

PICARI TOSSICOMANI

NOTE SU TRAINSPOTTING I-II

di Giuseppe Russo

Abstract

Many novels, tales and movies have been released in the last third of the 20th century, in coincidence with the increasing diffusion of synthetic drugs in Europe and America, in not a few cases trying to understand the reasons of young men and women for this self-destructive choice. *Trainspotting*, the first novel published by scottish author Irvine Welsh in 1993 and made into movie by english director Danny Boyle in 1996 (with a sequel in 2017), shows us a slice of life populated with boys and girls who use heroin without any particular reason: they are simply disgusted by their hometown, Edinburgh, and supposedly by the adult world. So their behavior leads them to a lifestyle that is very similar to the one practiced by the thieves and burglars of the traditional picaresque novel. Ultimately they are neurotic *pícaros* of the post-industrial society.

1.

Poco più di trent'anni fa, per una circostanza editoriale organizzata da Rizzoli, Carlo Bo preparò un breve ma riuscitissimo saggio nel quale, partendo dall'analisi di alcuni temi caratteristici del romanzo picaresco in generale e del *Lazarillo de Tormes* in particolare, ebbe modo di dimostrare come alcuni temi di fondo del romanzo moderno riguardanti gli esclusi, i marginali, i criminali, i rivoltosi siano caratterizzati da un movimento silenzioso ma palpabile che rovescia le apparenze e le appartenenze identitarie. In pratica, quando vengono messe in scena le azioni di personaggi estremi, di quelli che la società ha etichettato come soggetti pericolosi, se spostiamo la focalizzazione degli eventi dal piano orizzontale dei soggetti coinvolti nei fatti verso un punto di vista posto in alto, ci rendiamo conto che, più la collettività cerca di marginalizzarli, più in questi soggetti si scatena una forza centripeta, che li sospinge dalla periferia dell'organizzazione sociale verso il centro, anche quando le apparenze raccontano il contrario. In particolare il protagonista dell'anonimo *Lazarillo*, composto nella prima metà del XVI secolo, «non è un ribelle, caso mai è una controfigura della famiglia dei ricchi e dei potenti (...) è uno che gettato in mare – il mare dei soprusi e delle ingiustizie –

deve imparare a stare a galla e poi a nuotare»¹, in genere sapendo per esperienze personali pregresse che nessuno gli tenderà un mano per aiutarlo.

Questa interpretazione può essere spostata in avanti nel tempo e si dimostrerà adattabile a molti soggetti socialmente repellenti o considerati pericolosi: dai criminali e prostitute dell'Inghilterra vittoriana agli abitanti dei bassifondi di Gorkij. Lo spaccato di varia e disperata umanità che popola *Trainspotting*, inteso sia come il romanzo d'esordio di Irvine Welsh pubblicato nel 1993 che come il film del 1996 di Danny Boyle, fa parte di questo mondo e si presta all'interpretazione avanzata da Bo a suo tempo. Probabilmente Welsh non sarebbe d'accordo nel vedere un impianto picaresco sotto la superficie del suo nichilismo di provincia, dilatato in ben cinque romanzi che formano ormai la *Trainspotting series*, ma è del tutto evidente che i tossicodipendenti dell'età dell'AIDS e delle droghe sintetiche sono individui che la società etichetta ed esclude con piacere, nell'illusione che questo possa bastare ad evitare il contatto/contagio. Il romanziere scozzese, che oggi afferma di avvertire una certa estraneità verso quel primo romanzo e che da anni vive a Miami, città che con Edimburgo ha davvero poco in comune, ha ribadito nell'estate 2018 in un'intervista a Sean O'Hagan del *Guardian* che quei personaggi estremi, tanto derisi dalla società, erano degli «uomini persi, senza un lavoro, un senso di comunità, obiettivi condivisi, problemi che ora sono diventati quelli della classe media»² e che, per certi versi, erano stati a quel tempo anticipati. Ma ciò non toglie che, nel loro pionierismo nichilista e autodistruttivo, quegli sbandati eroinomani si sono trovati ad attraversare un percorso sociale caratterizzato da un trattamento preciso, dallo stigma dell'esclusione simbolica al purgatorio dell'inclusione regolamentata, che è in tutto simile a quella dei ladruncoli e dei piccoli truffatori della tradizione picaresca. E poiché sia nel libro che nel suo adattamento cinematografico si insiste molto sulla componente nietzscheana della scelta radicale che comporta l'accettazione della totalità della vita³, e le decisioni finali del principale protagonista, Rent (Ewan McGregor), sono decisioni che spingono dalla periferia del sistema sociale in regioni più vicine al centro, anche passando per il necessario tradimento dei propri amici, ecco che a maggior ragione l'analogia con l'itinerario picaresco risulta legittimata.

