

LA MIA (POCO MAGNIFICA) OSSESSIONE PER JOHN WATERS

di Vito Zagario

E' curioso che due registi che amo, che ho conosciuto personalmente e su cui ho lavorato nel corso di molti anni, abbiano le loro carte custodite nello stesso archivio: parlo di Frank Capra e di John Waters, i cui *files* sono conservati alla Wesleyan University a Middletown, nel Connecticut. Forse non è un caso che il re della favola a lieto fine e il principe dello schifo convivano a pochi passi, negli stessi corridoi: perché anche John produce “fiabe”, seppure atipiche, non rassicuranti, senza mielosi *happy ending*, ma finali “felici” solo per i cattivi. Se il “buonista” Capra ama Cenerentola e tutti i *Cinderella men e women*, il perfido Waters parteggia per il *villain* di turno, per il lupo cattivo o, come lui stesso dichiara a più riprese, per Captain Hook. “Favole” sono le saghe di Divine, favola è – più dichiaratamente – *Desperate Living*, situato dentro un regno immaginario.

Le favole di Waters sono deliranti, surreali, volgari, spiazzanti, favole “per adulti” ma anche per eterni bambini dove i “buoni” sono la matrigna e la strega cattiva; e la favola dello stesso John, Capitan Uncino ma allo stesso tempo inguaribile Peter Pan, ragazzino mai cresciuto che dai filmetti casalinghi ha raggiunto Hollywood. “Dreamland”, la terra del sogno, si chiamano del resto il suo sito e la sua Compagnia di sempre; una specie di “Fantasyland” disneyana più consapevole del ruolo onirico del mezzo-cinema. Dreamland: perché l'apparato del cinema su cui Waters spesso riflette ha a che fare coi sogni, e perché John è un grande fabbricatore di sogni, e di incubi, americani.

Da Baltimore a Hollywood, ma sempre facendo ritorno a Baltimore, è il percorso del *self made man* Waters; percorso parallelo alla “sua” casa di produzione preferita, la New Line che – anche grazie a lui – è diventata uno dei più grossi Studios della New New Hollywood. E così l'arte può sposarsi con la merce, l'autore puro con lo *show business* e con il denaro.

E infatti «The Wall Street Journal» di giovedì 31 marzo 1983 porta in prima pagina un articolo su tre colonne intitolato così: «John Water's Films Rave Low Budgets, Large Leading Lady» (qualcosa come «i film di John Waters hanno budget magri, ma una grossa protagonista»). Addirittura il «Wall Street Journal», dunque, voce finanziaria d'America, bibbia economica della “gente grigia” (come si chiamano a Manhattan, per abbigliamento e attitudine mentale, i benpensanti managers del mondo degli affari), all'inizio degli anni ottanta è costretto a fare i conti con John Waters: il «maestro del cattivo gusto, il regista che repelle i critici ma fa soldi al botteghino». E' l'epoca del maggior prestigio americano di Waters, la cui fama (o “in-famia”, dicono i suoi genitori) è legata alla sua “large leading lady”, Divine.

Si poteva vedere lì la definitiva consacrazione del successo di questo regista eccentrico, un successo – almeno in un primo periodo - in termini di denaro e non di arte, di box office e non di critica. *Pink Flamingos*, il suo film più famoso, costato dodicimila dollari nel 1971, nel '75 ha già guadagnato tre milioni e mezzo di dollari. *Polyester*, costato trecentomila dollari, ne ha fatti due milioni. L'autobiografia di John, *Shock Value*, un gustoso e provocatorio ritratto d'America, è un bestseller del '81. E poi c'è Divine, il personaggio “non comune” che Waters ha creato e lanciato, che fa altri soldi: con i dischi (*Step by Step* arriva anche in Italia) di musica demenziale, con le cartoline natalizie, con le magliette, con tutto l'apparato pre e post filmico dell'industria culturale. E' la fama, è il denaro. Quello che Waters voleva, insomma, visto che il suo obiettivo è sempre stato quello di fare *exploitation films* e non cultura. Logico che dovesse finire, con tanto di foto irridente con la sua faccia maliziosa che la sa lunga e pare prendere per i fondelli noi tutti, nei titoli dei giornali finanziari.

