Mazdon, *Introduction*, in Lucy Mazdon and Michael Hammond, a cura di, *The Contemporary Television Series*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2005, pp. 3-10.

2. Jane Feuer, *The Lack of Influence of Thirtysomething*, in Michael Hammond and Lucy Mazdon, a cura di, *The Contemporary Televi-*

sion Series, cit., p. 31.

3. David Lavery, "It's Not Television, It's Magic Realism": *The Mundane, the Grotesque and the Fantastic in Six Feet Under*, in Kima Akass and Janet McCabe, a cura di, *Reading Six Feet Under: TV to Die For*, Tauris, London-New York 2005, p. 20.

4. Marc Peyser, *Six Feet Under Our Skin*, "Newsweek", 18 marzo 2002, p. 54.

so in *Six Feet Under* non solo la struttura aperta della *soap opera*, ma anche la sua concentrazione sulle dinamiche familiari.

Prima del debutto di *Six Feet Under*, l'abbinamento del macabro con il familiare e il domestico era stato proposto in chiave comica nelle *sitcom* *La famiglia Addams* (ABC 1964-66) e *The Munsters* (CBS 1964-66). In entrambe, la comicità nasceva principalmente dall'interazione tra una famiglia eccentrica, se non addirittura "mostruosa", e la convenzionale comunità borghese di una zona residenziale. In *Six Feet Under*, invece, una famiglia "normale", seppure *dysfunctional* come tante famiglie del teatro, del cinema e della televisione statunitense (compresi *I Soprano* e *I Simpson*), gestisce un'attività che agli occhi di molti appare sinistra, bizzarra o ripugnante e lo fa, per di più, all'interno del proprio spazio abitativo. La maggior parte delle volte, tuttavia, sono i personaggi secondari (come i familiari e gli amici dei defunti, o i defunti stessi) a portare all'interno di casa Fisher l'eccentricità, la stranezza che, scontrandosi con la *routine* della famiglia, crea un effetto comico. Una delle scommesse vinte da Alan Ball è precisamente quella di aver creato un *serial* che fa ridere pur presentando in ogni episodio una morte e un servizio funebre. C'è molto della *sitcom* in *Six Feet Under* e non è un caso che prima di raggiungere la notorietà e il grande successo con la sceneggiatura del film *American Beauty* (1999), Alan Ball si sia fatto le ossa proprio in quel genere, scrivendo testi per le serie *Grace Under Fire* (ABC 1993-98), *Cybill* (CBS 1995-98) e *Oh, Grow Up* (Fox 1999). Proprio a una famosa e pluripremiata *sitcom*, il *Mary Tyler Moore Show* (CBS 1970-77), si deve uno dei primi esempi di atteggiamento irriverente verso la morte nella televisione statunitense. Nell'episodio *Chuckles Bites the Dust* (1975), scritto da David Lloyd, la protagonista Mary Richards veniva colta da un attacco di riso durante il funerale di un clown che, a causa di un troppo convincente costume da "nocciolina", era stato stritolato da un elefante nel corso della registrazione di un programma televisivo per bambini. Analogamente, le morti che aprono ogni episodio di *Six Feet Under* sono spesso il risultato di incidenti estremamente, e comicamente, insoliti e grotteschi.

Come nella sceneggiatura di *American Beauty*, Alan Ball in *Six Feet Under* alterna sapientemente commedia e dramma, dando vita a un genere televisivo ibrido per il quale è stato coniato il termine *dramedy*. Dal punto di vista tematico, il filo di continuità tra il film e il *serial* è evidentemente la centralità della morte che in entrambi i casi viene posta all'attenzione dello spettatore sin dalle prime sequenze in modo spiazzante (come si ricorderà, *American Beauty* è narrato da un morto). *Six Feet Under* è strettamente legato ad *American Beauty* anche in un altro senso. Come ha dichiarato lo stesso Ball, fu grazie al successo di quel film (premio Oscar per la miglior sceneggiatura originale nel 1999) che la HBO gli propose di creare un nuovo *serial*, promettendogli una libertà creativa quasi illimitata. E non stupisce che Carolyn Strauss, responsabile della programmazione della HBO, nel suo incontro preliminare con Ball abbia menzionato due classici della *black comedy* cinematografica, *Harold and Maude* (1971) e *The Loved One* (1965, tratto dal romanzo omonimo di Evelyn Waugh), genere cui il film da lui scritto appartiene a buon diritto.⁵