¹ C. Bo, *Il picaro nel mondo*, introduzione a: AA.VV., *Romanzi picareschi*, Rizzoli, Milano 1986, pp. X-XI.

² I. Welsh, *I thought Trainspotting would be a cult book, but not generation-defining*, online al seguente link: <https://www.theguardian.com/books/2018/aug/19/irvine-welsh-trainspotting-25-years> (trad. mia).

³ Si pensi all'ormai celeberrimo segmento iniziale con voce *over* oggi noto come *Choose Life monologue*, sulle note tracotanti di Iggy Pop, che in realtà Boyle voleva sistemare a metà del montato e che finì in apertura solo perché al regista non venne in mente un'idea di maggior impatto come *opening sequence*.



Ma si tratta di un picaresco inesorabilmente anomalo, allucinatorio, punk e insistentemente psicotropico. Da questo punto di vista, Danny Boyle, che non era esattamente al suo debutto avendo già lavorato molto per la televisione e avendo alle spalle il recente successo di *Piccoli omicidi tra amici* (1995, film che aveva incassato una cifra pari a quasi venti volte il suo budget), ha abbastanza esperienza ed è abbastanza spregiudicato per decidere fin dall'inizio delle riprese di trasmettere allo spettatore l'"estetica dello sballo" insistendo sulla percezione alterata dello spazio quando i suoi protagonisti sono sotto l'effetto dell'eroina. Per farlo, utilizza macchine Aaton 35III posizionate in modo da facilitare l'alterazione della prospettiva, dilatandola o comunque deformandola in senso allucinatorio a seconda delle fasi che la circolazione della droga nel corpo e nella mente determina. Queste scelte di composizione/alterazione dell'immagine si rivelano molto efficaci ogni volta in cui vengono messe in atto, e contribuiscono a generare nello spettatore una sensazione di spaesamento, di disgusto misto a curiosità visiva (il desiderio voyeuristico di poter spiare la caduta progressiva dei personaggi, che è nel pubblico e che il regista di Manchester sa alimentare), in particolare nelle sequenze in interni, quando i ragazzi si radunano per iniettarsi l'un l'altro l'eroina.

La componente psicotropica, anche grazie a queste scelte, si avvicina allo spettatore, si raccoglie quasi in un invito per il quale ci si aspetta una risposta negativa, lo lusinga e allo stesso tempo lo destabilizza, insomma ne mette alla prova la capacità di accettare per un'ora e mezza l'esistenza nel proprio mondo di questi individui umanamente miserabili, simpaticamente abietti, quasi (ma non del tutto) irrecuperabili.

2.

Ma quali sono le ragioni che spingono questi giovani a dedicare tanto tempo e tante energie all'abuso di droghe? Fino a che punto sono sovrapponibili a quelle che spingevano i picari di cinque secoli fa a rubare per sopravvivere? Sia il romanzo che il libro non hanno la pretesa del *report* sociologico, quindi le risposte sono disseminate nella narrazione e nel lavoro sulle immagini, senza coagulare in una formula statica. Le ragioni di carattere ambientale sembrerebbero al primo posto, come dimostrato dalla tremenda invettiva che proprio Rent scaglia contro la Scozia e gli scozzesi durante quella breve gita sulle Highlands, quando li accusa di essere «the scum of the fucking Earth» e di non essere bravi nemmeno a farsi colonizzare da una popolazione accettabile (*decent*). Eppure Edimburgo, questa orribile e invivibile città in cui è ambientata la maggior parte della vicenda, già negli anni '90 era la principale destinazione turistica del paese, nel 2018 è stata visitata da circa 2,2 milioni di persone⁴, ed è abbastanza difficile trovare chi vi abbia soggiornato e sia tornato indietro deluso o addirittura disgustato. Forse il motivo è la mancanza di lavoro, l'erosione del welfare nel periodo che precede di poco l'avvento di Tony Blair? Se *Trainspotting* fosse un film di Ken Loach, regista notoriamente militante, portatore di un'idea di cinema molto diversa e che Boyle definisce “realismo sociale”⁵, di sicuro questi argomenti sarebbero cruciali. Ma il film è di una natura completamente diversa, non è un'opera di denuncia ma la «visione adrenalina di una generazione senza ideali»⁶, quindi si propone di rendere simpatici i suoi personaggi, non di far sentire lo spettatore corresponsabile delle condizioni in cui si trovano. Infatti il fattore politico-sociale è costantemente presente in *background*, in campo e nel fuori campo, ma non viene mai piazzato davanti allo sguardo dello spettatore, anche perché i personaggi hanno preoccupazioni ben più urgenti della politica: devono sbarcare il lunario giorno dopo giorno. Anzi, semmai appare piuttosto evidente – e sarà questo il tema di fondo del sequel *T2. Trainspotting*, che infatti è un *coming-of-age movie* – che, create le opportune condizioni, perfino questi sbandati sono capaci di lavorare, di accettare il fatto che ad un certo punto l'adolescenza iperdilatata finisce e bisogna pur rassegnarsi a qualche proposta del conformismo sociale (altro elemento di analogia con la teoria critica sviluppata da Carlo Bo analizzando il romanzo picaresco) e procedere lungo strade già tracciate⁷.