Ma se *business* e *show business* si interessano a lui, attenti al fenomeno-incassi, i critici lo attaccano ferocemente. La stessa «Variety» recensisce *Pink Flamingos* (solo dopo più di un anno che il film è proiettato in una sala di New York), parlandone come «uno dei più vili, stupidi e repellenti film mai fatti». Non parliamo poi del resto della critica cinematografica: Vincent Canby sul «New York Times» lo stronca ben due volte, Joe Gelmis su «Newsday» ne parla come «il peggio dello humour da cesso e da bordello». Ma John e il suo entourage giocano su questa reazione; vedi il trailer del film, che invece di farne vedere spezzoni monta delle interviste al pubblico all'uscita della sala: «Penso che Divine sia grande, e che John Waters è un porco! (...) Chiunque non ami Waters dovrebbe essere torturato per cinque anni! (...) Una delle più belle donne al mondo! (...) Mi piacciono i travestiti, gli zozzi, la violenza, le cose disgustose. E' l'unica donna che sa farmi ridere in un film (...) Come quando si toglie le mutande e sopra c'è una macchia di merda. Io sono Divine, la più bella donna del mondo! (...) Ovviamente questo è un uomo che non sa cosa sia la violenza, non devono mai averlo menato. Dovrebbe venire a New York e farsi un giro nella metro (...) Non si può sfottere Divine e farla franca! (...) Mi piacciono le porcherie come a tutti quanti, ma questo non è zozzo, è disgustoso! (...) Fantastico, eccellente, grandioso! (...) E' immondizia! (...) E' unico! (...) E' un po' volgare, ma mi è piaciuto (...) E' il film più volgare che abbia mai visto (...) Credo che Waters abbia messo il dito nel buco del culo d'America!». Il trailer di *Female Trouble*, invece, cerca di sfruttare il successo del film precedente, e sceglie un divertente montaggio di situazioni trash commentate da una voce *over* tipo anni sessanta: «La star di *Pink Flamingos* è tornata! Divine ha le palle...e problemi femminili!»

All'inizio degli anni ottanta (grazie anche agli echi del mio documentario *Divine Waters*, che viene proiettato al Salso Film Festival nell'83 e al Festival Cinema Giovani nell'84, più tardi al Festival di

Spoletto), Waters sbarca anche in Italia. Una rassegna milanese, organizzata nell'83 da giovani critici lungimiranti come Catacchio, Duiz, Livraghi, Pesoli, gli dedica un omaggio. La manifestazione si chiama "Mostra del cinema indipendente Usa 1979-1983", è organizzata dal Comune, dalla provincia e dal cineclub Obraz. Sono del resto gli anni in cui la Mostra di Pesaro opera una rilettura della Hollywood degli anni Settanta - 1982 -, e Franco La Polla ha appena scritto il suo noto libro sul "nuovo cinema americano" - la prima edizione è del '78. Assieme a Waters, sono antologizzati nella rassegna milanese filmmakers come Scott B. e Beth B., Paul Bartel, John Sayles, Susan Seidelman, Jim Jarmush, Michael White.

Questa sommaria ricostruzione dell'accoglienza critica vale almeno per quello che chiamerò il "primo" John Waters, quello forse più originale, più trasgressivo, più visionario, più "folle". Ma è quello, anche, che viene rilegittimato da un "secondo" John Waters: un periodo che va, approssimativamente, dalla morte di Divine ai giorni nostri, che offre però qualche segnale di emersione già da *Hairspray*.