5. Bernard Weinraub, *An Oscar Winner Returns to TV on New Terms*, "The New York Times", 4 marzo 2001, S2, pp. 21, 25.

La morte in scena

Come *The Loved One*, *Six Feet Under* si svolge a Los Angeles e sebbene, a differenza del film diretto da Tony Richardson, il *serial* di Alan Ball non abbia a che fare direttamente con l'ambiente cinematografico, la connessione tra l'attività della famiglia Fisher e l'industria dello spettacolo è suggerita insistentemente. L'esposizione del defunto a beneficio di familiari e amici, frutto di un meticoloso lavoro di preparazione nel seminterrato di casa Fisher, ha tutte le caratteristiche di una rappresentazione. Determinante alla sua riuscita è l'opera di Federico Diaz, "artista" della ricomposizione e imbalsamazione delle salme, entrato nella casa come allievo di Nathaniel Fisher Sr. Come gli artisti del *make-up*, i costumisti, gli addetti alle luci e i direttori della fotografia di un set cinematografico, Diaz ha il compito di far apparire al meglio il o la protagonista del servizio funebre, creando l'illusione di un corpo addormentato che, come in una fiaba, potrebbe risvegliarsi per incanto. Prendendo a prestito il titolo di un *bestseller* di Fannie Hurst (pubblicato nel 1933 e portato due volte sullo schermo), si potrebbe dire che la specialità di Diaz è l'*imitazione della vita*.⁶ Con l'ausilio di prodotti chimici, Diaz previene il repentino deterioramento della carne con tutto il corollario di odori molesti e altri fenomeni sgradevoli su cui gli sceneggiatori di *Six Feet Under* non lesinano informazioni. Per quanto macabra possa apparire, l'attività di Diaz è consona a una città in cui attori e attrici (e non solo loro) notoriamente ricorrono con disinvoltura a interventi chirurgici e sostanze artificiali che a tutti gli effetti ne imbalsamano le fattezze (si pensi all'uso della tossina botulinica nei trattamenti estetici). L'ossessione nazionale per il prolungamento della giovinezza, per la cancellazione dei segni della vecchiaia (e quindi dell'idea stessa di mortalità), trova la sua massima espressione a Los Angeles, che nelle parole di Alan Ball è "la capitale mondiale della negazione della morte".⁷ A Los Angeles o, per essere più precisi, a Hollywood, proporre un'immagine attraente è un imperativo, come Ball ci ricorda con le quattro pungenti parodie di spot pubblicitari che interrompono l'episodio pilota di *Six Feet Under*. Nella prima, sulle note della *Carmen* di Bizet, una giovane donna in abito da sera si avvicina sensualmente a un lussuoso carro funebre nero, presentato come si trattasse dell'ultimo modello di una auto di lusso (forse Ball ha pensato all'inquietante somiglianza tra i carri funebri e certe limousine che si vedono nelle strade americane). Nella seconda e nella terza, invece, è evidente l'eco della pubblicità dei cosmetici (in particolare, i prodotti anti-invecchiamento) nel modo in cui si esaltano le virtù di un liquido per l'imbalsamazione e di una pasta per riempire le ferite. La quarta parodia, infine, in cui al ritmo di *Shake Your Booty* un gruppo di ballerini pubblicizzano uno "spargiceneri", prende di mira la cultura dell'intrattenimento esasperato, la visione della vita come una festa senza fine in cui non c'è spazio per il dolore.

Alcuni episodi di *Six Feet Under* hanno come momento centrale la trasformazione dello spazio domestico dei Fisher nel luogo di una messa in scena. Così avviene, letteralmente, nel quarto episodio della terza stagione, *Nobody Sleeps*. Nel

6. Fannie Hurst, *Imitation of Life*, Duke University Press, Durham, NC 2004.

7. Alan Ball, *Commentary*, in *Six Feet Un-*

der, HBO Video, S1, 2002. Mie le traduzioni d'ora in poi.

prologo un uomo che scopriremo chiamarsi Robert Lamar Giffin, di professione addetto alle luci presso il teatro lirico di Los Angeles, muore a causa di un difetto cardiaco congenito mentre, con un gruppo di amici, sta guardando il film di culto *The Bad Seed*. Per rendergli omaggio, il suo compagno di vita e di lavoro (scenografo presso lo stesso teatro), fa costruire all'interno della cappella mortuaria dei Fisher la scenografia di *Turandot*. Inizialmente perplessi, i fratelli Fisher e Federico si commuovono durante la cerimonia in cui il defunto, grande appassionato di lirica, diventa protagonista ed elemento scenico di una rappresentazione che culmina con l'esecuzione dal vivo dell'aria *Nessun dorma*.

