

Fleshtrasheat! La trilogia di Paul Morrissey: von Trier, Pasolini, Dallesandro, Caligari, Ciprì e Ma

Inviato da di Mario Bucci

In quattro anni, dal 1968-1971, un regista che faceva parte della cerchia di frequentatori della Factory di Andy Warhol realizzò tre pellicole molto simili tra loro che poco più tardi vennero riconosciute come facenti parte di una trilogia. A renderle comuni, uniche e collegate al tempo stesso, la sua firma alla regia, Paul Morrissey, l'attore protagonista Joe Dallesandro, ed una realtà (di vita e cinematografica) che s'impose sullo schermo per schiettezza, forza provocatoria, biznez fortune ed indubbio genio. *Flesh* (1968) - *Trash* (1970) - *Heat* (1971).

Anche se attivo già da un po' di anni, di fatto la filmografia del regista ha effettivo inizio proprio con questa operazione, inaugurata immediatamente dopo l'attentato subito da Andy Warhol, approfittando cioè della lontananza della egopresenza del celebre artista per realizzare qualcosa di più vicino alle proprie idee ed attitudini cinematografiche. Non è una novità, infatti, che per quanto amici fossero, Morrissey non abbia mai sopportato l'idea che i suoi lavori venissero presentati e trainati solo con il nome del padre della pop-art, e così il tentato omicidio di Warhol da parte di Valerie Solanas, fondatrice dello S.C.U.M. (Society for Cutting Up Men), per Morrissey divenne il pretesto giusto per iniziare la sua carriera da solista.

Svincolato dall'ombra di Warhol, egli riuscì, infatti, a dar vita a quella che, a distanza di quasi trent'anni, appare come una delle trilogie più riuscite nella storia del cinema, tanto che è possibile ancora oggi rintracciare qualcosa che ci circonda e ci rincorre dello stile di Morrissey, e che sembra affondare le radici proprio in quell'assurdo progetto fatto di grottesche rappresentazioni del vero e del quotidiano, sperimentazioni provocatorie del linguaggio cinematografico, disillusioni ad vitam.

Il regista danese Lars von Trier per esempio con il suo provocatorio manifesto del cinema scandinavo, il dogma, è tra quelli che più di tutti ha recentemente cercato di riprendere lo stile di Morrissey, quello di *Flesh* soprattutto (che lo stesso Morrissey abbandonò già nel terzo episodio della trilogia, *Heat*), cercando ovviamente di esasperarlo per renderlo non così derivativo, concentrandosi in particolar modo sul particolare uso del montaggio scelto da Morrissey, ottenuto tramite la costruzione dei frammenti mancanti della fluidità visiva. La scorrevolezza delle immagini di Paul Morrissey e Lars von Trier, che potremmo definire a singhiozzo (o meglio à la Godard), sembra portare sullo schermo enormi fotoromanzi, grandi (o piccole che siano nel concreto) storie costruite attraverso il montaggio di immagini consequenziali ma non perfettamente in asse tra loro e che staccano bruscamente, collegate solo dai dialoghi, dalle infinite parole che si riversano al loro interno, finalizzate unicamente al racconto piuttosto che messe a disposizione della grammatica del cinema. Nei lavori di entrambi sembra di assistere ad una sequenza di fotografie (il cinema) che però non hanno continuità tra loro, ma diventano solo espedienti della narrazione continuativa (la pellicola).

Idioti (1998) di Lars von Trier è il film che più di tutti si avvale della maggior parte delle idee lanciate dai lavori di Morrissey, ma nel film del regista danese, soprattutto sul soggetto trattato della folle idiozia, c'è una forzatura intellettuale che non ha la stessa freschezza sperimentale dei lavori di Morrissey. Nella rappresentazione della follia emarginata, giudicata in base ad un atteggiamento psicotico del soggetto nei confronti della realtà, strutturata e socializzata, la differenza tra i due approcci/rappresentazioni è sostanziale perché l'idiozia dei personaggi di Morrissey è data per scontata, è grottesca e al tempo stesso interna al sistema (sebbene non del tutto scoperta perché ancora sotterranea e marginale nella sua rappresentazione) e perfettamente inserita nel processo di commercializzazione delle esistenze (la tossicodipendenza è il simbolo di questa condizione), mentre quella portata sullo schermo da *Idioti* emerge forzatamente ad un livello non già più sotterraneo, e nella sua forzata provocazione sembra per giunta estranea al sistema (per quanto la si voglia appiccicare), velata di compiacimento borghese della provocazione stessa ottenuta tramite l'idiozia. Nel caso di Lars von Trier quindi, proprio perché egli lavora in condizioni di maggiore conoscenza e consapevolezza dell'idiozia emarginata, intellettualizzata proprio a fine secolo (grazie anche alla costante e prolifica produzione, pubblicazione e diffusione di temi di natura sociologica, e ai contributi sul tema del rapporto tra follia, società ed emarginazione dati da Michel Foucault) sembra ingiustificabile un compiacimento di tale rappresentazione della marginalità.