In quel film, infatti, John dà segno di un chiaro annacquamento dei furori giovanili precedenti, di un riporre i "pugni in tasca", di un moderare trasgressioni e perversioni. Indizio di un nuovo modello produttivo, certo, che tende ad assorbire, e quindi a "normalizzare" Waters, ma sintomo anche di una diversa ricerca, più ironica e metalinguistica che ciecamente dissacratoria e blasfema.

Il nuovo approdo di Waters fa il *pendant* con i prodotti che esprimono tra fine anni ottanta e primi anni novanta gli autori più legittimati della New Hollywood (da Coppola a Scorsese, da De Palma ad Allen). Sia gli antichi *movie brats* che gli antichi "arrabbiati" confermano anche che non c'è più spazio fuori del sistema, che arte e merce vanno messe insieme, se esiste il talento, all'interno della rifondata industria statunitense. Dagli anni ottanta in poi esiste sempre meno, insomma, lo spazio per gli "autori" autonomi, tanto meno per gli "indipendenti" dal punto di vista del modo di produzione.

Lo dimostrano gli esiti di quella generazione di giovani autori che esce fresca dalle università negli anni ottanta, come Spike Lee, o che viene dalla New Wave culturale newyorkese degli anni settanta e dei primissimi ottanta: John Sayles, Susan Seidelman, Jim Jarmusch; oppure quei personaggi isolati che puntavano sulla provocazione sull'eccesso, e comunque sull'ironia beffarda, antiistituzionale e dissacratoria: oltre a John Waters, Paul Bartel. Il quale - e sembra un segno del destino - firma uno dei pochissimi film di Divine senza John: *Lust in the Dust*; un western parodico, una contaminazione tra western e commedia interpretata da Divine in coppia con, non a caso, Tab Hunter, riproducendo così la coppia di *Polyester*. Ebbene, l'America indipendente è stata fagocitata dalla Hollywood industriale, forse allettata da un salto qualitativo e produttivo, forse svuotata dall'interno della sua carica trasgressiva. L'esempio più lampante è quello della

Seidelman, che con *Making Mr. Right* si fa smussare dalla logica dello Studio le unghie mostrate in *Smithereens* e in *Desperately Seeking for Susan*. A Paul Bartel non resta che un autoironico sorriso con *Scene di lotta di classe a Beverly Hills*. Resiste forse, quanto ad autonomia di fiato - e di fantasia - Jim Jarmusch che, passato per i momenti di fredda (ma anche geniale) pianificazione del testo di *Mystery Train* e *Taxi di notte*, approda a momenti alti di autoriflessività con *Dead Man* e *Ghost Dog*. Ma anche per lui sono lontani i tempi di un reale sperimentalismo linguistico.

In questo trend si capisce l'evoluzione/involuzione di John Waters, ex *enfant terrible*, ex eroe del *trash* che - entrato nelle maglie dell'industria "regolare" - diventa "carino", meno graffiante, persino nostalgico con *Cry-Baby* e *Serial Mom*. Almeno sino all'ultimo colpo di coda, *A Dirty Shame*, in cui cerca di tornare alle origini, al sesso estremo e alle estreme fantasie.

Da un certo *turning point* in poi (che a mio avviso si situa tra *Polyester* ed *Hairspray*), il re dell'eccesso e del cattivo gusto dimostra (con una mutazione interessante da registrare e da giudicare) di possedere anche finezza critica e "pulizia" di linguaggio filmico.

Il dopo-Divine, infatti, è caratterizzato da un progressivo accostamento a Hollywood, che corrisponde anche, però a un relativo "imborghesimento" del suo cinema: *Cry-Baby*, presentato a Cannes, è interpretato da un giovanissimo e non ancora famisissimo Johnny Depp, *Serial Mom* (in Italia esce come *La signora ammazzatutti*) ha come star addirittura Kathleen Turner. Ma la vena di John sembra affievolirsi, una volta svuotati dall'interno le sue tematiche provocatorie. Torna alla regia solo nel '98 con *Pecker* (che si segnala per la presenza dell'emergente Cristina Ricci), poi sbarca di nuovo al festival di Cannes 2000 con un titolo significativo dei suoi classici umori, *Cecil B. DeMented* (nel cast una Melanie Griffith in fase calante e Patty Hearst, già vista in *Serial Mom*, nella parte di se stessa).