In *An Open Book* il funerale della porno star Jean Louise McArthur (in arte Viveca St. John) dà l'occasione a colleghi e amici della donna di celebrare uno dei settori più fiorenti dell'industria americana dello spettacolo. Alternandosi al leggio, i presenti ricordano con accenti commossi e dovizia di particolari le prestazioni della defunta, facendo irrompere nel luogo solenne del dolore e della morte la forza sovversiva della sessualità. Nel corso della commemorazione vengono usate parole ed evocate immagini normalmente censurate nella comunicazione pubblica. In modo non troppo dissimile, gli autori di *Six Feet Under* infrangono continuamente il tabù della morte, ponendo al centro della loro narrazione ciò che solitamente viene celato o, per quanto possibile, ignorato, nella società americana. A questo proposito, Mark Lawson ha fatto notare che *Six Feet Under*, che debuttò tre mesi prima dell'attentato alle torri gemelle, ha fatto passare davanti agli occhi degli spettatori statunitensi una lunga sequenza di cadaveri negli stessi anni in cui i corpi dei soldati statunitensi periti nella seconda guerra del Golfo venivano di fatto nascosti all'opinione pubblica.⁸

Un altro episodio in cui la commemorazione funebre assume un forte carattere di teatralità è *It's the Most Wonderful Time of Year* in cui Jesse Ray Johnson è vittima di un incidente stradale mentre si dirige in moto, vestito da Babbo Natale, verso il grande magazzino da cui era stato ingaggiato. Come nei due episodi succitati, la comunità a cui apparteneva il defunto si appropria della cerimonia e stravolge l'atmosfera normalmente sobria e ovattata della cappella mortuaria dei Fisher. In questo caso, la compagna e gli amici di Jesse, appassionati motociclisti, fanno della veglia una rappresentazione della libertà dello stile di vita *biker*. Dopo aver preteso che il proverbiale "ultimo viaggio" di Jesse richiamasse alla mente quelli compiuti in vita, grazie a una bara decorata come la sua moto, il suo "popolo" fa della commemorazione un raduno dove, secondo tradizione, scorrono fiumi di birra e si ascolta musica rock.

Mentre nella cappella mortuaria, a piano terra dell'abitazione dei Fisher, ha luogo il chiassoso raduno dei motociclisti, al piano superiore si svolge una cena natalizia segnata da imbarazzi e silenzi. In questo episodio è la struttura stessa della casa, con la separazione fisica tra lo spazio abitativo della famiglia al piano superiore e il luogo destinato al pubblico al pianterreno, a rimarcare l'isolamento emotivo e la difficoltà di comunicazione di cui soffrono i Fisher. Il raduno dei *biker* che si sca-

8. Lawson, *Foreword*, in *Reading Six Feet Under*, cit., p. 21.

tena letteralmente sotto i piedi della famiglia è come una rappresentazione visiva di quel desiderio di trasgressione e di emotività che i Fisher (soprattutto Ruth e David) sono soliti reprimere e a cui solo a fatica riescono, occasionalmente, a dare espressione. Motivo ricorrente della serie è infatti il contrasto tra il riserbo di questa tipica famiglia *wasp* borghese e la vitalità di personaggi che rappresentano altre culture, esperienze e ceti sociali. Primo tra questi è il portoricano Federico Diaz, il cui contatto quotidiano con i Fisher mette continuamente in risalto nevrosi, paure e complessi di questi ultimi. Federico accetta la morte come un fatto naturale, come parte della condizione umana. Lo dimostra eloquentemente l'assoluta disinvoltura con cui lo vediamo consumare pasti o cambiare i pannolini al suo secondogenito Augusto a poca distanza dalla salma su cui sta lavorando; o ancora, quando chiede, e ottiene, di usare la cappella mortuaria per la festa di battesimo di Augusto nell'ultimo episodio della prima stagione (*Knock, Knock*). Né a Federico né alla sua famiglia appare incongruo festeggiare una nuova nascita in un ambiente normalmente destinato a ospitare il lutto.