⁴ Cfr. <https://www.bbc.com/news/uk-scotland-43114172>.

⁵ Cfr. <https://www.ilfattoquotidiano.it/2017/01/31/t2-trainspotting-danny-boyle-e-un-film-sul-senso-di-invecchiare-la-sceneggiatura-e-ancorata-alla-nostalgia-della-giovinanza/3355234/>.

⁶ E. Martini, *Cinema inglese 1960-2000*, in: AA.VV., *Storia del cinema mondiale*, a cura di G.P. Brunetta, vol. 3, tomo I, Einaudi, Torino 2000, p. 848.

⁷ Anche il welfare, in realtà, c'è nel primo *Trainspotting*, solo che opera secondo modalità non gradite ai suoi destinatari, costringendoli ad azioni che non vorrebbero compiere e delle quali devono rispondere dinanzi ad autorità che faticano a riconoscere. Ma non si può dire che il welfare non ci sia.



Di sicuro, tra le suggestioni che spingono i personaggi fra le braccia dell'eroina non c'è l'idea che questa possa aprire le porte della percezione di cui parlava Timothy Leary, attivare gli otto circuiti della consapevolezza teorizzati più volte dall'apostolo dell'LSD⁸, e trasformarli in grandi artisti o fenomenali interpreti del disagio sociale dei loro tempi. Rent è molto esplicito quando spiega al pubblico le ragioni della propria scelta di vita:

People think it's all about misery and desperation and death and all that shite, which is not to be ignored. But what they forget is the pleasure of it. Otherwise we wouldn't do it. After all, we're not fucking stupid. At least, we're not *that* fucking stupid.

Insomma, drogarsi è semplicemente ciò che questi ragazzi vogliono fare in quel periodo della loro vita, senza troppe attenuanti né richieste di comprensione. Vogliono farlo perché è bello, perché creare quella barriera con la realtà esterna fa star bene e genera un'illusione di pienezza, di completezza, di ovattato isolamento. Non essendoci nessuna preoccupazione per l'avvenire, per ciò che ne sarà del soggetto nel lungo periodo in base ciò che fa oggi, non c'è nulla della *Self-construction* alla Thoreau o dell'acrobatica di Sloterdijk nel loro rapporto con le droghe. L'approccio alle sostanze stupefacenti, almeno da questo punto di vista, è di tipo adolescenziale, immediato, consumistico, privo anche della ricerca della creatività. Ed è proprio questa assenza di corollari interpretativi a rendere il film così riuscito, così diretto, così naïf. A dirla tutta, tra i grandi artisti della seconda metà del Novecento che hanno creduto nell'incremento delle facoltà sensoriali per mezzo delle sostanze stupefacenti, chi ne è poi uscito ha sempre affermato che era vero il contrario. Basti questa riflessione di David Bowie risalente al 1993, quando era ormai "pulito" da oltre quindici anni:

⁸ Cfr. T. Leary, *Info-Psychology*, New Falcon Press, Los Angeles 1987.

