

Toxic cinema, toxic dream

Nicola Dusi

Forse le sensazioni sono dolorose a causa della loro intensità. Una sensazione piacevole può diventare insopportabile dopo che si è raggiunta una certa intensità.

William Burroughs

L'arte disfa la triplice organizzazione delle percezioni, affezioni e opinioni, per sostituirvi un monumento composto di percetti, affetti e blocchi di sensazioni che fungono da linguaggio.

Deleuze, Guattari

per e.

1. Farsi e sballare nel cinema contemporaneo

Rompendo gli stereotipi, il recente film di Paolo Sorrentino *Le conseguenze dell'amore* (Italia, 2004) mette in scena un tossico "periodico", che dice di sé: "la maggior parte dei discorsi sulla droga è estremista, e non considera il mio caso". È un signore distinto, un ex consulente finanziario, che vive recluso in un albergo del Canton Ticino (ostaggio della camorra, che lo utilizza per riciclare denaro sporco), e si buca "regolarmente" da otto anni. Però solo il mercoledì mattina alle dieci, nella sua camera d'hotel, con un rituale ossessivamente mantenuto finché non si troverà a fronteggiare l'irruzione dell'innatteso, in forma di innamoramento. Il "farsi", cioè la pratica dell'assunzione di eroina, è raccontato in modo inusuale: l'uomo è in silenzio, seduto sul letto, la musica extradiegetica cresce lentamente mentre lui si buca, tranquillo e metodico, e poi si lascia andare sdraiandosi

sulla schiena. La macchina da presa, prima posta in laterale a guardare la scena in piano americano, ora si sposta di fronte al letto e compie un movimento di avvicinamento dal basso, come scivolasse sul bordo inferiore delle lenzuola e poi risalisse i piedi, le gambe, il corpo sdraiato, fino al viso dell'uomo a occhi chiusi, per passargli poi oltre la testa. È il *fluire*, il diffondersi della droga nel corpo, che viene narrato da un unico movimento di macchina, in continuità dal basso all'alto. Dallo spazio del pavimento si passa a quello della superficie del corpo e poi ancora a quella del muro della stanza, come se ci fosse una lenta espansione di coscienza. A dir meglio, è una "perdita di coscienza", raccontata sia come un distendersi-rilassarsi posturale sia come l'espandersi della propriocezione¹, a partire da un'esperienza intensa di piacere solitario.

È il tema di questo saggio. Vorremmo indagare alcune pratiche molto rivalutate nel cinema contemporaneo: in primis, le strategie discorsive legate all'assunzione di droghe "pesanti", e in secondo luogo quelle configurazioni che fanno parte dell'area comune di questo volume, dedicato allo *sballo* nelle diverse arti, ossia alle alterazioni percettive date non solo da eroina o cocaina, ma da tutte quelle sostanze psico-attive raggruppate sotto l'etichetta di "allucinogeni".

Pensiamo, ad esempio, a *Paura e delirio a Las Vegas* di Terry Gilliam (USA, 1999). In questo film, collocato temporalmente agli inizi degli anni Settanta, lo sballo da droghe lisergiche va assieme all'idea di un possibile perfezionamento del corpo stesso e delle sue performance²: nuove visioni, soglie della percezione abituale infrante, con immagini e suoni che raccontano una dilatazione del tempo e presentano, ad esempio, cromatismi accesi, rottura dello spazio cartesiano, ritmo dell'audiovisione alterato, nella estrema lentezza o al contrario nella frenesia.

Se si tratta dello sballo da eroina, invece, l'immaginario cinematografico si trasforma nel tempo. Si passa dal vomito e uno stato di tranquilla semi-incoscienza, raccontato in film come *Christiane F.*³, alla leggerezza dell'iniezione fatta in automobile per stare un po' meglio prima di una serata impegnativa, come in *Pulp Fiction*⁴, fino alle allucinazioni concilianti con un mondo addomesticato di *Drugstore Cowboy*⁵, per giungere addirittura al godimento, che supera di molto quello sessuale, descritto all'inizio di *Trainspotting*⁶.