Significativamente, è quello che viene percepito dai Fisher come un eccesso di disinvoltura nei modi, nel linguaggio e nel vestiario che costa il lavoro ad Angela, la giovane donna assunta in *The New Person* per rimpiazzare Federico (passato, temporaneamente come si vedrà, a una ditta concorrente). Con il suo parlare franco e diretto e la sua totale mancanza di inibizione, Angela crea scompiglio tra i Fisher, che per una volta si trovano concordi nell'imputarle una inammissibile mancanza di decoro. Formalmente, Angela viene licenziata per aver rotto, e poi tentato di nascondere, un piccolo calice a cui Ruth teneva molto; ma molto più grave, agli occhi dei Fisher, è il modo in cui Angela ha mandato in frantumi le regole non scritte della casa, parlando apertamente della propria vita sessuale e interessandosi bonariamente a quella di David, avendone immediatamente indovinato le preferenze. Alla fine dell'episodio, nel congedarsi da Ruth, Angela menziona l'omosessualità di David e rivela così, senza volerlo, quello che in questa fase della trama è ancora un segreto. Lo fa perché mette in relazione la sua conversazione con David con il licenziamento e perché non può fare a meno di esprimere la sua incredulità per il modo tormentato in cui David vive il fatto di essere gay.

Mascolinità e femminilità nella casa della morte

Al contrario di Federico Diaz, Nate è dominato dalla paura della morte. In un *flashback* lo vediamo, bambino, scappare dal seminterrato dove aveva visto per la prima volta il padre al lavoro su un cadavere. È un'anticipazione di quella fuga dall'impresa di famiglia che, come apprendiamo nell'episodio pilota, Nate da adulto ha compiuto trasferendosi a Seattle e lavorando nel campo dei prodotti biologici (in inglese, significativamente, *organic*). La morte improvvisa del padre e le sue inattese disposizioni testamentarie, in seguito alle quali entrambi i figli maschi vengono nominati titolari dell'impresa di onoranze funebri, costringono Nate a rimanere a Los Angeles, dove era tornato per le vacanze di Natale. Nate si trova così a intraprendere un'attività che lo pone ogni giorno davanti alla realtà della morte, sia come fenomeno fisico, con tutti i suoi aspetti più spaventosi e ripugnanti, sia come

esperienza dolorosa per chi rimane. Ma mentre si dimostra incapace di acquisire la disinvoltura di suo padre, o la tranquillità di Federico, in presenza di corpi senza vita, Nate dà prova nel corso della serie di possedere una naturale empatia, una sincera compassione per il prossimo, che ne fanno l'interlocutore ideale dei suoi clienti. Dal punto di vista dell'espressione emotiva, Nate è sicuramente il meno guardingo e controllato dei Fisher. È lui che sovverte il rigido, compunto cerimoniale delle esequie del padre, facendo una scenata quando si rifiuta di usare una ridicola saliera per gettare la terra sulla bara e incoraggia sua madre a dare libero sfogo alla disperazione, nonostante l'imbarazzo dei presenti. È lui che mette a confronto il carattere asettico dei funerali americani con le urla e i gesti scomposti di alcune donne in nero attorno a una bara a cui aveva assistito anni prima in Sicilia. Se all'epoca quel comportamento gli "aveva fatto venire i brividi", a distanza di anni esso gli sembra molto più salutare della sterilizzazione della morte e della disperazione cui si assiste in America.⁹ Come apprendiamo dal commento che accompagna l'episodio pilota nell'edizione in DVD, il *flashback* siciliano di Nate trova origine nei ricordi personali di Alan Ball. Proprio a Nate, significativamente, Ball affida quello che è forse il messaggio chiave dell'intera serie nell'episodio *Knock, Knock*, da lui scritto e diretto. Alla domanda "Perché la gente deve morire?", postagli da una cliente particolarmente vulnerabile, Nate risponde con disarmante efficacia: "per rendere la vita importante".¹⁰ Echeggiando queste parole, Ball ha scritto in seguito che la morte "è vita: una forza epica, primaria che ci terrorizza e affascina, dà significato alla nostra esperienza e alla fine ci distrugge".¹¹