Credo che il mito della droga ci porti a credere che, prendendola, avremo accessi ai segreti del cosmo, che istituiremo questa linea diretta con la coscienza dell'universo. Ma non è così. So dalle mie esperienze passate di avere abusato talmente delle droghe da distruggere, con ogni probabilità, ogni possibilità di ricavarne qualcosa di utile.⁹

Ma è piuttosto evidente che nessuno dei personaggi che formano l'umanità periferica e marginale di *Trainspotting* risulti anche solo per un istante paragonabile a personalità epocali come Bowie, Lou Reed o lo stesso Iggy Pop tante volte ricordato iconograficamente nei poster affissi sulle pareti delle case dei protagonisti e proposto nella colonna sonora del film. Questi sono solo dei ragazzacci che giocano (almeno finché uno di loro non ci lascia la pelle), dei picari post-industriali attratti dalla vertigine dell'immondo e del repellente, animati proprio come i loro precursori di cinque secoli fa da «un gusto perverso per il basso e l'ignobile, tutto secondo una certa lettura volta alla dimostrazione della fondamentale miseria umana»¹⁰, quella miseria che sia Welsh sia Boyle sono riusciti a sviluppare con grande efficacia.

La loro voglia di dipendenza è inoltre inversamente proporzionale alla loro capacità di comprendere e afferrare verbalmente il mondo in cui vivono, e per questo alcuni di loro, soprattutto Sick Boy (Jonny Lee Miller), sono dei logorroici del simbolico: parlano incessantemente di icone cinematografiche o musicali perché queste rappresentano un mondo compiuto e perfettamente comprensibile (nel suo caso, la saga di James Bond¹¹), nel quale, anche spostando qualche tessera del mosaico, il senso del disegno complessivo riesce sempre a ricostituirsi, al contrario di quel che avviene nelle loro vite.

3.

Un ingrediente della ricetta che rende *Trainspotting* particolare e significativamente diverso da un semplice film sulla droga è la morte della piccolissima figlia di Allison (Susan Vidler), presumibilmente morta di denutrizione mentre tutti i partecipanti al rito dello sballo erano completamente fatti. È del tutto ovvio che la presenza della morte in film di questo tipo sia e debba essere una costante, il modo in cui personaggi del genere elaborano la pulsione di morte è già di per sé sufficiente a generare una trama, e la morte di uno di loro, nella seconda parte del

⁹ D. Bowie, *Sono l'uomo delle stelle*, a cura di S. Egan, Il Saggiatore, Milano 2016, p. 237 (intervista rilasciata al *New Musical Express* nel marzo 1993).

¹⁰ C. Bo, *Il picaro nel mondo*, cit., p. XVIII.

¹¹ Per ironia della sorte, l'attore, oggi molto conosciuto come protagonista principale della fortunata serie TV *Elementary*, è il nipote di John Bernard Lee, che interpretò il personaggio cruciale di M nei primi dieci film della saga di 007 e la cui moglie si chiamava Ursula proprio come la Andress alla quale Sick Boy riserva molte attenzioni nel suo monologo.

lungometraggio, rappresenterà un giro di boa per i personaggi principali. Ma la morte della bambina è una faccenda diversa per ovvie ragioni: non era lei che doveva morire, e quindi la sua morte si trasforma in un incubo coscienziale per Renton, in un fantasma non combattibile, una presenza intermittente che si manifesta quando vuole e che nemmeno una dose abbondante di eroina riesce ad evitare. Gli spettatori ricordano certo l'efficacia con la quale Boyle ha saputo mostrare l'ingresso del piccolo corpo tumefatto della bambina negli incubi e nelle allucinazioni di Renton, la sacrosanta lentezza con cui la neonata/neomorta avanza verso di lui attaccata al soffitto, prendendosi tutto il tempo necessario a creare in lui il panico e ruotando la testa sull'asse del collo in una repentina citazione de *L'esorcista*, opportuna dato che quello è davvero un momento horror del film¹² almeno quanto la sequenza del tuffo nel "peggior gabinetto di Scozia" è una originale citazione di Jean Vigo.

Rivedendo oggi la pellicola, ci si potrebbe chiedere se questa traccia narrativa non risulti esagerata, eccessiva, forse perfino ingombrante rispetto all'economia del film. A mio parere, la risposta è negativa: non solo quella componente si combina alla perfezione con le fughe allucinatorie del tossicodipendente, sia quando è sotto l'effetto delle sostanze sia quando è in crisi di astinenza, ma introduce anche un interrogativo che Boyle preferisce saggiamente non indagare, ma che ha una sua indubbia consistenza. L'interrogativo è: essendo piuttosto evidente che queste persone faticeranno molto ad accettare il rito di passaggio all'età adulta e quindi non sono esattamente dei genitori ideali, almeno in questa fase della loro vita, che considerazione dovremmo avere di quelli che tra loro hanno intanto fatto dei figli? È possibile che siano comunque dei genitori non dissimili dagli altri o lo stigma dell'esclusione sociale sarà puntualmente applicato? Ognuno darà la propria risposta, e di sicuro nella realtà sociale anche della Gran Bretagna si saranno verificati casi di ogni tipo: dai figli che riescono a redimere i genitori tossicodipendenti a quelli che li uccidono per proteggere altri figli più piccoli¹³. D'altra parte, appartiene al regno comportamentale delle psicotropie la scarsa considerazione per le conseguenze che le proprie azioni possono avere sulle persone vicine, considerate in genere presenze moleste o disturbatrici. Inoltre, per ragioni facilmente comprensibili, il rapporto tra genitori tossicodipendenti e figli che cercano di non esserlo finisce inesorabilmente per esulare dalla sfera della riflessione psicologica per diventare uno strumento di battaglia politica.