Il percorso di John, del resto, è parallelo a quello della sua "casa madre", la New Line Cinema che ha sponsorizzato tutti i suoi film "govanili", compagnia specializzata in film cult o di genere (soprattutto horror), che oggi è diventata una delle Case americane più attive (ha prodotto, ad esempio, *Il signore degli anelli*). La New Line cresce, infatti, negli anni ottanta, grazie anche a filoni fortunati come *Nightmare on Elm Street* di Wes Craven e relativi sequels, sino a produrre, nel '94, *The Mask* e a diventare, negli anni novanta, uno degli *Studios* più potenti di Hollywood. Una parte del merito per questa scalata al potere di New Line spetta anche a John... Tra l'altro - come nota giustamente Borgia - la regista del penultimo episodio di *Nightmare*, il sesto, è una del "giro" Waters: Rachel Talalay è assistant producer di *Polyester*, executive producer di *Hairspray* e producer di *Cry-Baby*, stavolta finanziato dalla Universal.

Nel frattempo, Waters è entrato in tutti i testi sui *cult*, *trash*, *exploitation movies*: cito ad esempio due volumi interessanti, *Midnight Movies* di Jim Hoberman e Jonathan Rosenbaum e l'omonimo

Midnight Movies di Stuart Samuels. Dopo l'esordio autobiografico di *Schock Value*, John ha confermato la sua vena di narratore con *Crackpot. The Confessions of John Waters* (1983 con varie nuove edizioni); le sceneggiature dei suoi film più noti - *Pink Flamingos*, *Desperate Living*, più *Flamingos Forever* - sono state pubblicate in *Trash Trio*. Waters si è persino avventurato nelle arti figurative, dimostrandosi "artista totale", sperimentatore estremo alla Warhol: si veda *Director's Cut*, catalogo d'autore delle sue ossessioni ricorrenti: fotogrammi di film, rimontaggi di scene madri, pezzi delle sue memorie storiche, schegge di un immaginario bizzarro controllato da una mente superiore e ironica; visioni che mescolano religione e sesso, provocazioni omosessuali e retaggi cattolici, il tutto rivisitato da un occhio che rilegge, rivede, ritaglia, riedita e riflette.

Una mostra itinerante che è anche al centro di un prezioso volume, edito in occasione della retrospettiva Waters al Festival di Valencia del 1999 (curato da Juan Guardiola), che diventa pretesto per una serie di interessanti riletture dell'ex "principe degli schifosi".

Una scelta di queste fantasie watersiane è stata esposta pure in Italia, in una mostra milanese alla galleria Emy Fontana, inaugurata da John in persona. Ed è la definitiva consacrazione "autorale" (in senso letterale, perché una delle ossessioni di John è proprio il rapporto col "sacro") di Waters.

A consacrare invece John come regista "popolare" e a confermarlo come eccezionale fonte commerciale sono i musical di Broadway tratti dai suoi film, ed i remake di Hollywood: *Cry Baby* ed *Hairspray* tengono da anni il cartellone, e quest'ultimo è stato rivisitato dal noto film con John Travolta nei panni che furono di Divine. Dal film di nicchia a Broadway, dunque, da Castro Street al Theater District, il percorso (solo apparentemente contraddittorio) di Waters è compiuto.