Oltre a imparare a guardare in faccia e a toccare con mano (seppure guantata) la morte altrui, Nate deve anche confrontarsi con l'ipotesi della propria fine quando gli viene diagnosticata una malformazione artero-venosa (MAV) al cervello. Dopo aver cercato inutilmente di rifiutare la realtà della malattia, perché incompatibile con lo stile di vita salutistico da lui adottato (la corsa, l'astinenza dal fumo e dalla carne rossa), Nate è costretto a immaginarsi potenziale cliente della propria impresa. In vista dell'intervento chirurgico a cui deve sottoporsi, egli deciderà infatti di dettare al fratello David le disposizioni per un suo eventuale funerale. È questo uno dei momenti che segnano il consolidamento del legame affettivo tra i fratelli, dopo le tensioni emerse in seguito al ritorno di Nate a Los Angeles.

Il percorso di avvicinamento, di crescente confidenza e affettività tra Nate e David costituisce una sorta di macrotrama che si dipana di anno in anno in un lungo arco narrativo. È soprattutto nelle prime due stagioni, tuttavia, che assistiamo al progressivo manifestarsi dell'amore fraterno. Nuovamente sotto lo stesso tetto dopo molti anni di separazione, costretti dal testamento paterno a lavorare fianco a fianco, Nate e David si riscoprono e imparano a contare l'uno sull'altro. Rispetto al loro rapporto, la casa che funge sia da residenza che da sede dell'impresa di famiglia assume la valenza di uno "spazio che incoraggia la sensibilità e la compassio-

9. Ball, *Pilot*, in *Six Feet Under*, cit.

10. Ball, *Knock, Knock*, in *Six Feet Under*, cit.

11. Alan Ball, *Foreword*, in *Six Feet Under: Better Living Through Death*, a cura di Alan Ball e Alan Poul, Belcher Media/HBO, New York 2003, p. 5.

ne – uno spazio sia pubblico che privato, dove svaniscono i confini nitidamente tracciati tra il maschile e il femminile”.¹² I due fratelli, insomma, vivono e lavorano in uno dei pochi ambienti in cui gli uomini sono legittimati a mostrarsi vulnerabili e persino a versare qualche lacrima. Sovvertendo uno dei più resistenti stereotipi della mascolinità americana (e non solo), Alan Ball attribuisce però a Nate, eterosessuale, una maggiore propensione all’emotività rispetto al fratello David, omosessuale. In parte, l’autocontrollo e la rigidità di David, evidenti soprattutto nei primi episodi, derivano dal suo tentativo di tenere nascosta la propria omosessualità e di interpretare il ruolo del maschio eterosessuale secondo modalità comunemente accettate. Si tratta di un’interpretazione convincente (sebbene sofferta), poiché in essa trova espressione l’aspirazione di David a quei modelli di vita tradizionale da cui Nate è sempre rifuggito. Al contrario di Nate, David ha accettato consapevolmente la responsabilità di portare avanti l’attività di famiglia. Inoltre, per mentalità e temperamento, egli si riconosce in una visione conservatrice del nucleo familiare, come dimostra, per esempio, il suo atteggiamento verso la madre. Quando Ruth (Frances Conroy), durante la veglia del marito, rivela ai figli di aver commesso adulterio, è David a essere scandalizzato, mentre Nate la esorta a sfogarsi. Ed è ancora David che tenta, con scarso successo, di tenere sotto controllo il comportamento di Ruth quando questa riprende a frequentare il suo amante. Quello che David vorrebbe esercitare è il ruolo tradizionale del patriarca ed è anche per questo motivo che le disposizioni testamentarie del padre lo colpiscono come un tradimento. In una delle sue apparizioni postume, Nathaniel Sr spiega a David di aver lasciato metà dell’impresa a Nate per mantenere fede al nome “Fisher e figli” e garantirne la continuità nel futuro visto che David, a suo dire, non sarà mai un genitore. Come ha spiegato Alan Ball, i morti che sembrano tornare in vita in *Six Feet Under* non sono fantasmi, ma piuttosto “un artificio letterario per esprimere ciò che passa per la mente dei personaggi viventi”.¹³ Non sappiamo con certezza se Nathaniel Sr avesse intuito l’omosessualità del figlio, ma è significativo che David colleghi il suo mancato riconoscimento come successore del padre al proprio orientamento sessuale. Le contraddizioni della vita di David si manifestano chiaramente sin dal primo episodio, quando egli si descrive come unico membro responsabile della famiglia (“Sarò quello forte, stabile e affidabile, perché sono fatto così”) parlando a mezza voce al suo compagno, il poliziotto Keith Charles (Matthew St Patrick).¹⁴ Entrano in collisione in questa scena, sia a livello verbale che visuale, la sfera privata e quella pubblica di David, la sua idea di sé e la realtà della sua vita affettiva. Negli episodi successivi seguiamo la graduale, difficile accettazione di sé e la conseguente uscita dalla clandestinità di David, nonché gli alti e bassi, le separazioni e riappacificazioni che contraddistinguono il suo rapporto con Keith.