¹² Boyle indusse gli attori a prepararsi per certe riprese mostrando loro più volte *Taxi Driver* e *L'Esorcista*; cfr. <https://www.imdb.com/title/tt0117951/trivia>.

¹³ È il caso, noto alle pagine della cronaca, di Jed Allen, ventunenne che nel maggio del 2015 ha sterminato la propria famiglia (madre eroinomane incallita, compagno della madre e la sorellina seienne Derrin) a Didcot, nell'Oxfordshire, per impedire alla madre di rovinare la vita anche alla figlia più piccola. Allen si suicidò a breve distanza dalla casa in cui aveva compiuto la strage, lasciando sgomenta la comunità locale: <https://www.bbc.com/news/uk-england-32875885>.



Nel sequel *T2. Trainspotting* (2017)¹⁴ viene inizialmente toccato questo argomento, dato che il personaggio di Spud (Ewen Bremner) ha ormai una moglie e un figlio, così come anche Rent è sposato, dato che il tempo passa per tutti. Tuttavia la trama si sviluppa in altre direzioni, avendo come obiettivo essenziale dimostrare che i vari personaggi, a vent'anni di distanza dagli eventi del primo film, hanno fatto dei passi in avanti verso un'accettazione di ruoli identitari, hanno realizzato una fuga dai margini estremi della società verso le regioni centrali, ma dentro di loro continuano ad agitarsi pulsioni picaresche, ora tuttavia indirizzate alla ricerca di punti di equilibrio con il mondo. Sarà sempre la voce *over* di Mark Renton a cercare di chiudere i conti con quel passato, con la lunga passione adolescenziale per lo sballo, con la tendenza all'autodistruzione e con la pulsione di morte nel suo monologo finale:

Scegli la delusione, scegli di perdere le persone care, quando spariscono dalla vista un pezzo di te muore con loro, finché non vedrai che un giorno nel futuro una per volta saranno sparite tutte e di te non rimarrà niente, né di vivo né di morto. Scegli il futuro, Veronika. Scegli la vita.

D'altra parte, se drogarsi fino a rischiare di perdere tutto non ha senso, se la vita borghese o comunque socialmente riconosciuta nemmeno ha senso, e se neppure la morte riesce ad applicare dei significati stabili agli eventi e quindi neanche essa ha senso, allora tanto vale vivere e vedere cosa succede: quanto meno, è la soluzione che riserva il più ampio ventaglio di possibilità, quella nella quale possono succedere più cose. Può anche succedere che il più picaresco fra questi personaggi, lo stralunato Spud, come accade in *T2*, si converta in un

¹⁴ Basato su un successivo romanzo di Welsh, *Porno* (2002), che fa parte della saga. Lo scrittore, al quale è anche riservato un piccolo cameo nel film, nonostante un certo scetticismo di fondo, ha sostanzialmente apprezzato il risultato cinematografico, anche grazie alla buona sceneggiatura di John Hodge e al fatto che la gestazione è stata lunga, tutt'altro che improvvisata. Andrew MacDonald, produttore di entrambi i film, ha tenuto in considerazione proprio i fattori ai quali Welsh teneva maggiormente; cfr: <https://www.scotsman.com/arts-and-culture/books/interview-irvine-welsh-s-take-on-t2-trainspotting-1-4345716>.

improbabile autore della storia che lo spettatore dei due film ha avuto modo di vedere e quindi chiuda idealmente il cerchio della narrazione, facendo del mondo di *Trainspotting* una allucinatoria, eccessiva, quasi fumettistica storia di sciagurati disadattati che non volevano integrarsi ma che, scegliendo di continuare a vivere, alla fine non hanno potuto fare altro.