A favore del tocco di Morrissey depone una laurea al Fordham College, ed il fatto che egli prima di fare il regista avesse lavorato per il Dipartimento dei Servizi Sociali, nel qual impiego riprendeva tossici di varia natura a confrontare i propri dolori e i problemi quotidiani. Tornando al montaggio, invece, l'elemento caratteristico della sottrazione di fotogrammi fu abbandonato dal regista americano già nella seconda pellicola, mentre per Lars von Trier si è trattato di una caratteristica (e firma) di quello che poi è rimasto del suo dogma, una volta che egli stesso ha scelto di romperne le regole. Anche questo serve per capire meglio l'atteggiamento psicotico del regista danese, lontano dalla matura presa di coscienza di Morrissey che al tempo della trilogia non si diede regole né cercò di infrangerle, stabilendo un rapporto con il cinema e la m.d.p. più sincero, e che alla fine sarebbe emerso per originalità. La mancanza di musica, in entrambe le concezioni rappresentative, è bilanciata da un eccesso di parole. La scelta di non aggiungere musica alla storia, da un punto di vista cinematografico, mostra da sempre la necessità di sopperire a tale mancanza, e nei loro film questa viene meno proprio grazie alla logorrea dei personaggi attori e dei dettagli (soprattutto nelle prime due pellicole di Morrissey) raccontati come se fossero cercati, spiati, e sui quali lo spettatore è costretto a soffermarsi. È per questo motivo che il feticcio di Morrissey rimane impresso nel pubblico, abituato a misurare la sua carne centimetro per centimetro: Joe Dallesandro.

Il rapporto della m.d.p. con il suo corpo racconta al tempo stesso una storia portata sul grande schermo, ma anche la passione del regista per quest'uomo, una sorta di connubio fellinianomastroiannesco, grazie al quale la trilogia cresce per il congiunto lavoro del regista con il suo alter ego, il personaggio al quale l'attore si presta. Joe Dallesandro concede

il corpo ad un cinema chiacchierato, di personaggi logorroici che si parlano addosso e parlano addosso al corpo di Dallesandro, il vero piano d'ascolto del cinema, fatto di carne e personaggio. Il suo serrare le labbra nel sorriso, i suoi occhi verdi, i capelli invidiati dalle donne lo trasformano in una statua greca priva di parola, priva d'espressione quasi, che non recita nemmeno ("Non cercare di recitare Joe, sta' lì e basta!" gli gridava Morrissey sul set di Trash II), ma che rappresenta lo spettatore nella storia, dentro lo schermo.

Per l'incredibile semplicità con la quale tutto accadeva nella rappresentazione dei film di Paul Morrissey, non poteva non rimanere impressionato un sentimentale puro come Pier Paolo Pasolini (che assieme a Dacia Maraini si occupò di tradurre i dialoghi del secondo episodio della trilogia) e che lo stesso Morrissey citava nella sua prima opera, ammettendo di essersi ispirato ad Una giornata balorda (1960) di Mauro Bolognini (ispirato a sua volta ai racconti di Moravia) ed al quale lo stesso Pasolini aveva partecipato. Ad entrambi, Morrissey e Pasolini, si può collegare altresì un lavoro che sembra essere rimasto molto influenzato dalle loro esperienze cinematografiche, realizzato da un altro atipico regista italiano, Claudio Caligari che, con molto ritardo, bisogna dirlo, ma anche con uno studio più approfondito maturato in un paio di duri anni di pedinamento e partecipazione, realizzò Amore tossico, forse uno dei film italiani che più di tutti si avvicina alle opere di Paul Morrissey (sebbene il linguaggio visivo e di costruzione della storia sia un po' meno libero) per la capacità di far entrare la vita vera nel film. Anche in Amore tossico (1983) c'è un omaggio a Pasolini, nella scena del collasso della ragazza, che avviene sulla lapide posta dove il poeta fu assassinato. Tornando a Dallesandro, i primi due capitoli della trilogia, per assurdi ed imbarazzanti che fossero, gli sono praticamente costruiti addosso ricostruendo sulla sua figura situazioni di strada e di balorda vita quotidiana. Egli è il filo conduttore di un percorso che parte da N.Y. e si conclude in California, rispettando una delle regole principali della Factory di Warhol, quella cioè di far ascendere la strada al paradiso, dalle stalle alle stelle, rivalutando quasi in maniera cristiana la semplicità volgarizzata ed intossicata della società contemporanea e consumistica, la semplice rappresentazione di una cultura che stava cambiando e che Paul e Joe cercavano di disturbare, contaminare. È noto che le sceneggiature dei film che compongono la trilogia siano state scritte dopo il montaggio, sempre che qualcuno si sia preso la briga di riscriverle una volta completato il lavoro, e questo poteva accadere solo perché, ad un'idea di base, Morrissey lasciava che gli attori interpretassero la scena a modo loro, secondo le proprie attitudini, ma anche secondo quello che potevano rappresentare una volta sullo schermo. Per ottenere il massimo dei risultati, spesso egli utilizza fenomeni da baraccone, falsi attori, mignotte vere, travestiti e drogati che sappiano stare davanti alla macchina da presa.