È proprio nel racconto dell’evoluzione di David che “l’artificio letterario” di cui ha parlato Alan Ball risulta particolarmente efficace. Nell’episodio *Famiglia*, per esempio, il corpo senza vita di un ragazzo vittima della violenza tra bande

12. Joanna Di Mattia, *Fisher’s Sons: Brotherly Love and the Spaces of Male Intimacy in Six Feet Under*, in *Reading Six Feet Under*, cit., p. 151.

13. Ron Magid, *Family Plots*, “American Cinematographer”, LXXXIII, 11 (2002), pp. 70-2, 74-9.

14. Ball, *Pilot*, in *Six Feet Under*, cit.

giovani messicane, si rianima per esortare David a essere più coraggioso, ad affermare la propria identità in modo più combattivo. E David, emulando l'atteggiamento *macho* del suo maestro immaginario, riconoscerà pubblicamente il proprio legame con Keith in una sala di bowling e rifiuterà con insolita ruvidezza l'offerta di acquisizione della Fisher e Figli del rappresentante della Kroehner Service Corporation (una catena di imprese di onoranze funebri). Successivamente, nell'episodio *A Private Life*, David dà prova di una crescente consapevolezza di sé quando decide di occuparsi personalmente della ricomposizione della salma di Marcus Foster Jr, giovane gay picchiato a morte da due bulli. Che il percorso di David sia irto di difficoltà lo dimostra l'immagine di Marcus da lui evocata. Mentre gli altri defunti che interagiscono con i personaggi di *Six Feet Under* riprendono l'aspetto che avevano in vita e solitamente svaniscono dopo il servizio funebre, Marcus si presenta a David sfigurato dalle terribili ferite subite durante l'aggressione e continua a visitarlo dopo che il suo corpo è stato interrato. Nutrito e animato dal senso di vergogna e dalle paure di David, Marcus diventa un incubo opprimente che David riuscirà a esorcizzare solo facendo un clamoroso *coming out* nella chiesa episcopale in cui ricopre il ruolo di diacono (nell'episodio *Knock, Knock*). Se l'aver smesso di nascondersi ai propri familiari e a Federico aveva costituito una tappa importante per David, il suo discorso in chiesa rappresenta una ancor più coraggiosa rivendicazione di appartenenza alla comunità sociale e religiosa. Presentandosi come gay e credente e dichiarando la propria rinnovata speranza nell'amore divino, David riesce a liberarsi di quel disgusto di sé che pareva prendere forma nel volto straziato di Marcus. È un David più forte quello che esce dalla chiesa e da cui si congeda, con un semplice "grazie", Marcus, finalmente risanato.

Parlando dell'apporto fondamentale del direttore della fotografia Alan Caso a *Six Feet Under*, Alan Ball ha spiegato che ogni personaggio è contraddistinto da un particolare tipo di inquadratura. Il modo in cui viene ripreso David, per esempio, ha lo scopo di renderne avvertibile il disagio. Sua madre Ruth, invece, appare spesso seduta lontano dagli altri membri della famiglia, a suggerire il suo isolamento e la difficoltà che incontra nel conoscere veramente sia i suoi cari che se stessa.¹⁵ Madre, moglie, e massaia in una casa che è anche sede di un'impresa di onoranze funebri, Ruth dà l'impressione di aver reagito alla stranezza della propria situazione facendo della sua immagine pubblica una corazza di ordine e normalità. Ma se in questo modo si è protetta dall'oscurità e dalla sofferenza di cui la casa sembra impregnata, Ruth ha allo stesso tempo represso la sua parte più vitale e reso impervia la comunicazione con gli altri. Ma l'involucro in cui Ruth si è rinchiusa non è indistruttibile. Eventi traumatici (la morte del marito), momenti di crisi (la malattia di Nate, la rivelazione dell'omosessualità di David) e soprattutto lo stimolo di persone meno inibite hanno l'effetto di liberare l'altra Ruth. Così, per esempio, in occasione della veglia del marito vediamo Ruth presentarsi nella cappella mortuaria impeccabile nel suo severo abito nero, con i lunghi capelli rossi imprigionati in