Ci sono registi che vengono letti in modo superficiale, catalogati con nozioni di comodo, accettati solo in quanto "marginali" e a prezzo di una loro ghetizzazione. Così è avvenuto per John Waters, un cineasta scomodo che è assurto alla celebrità pagando un prezzo preciso: quello di essere etichettato con facilità, e di non essere legittimato come "autore". Quella dell'autorialità, del resto, è una nozione che il primo a rifiutare è lo stesso Waters, filmmaker irriverente, personaggio anti-Sistema, inventore di storie bislacche, ma certo non Autore con la A maiuscola, autore come lo intende il mondo accademico, degno di attenzione e di studio, accolto dalla critica ufficiale.

John Waters, balzato agli onori della cronaca per il suo visionario e farneticante *Pink Flamingos* e da lì diventato personaggio di culto per generazioni di cinefili o di "alternativi", è stato troppo facilmente etichettato come re del *trash* e "regina" del mondo gay. Non che le due categorie - quella del *trash* e dunque delle cosiddette "pratiche basse", della *trivial literature*, e quella dei *gay studies* e dunque del *gender* - siano da escludere; anzi, nel caso di Waters sono delle applicazioni metodologiche utili e persino doverose. Ma il *trash* e il *gay* non devono essere dei ghetti, delle definizioni convenzionali che finiscono con l'"imbalsamare" l'oggetto di studio. Pur partendo da

queste categorie ormai “storiche” nell’analisi dei film di Waters, la proposta che questo volume lancia è quella di “sdoganarlo”, di legittimarlo come regista dotato di un proprio preciso mondo espressivo, di proprio linguaggio e stile, di proprie ossessioni; dunque un “autore” a tutti gli effetti, magari suo malgrado, nonostante le sue dichiarazioni beffarde, il suo scanzonato irridere alle istituzioni – dalla Famiglia alla Scuola, dalla Chiesa a Hollywood -, la sua graffiante smorfia di scherno contro il mondo dei “normali”. Un autore che deve essere analizzato, tra l’altro, nello sviluppo di tutto il suo cinema, e non solo “congelato” al periodo d’oro che lo ha reso famoso (come principe del cattivo gusto, appunto). Non bisogna identificare Waters solo con *Pink Flamingos* e dintorni, né appiattare la sua fama col “mito” di *Divine*, ma seguirlo dai primi provocatori filmetti para-goliardici sino all’approdo alla distribuzione internazionale.

Il suo cinema tocca delle corde molto profonde del nostro immaginario individuale e collettivo, delle nostre fantasie provate più recondite, dei conflitti e dei roveli della nostra società. Un regista che si ha pudore ad analizzare usando le nozioni di “autore” o di “opera”, ma che ha molto a che fare con una – sia pure *sui generis* – “arte” della finzione, con cui lo studioso di cinema (e non solo) deve fare i conti. E se si fanno i conti con la complessa attività di questo poliedrico cineasta che scrive libri e articoli ed espone le sue atipiche “installazioni” in famose gallerie d’arte, si devono cercare categorie estetiche parimenti complesse.

Perché rileggendo il cinema di Waters si ha la netta sensazione che di là passino linee e nodi molto delicati della cultura occidentale, dall’avanguardia all’underground, dal cinema indipendente a quello autoriflessivo, dal *trash* al *midnight movie*, dalla pornografia alla transessualità, dal postmoderno al meticcio, dalla morte dell’arte alla fine della storia, dall’escatologia alla scatologia. Forse Waters, geniale orecchiatore, intuisce tutto ciò, o lo assorbe inconsapevolmente per poi rivomitarlo (o defecarlo) in modo apparentemente naïf. O forse no. Forse davvero il “cattivo ragazzo” di Baltimore ha capito tutto, e nasconde dietro la sua maschera (baffetto alla Douglas Fairbanks e ghigno sarcastico) un disegno molto – persino troppo – serio, ci dipinge apposta un quadro del mondo in cui viviamo sgradevole e inquietante, esorcizza col sorriso le nostre paure ma al tempo stesso le evoca e le lascia in libertà, incaricate di non tranquillizzarci.

Luglio 2011