Per trovare qualcosa di simile in Italia, a parte Caligari, forse solo una coppia sembra l'unica in grado ancora di sostenere un simile approccio al cinema ed è quella composta dai registi Daniele Cipri e Franco Maresco, i quali, sebbene usino una realtà oggettivamente diversa come quella di degrado marginale siciliano (mancando cioè il fenomeno metropolitano cui Morrissey faceva riferimento e dal quale Lars von Trier non riusciva a sganciarsi), portano sullo schermo esattamente lo stesso carrozzone di freaks che portava in giro per le sale Morrissey a New York. Certo i rifiuti umani del regista americano sono più contemporanei e vicini ai nostri sebbene quelli di Cipri e Maresco vengano dopo, ma è solo perché i due registi siciliani si sono impegnati in un processo di revisione storico-critica del cinema e della tipologia media della cultura italiana, processo che, se vogliamo, è proprio il perfetto connubio tra il Pasolini religioso ed il Morrissey provocatorio (l'uomo che si masturba, l'uso d'interpreti maschi nei ruoli femminili, la veridicità delle espressioni gergali). Cipri e Maresco, così come Morrissey, in questo modo creano per il cinema delle piccole star alla pari della Disney, con la differenza che i loro personaggi hanno tic, vizi, paranoie che ben più dei cartoni animati sono rappresentanti del disagio di valori del nostro tempo.

Infine, esiste un altro elemento costante nella trilogia, oltre ovviamente al protagonista ed al regista, alter ego vicendevoli, ed è la figura del neonato. Il fanciullo, rappresentante il futuro, è l'impiccio del presente, è il problema, l'oggetto d'interesse che sfocia nel disinteresse, è l'elemento che tutta quella selva di gente che passa sullo schermo sa di dover presentare alla fine dei conti.

Nel primo episodio della trilogia, Flesh, il fanciullo è con Dallesandro su un tappeto. Joe prova a giocarci, lo guarda come fosse un'entità soprannaturale, gli offre del cibo che egli stesso mangia, ma poi, quando sua moglie dice che ha bisogno di duecento dollari per far abortire l'amica, lui va in strada e si prostituisce. Il figlio e l'aborto. L'inizio e quello che non inizierà. E sempre lui, il neonato, simbolo della coppia, diventa punto di svolta attorno al quale i sessi di marito e moglie s'invertono, mostrando allo spettatore un padre omosessuale ed una madre lesbica. È un soggetto votato al caos, è il punto di volta, è il futuro cangiante che li attende al varco. Nel secondo episodio della trilogia, Trash, il bambino rappresenta invece una speranza, ed il processo di trasformazione narrativa cui questo si presta è esattamente invertito rispetto al precedente episodio. La sorella di Holly, infatti, che non vuole tenere il bambino (aborto affettivo), e la coppia di barboni che decide di tenerlo (parto affettivo). Dall'aborto al figlio. Certo, è una finalità bieca come quella del sussidio che spinge la coppia di barboni ad avere un figlio, ma nel personaggio di Holly c'è anche tanta di quella materna umanità da lasciar capire che non si tratta solo di sussidio, ma di mettere insieme una famiglia, per non vivere più di immondizia e per controllare anche la tossicodipendenza di Joe, pur di averlo come compagno. Nel finale, tuttavia, nella scena con il signor Michaels, il bambino è una speranza persa: falso nel ventre di Holly, ancora una volta rappresenta il bluff giocato dal presente al futuro, dal passato più recente che non si schioda di dosso nemmeno in uno slancio d'illusione. Nella terza parte della trilogia, infine, Heat, il bambino in questione è quello della figlia lesbica di Sylvia. Il bambino, in una storia seminata di isterismi femminili, è una sorta d'inghippo post sessantottino.

È l'oggetto di nevrosi, noncuranze, rifiuto della famiglia. Egli appare poche volte (in Trash addirittura lo si vedeva che doveva ancora nascere, nella pancia della sorella di Holly) e quando appare è meno di un soprammobile, un oggetto di cui disfarsi al più presto o che addirittura si può portare in una borsa. Hollywood che non lascia niente dietro di sé. Non c'è posto per i neonati nel mondo, sancisce la chiusura della trilogia, perché è un mondo già pieno di bambini che non

vogliono crescere e che stanno l'intera giornata a prendere il sole sdraiati sulle sedie a masturbarsi. In fondo poi, negli anni in cui la trilogia fu realizzata, lo stile di vita di New York era diametralmente opposto a quello delle grandi città sulla West Coast hippy, perché se in questo caso c'era voglia di ritribalizzazione nel bel mezzo del XX secolo, sulla costa Est non se ne parlava nemmeno, ed il fanciullo, come simbolo della famiglia (o della comune familiare), otteneva il suo rifiuto.