15. Magid, *Family Plots*, "American Cinematographer", cit.

uno chignon che pare scolpito nel bronzo e il volto, se possibile, ancora più rigido di quello imbalsamato di Nathaniel Sr. Ma quando David, al primo accenno di lacrime, la porta nell'ambiente attiguo destinato al libero sfogo del dolore, è come se si assistesse al crollo di una diga. Il volto, la voce e il corpo di Ruth sfuggono al suo controllo mentre rivela al figlio sbigottito di aver tradito suo padre con un parrucchiere conosciuto in chiesa. Negli episodi successivi si assiste periodicamente a slanci emotivi come questi o altri comportamenti inusuali da parte di Ruth, sempre indotti da fattori esterni, quali una pastiglia di estasi ingerita involontariamente o dal contatto con persone dal temperamento focoso come il russo Nikolai (con cui Ruth ha una relazione) o dalla sua amica anticonformista Bettina.

Gli artisti del bello

Secondo Alan Caso, Claire (Lauren Ambrose) è, insieme a Nate, la persona più equilibrata della famiglia Fisher.¹⁶ Di primo acchito, questa definizione può apparire ironica o provocatoria, se si pensa che questo personaggio esordisce nel *serial* sotto l'effetto di una sostanza stupefacente altamente tossica (*crystal meth*), successivamente porta a scuola un piede che ha sottratto dal laboratorio di casa, e che è attratta da uomini altamente instabili. Eppure, considerando l'ambiente in cui è cresciuta, la diffidenza e lo scherno di cui è stata oggetto a scuola per via dell'attività della sua famiglia, Claire è diventata una giovane donna sorprendentemente forte. Nata quattordici anni dopo David, Claire è una adolescente che dopo esser vissuta all'ombra dei fratelli (significativamente, non c'è traccia della sua presenza nei filmini di famiglia), cerca di dare espressione alla propria visione del mondo. Ciò che si delinea sin dalla prima stagione di *Six Feet Under* è che Claire ha uno sguardo capace di cogliere il bello nei luoghi più inaspettati. Così, per esempio, dovendo scrivere un tema su *The Spoon River Anthology*, Claire lo fa per immagini, catturando con una macchina fotografica il fascino che su di lei esercitano i volti dei morti. Il fatto che il suo insegnante le rifili un voto negativo perché non ha svolto il compito nel modo richiesto, non fa che anticipare quello che sarà il prosieguo della sua formazione. Insofferente del conformismo regnante nell'educazione tradizionale, Claire troverà la sua naturale collocazione in una selettiva scuola d'arte. Ma è anche nei rapporti umani che il suo talento e la sua sensibilità trovano espressione. È quanto c'è di bello in persone tormentate e persino pericolose come il suo coetaneo Gabriel Dimas o l'artista Billy Chenowith che Claire riconosce e cerca di portare alla superficie, pur sospettando che l'impresa è disperata. Ma per un'artista quale Claire promette di essere questo è l'unico atteggiamento possibile.

Di talento creativo si può parlare anche a proposito di Federico Diaz che, sebbene non imparentato con i Fisher, è presenza fondamentale nella loro casa e impresa. Per Federico Diaz la ricomposizione delle salme è allo stesso tempo un servizio reso alla famiglia del defunto e una forma di espressione artistica. Come scopriamo nella seconda stagione, la vocazione di Diaz trova origine in un evento trau-

16. *Ibidem*.

matico, la morte del padre in seguito alla caduta dal tetto di casa. Allo shock per il tragico incidente si era aggiunto, per il giovane Diaz, quello di vedere il volto del padre orribilmente deturpato dall'urto. Ma grazie all'opera di Nathaniel Fisher Sr, i segni delle ferite erano stati cancellati e Rico e la sua famiglia avevano potuto dare l'ultimo saluto al loro caro in una cerimonia a bara aperta. Profondamente colpito dalla consolazione che ne avevano tratto, Federico aveva deciso allora quale sarebbe stato il suo mestiere. E Fisher, riconoscendone il talento naturale (di cui, al contrario, suo figlio David è privo), gli aveva pagato gli studi e in seguito l'aveva preso con sé a lavorare. Si è quasi tentati di dire che Fisher, come un artista rinascimentale, aveva preso il giovane Federico "a bottega", per trasmettergli tutti i segreti del mestiere. Che l'attività di Federico possa essere vista come una forma d'arte emerge chiaramente nell'episodio *Crossroads*. La sua straordinaria ricostruzione del volto schiacciato di Chloe Ann Bryant Yorkin, morta in seguito al violentissimo impatto con un semaforo mentre si sporgeva dal tetto di una limousine, viene definita la sua "Cappella Sistina".¹⁷

È significativo che Federico, stimolato dall'enorme difficoltà dell'impresa, arrivi a "tradire" i Fisher e compia questo lavoro come *free lance* per una ditta concorrente, parte della catena Kroehner che minaccia costantemente la sopravvivenza di piccole imprese indipendenti come quella dei Fisher. Divenuto in seguito, seppure brevemente, un dipendente della Kroehner, Federico scopre ben presto che le logiche e i ritmi da catena di montaggio che la corporazione applica all'attività funeraria sono inconciliabili con la creatività e la passione che egli infonde nel proprio lavoro. L'impressione che l'approccio biecamente commerciale e utilitaristico della Kroehner non lasci spazio al contributo personale di Federico trova conferma nell'episodio *The Trip*. Nel corso di una *convention* di imprese funebri a Las Vegas, la Kroehner presenta a soci e concorrenti alcune foto dei volti di cadaveri ricostruiti con maggior successo. Grande enfasi viene data alle foto di Chloe, prima e dopo il trattamento, ma di Federico non viene fatta alcuna menzione.

Conclusion

La celebre definizione di Leslie Fiedler, secondo cui quella americana è una letteratura "dell'oscurità e del grottesco in un paese di luce e di ottimismo dichiarato"¹⁸ potrebbe essere mutuata per descrivere *Six Feet Under*, in cui assistiamo a un susseguirsi di morti, imbalsamazioni e funerali sotto il sole smagliante della California, l'America dell'America. E forse, data l'alta qualità della scrittura di Alan Ball e degli altri sceneggiatori di questo *serial*, non sarebbe improprio inserire *Six Feet Under* in quel filone *dark* che Fiedler considerava prevalente nella storia letteraria americana. Ma con la sua esplorazione dei rapporti tra i Fisher, *Six Feet Under* rientra anche in un'altra gloriosa tradizione americana, quella della messa in sce-

17. Laurence Andries, *Crossroads*, in *Six Feet Under*, cit.

18. Leslie Fiedler, *Amore e morte nel ro-*

manzo americano, trad. it., Longanesi, Milano 1983, p. 46.

na del mondo familiare cui appartengono *Long Day's Journey into Night* di Eugene O'Neill, *Death of a Salesman* di Arthur Miller, *The Glass Menagerie* e *Cat on a Hot Tin Roof* di Tennessee Williams, *The Little Foxes* di Lillian Hellman, *Who's Afraid of Virginia Woolf* di Edward Albee, *Curse of the Starving Class* di Sam Shepard e *Fences* di August Wilson, solo per fare alcuni esempi.

Alan Ball ha individuato la sua principale fonte di ispirazione letteraria nelle opere del poeta, saggista, nonché titolare di imprese di onoranze funebri, Thomas Lynch.¹⁹ Questi, a sua volta, ha reso omaggio al creatore di *Six Feet Under*, riconoscendogli il merito di aver colto il senso profondo dei funerali, ovvero l'interazione e il dialogo tra i vivi e i morti.²⁰ La casa dei Fisher ospita gli uni e gli altri, protagonisti con uguale diritto della commedia e del dramma della condizione umana.

19. Kim Akass e Janet McCabe, *Introduction*, in *Reading Six Feet Under*, cit., p. 14.

20. Lynch, *Playing in the Deep End of the Pool*, in *Reading Six Feet Under*, cit., p. 209.