"Farsi" al cinema, allora, vuol dire cercare un effetto psico-fisico che mette in scena, nell'arco di un ventennio, diciamo almeno dagli anni Ottanta a tutti gli anni Novanta, una gamma di trasformazioni che passano dallo stordimento indifferente e solitario al piacere raccontato a voce alta. Formuliamo subito un'ipotesi: il cinema contemporaneo sembra passato da un tipo di rappresentazione dell'eroina e del tossico legata a un modo "scienziasta", oggettivando e osservando il "corpo-macchina" che si deteriora, a una rappresentazione che invece fa recuperare al tossicodipendente un'umanità e un'individualità, ritrovando così un "corpo-proprio fondato soggettivamente"⁷.

Nei film analizzati, drogarsi è un piacere valorizzato negativamente quando è solitario; positivamente, invece, quando è condiviso, in modo collettivo, come per il gruppo di amici di *Trainspotting* che si bucano assieme, oppure in presenza di altri, come accade a casa del pusher di *Pulp Fiction*⁸. Ma quale benessere è quello cercato dallo "sballo"? A primo avviso, si presenta come uno *stato transitorio, intenso, trasformativo* delle proprie percezioni interne e delle relazioni con l'esterno e con gli altri.

Se nella "soglia superiore" del nostro discorso si potrebbero trovare, come termini opposti, la *salute* e lo *sballo*, entrambi sussunti e legati, per quanto sembri pa-

radossale, allo stato o alla ricerca di un *benessere* psico-fisico, reale o soltanto apparente-effimero, nella “soglia inferiore” potremmo leggere il discorso della droga nel cinema contemporaneo all’interno della categoria duale della *dipendenza* (punto di vista interno) contrapposta alla *malattia* (punto di vista esterno), almeno se definiamo quest’ultima come un *deterioramento del corpo*, un suo “cattivo funzionamento”⁹.

Per iniziare a riflettere sull’assunzione di droga dal punto di vista interno, parleremo di *dipendenza* come di una *coazione a ripetere*, legata alla ricerca di un gesto-azione da parte dei soggetti tossici che possa alleviare il dolore dell’astinenza e che apporti un po’ di tregua all’esistenza. C’è inoltre un *rituale del farsi*, e in molti film il drogarsi inaugura una specifica configurazione discorsiva che si ripresenta via via identica nel corso del racconto, costruendo un ritmo, come fosse un ritornello. Altre volte, in film a tema come *Christiane F.*, drogarsi varia di intensità nel senso dell’ineluttabile squallore e del sempre più evidente disfacimento dei corpi.

Soffermiamoci sul rituale, sulla replica del “farsi” sempre uguale a se stesso. In termini semiotici parleremo di un’iteratività aspettuale (Greimas, Courtés 1979) e di un ritmico ritorno di un’equivalenza, un rima tra figure. Ma Roland Barthes ci ricorda che nel meccanismo della ripetizione non c’è solo identità, si dà anche un’altra possibilità, cercata dal soggetto, poiché “la ripetizione dà accesso a una diversa temporalità” (Barthes 1980). Ecco un primo aspetto interessante del rituale dell’assunzione di droga: nel ripetere, ci ricorda Barthes, “si abolisce il patetico del tempo: perché ciò che è patetico è sempre legato alla sensazione che qualcosa è apparso, che morirà e che si potrà combattere la sua morte solo trasformandolo in un secondo qualcosa che non assomiglia al primo” (ib.).

2. *Figure del corpo tossico*

2.1. *Astinenza, dipendenza, ricerca*

La nostra indagine inizia dalle configurazioni legate al “corpo tossico”, tra le quali troviamo, al primo posto, i *corpi in astinenza*. Come dicevamo, i personaggi si fanno carico, in questo stato, di un’ossessiva e spesso frenetica volontà attiva nella ricerca della sostanza che placcherà il loro malessere¹⁰. D’altronde, ci ricorda Burroughs (2001, p. 252), “qualsiasi oppiaceo che allevia il dolore in modo efficace allevia allo stesso modo i sintomi da astinenza. La conclusione è ovvia: qualsiasi oppiaceo che allevia il dolore provoca assuefazione e più allevia il dolore efficacemente più procura assuefazione”. Una tensione al riequilibrio del proprio stato psico-fisico, inteso come recupero del bene perduto, cioè il raggiungimento dell’effimero benessere dato dalla droga, che apre una serie di racconti di prove da superare per ottenere l’oggetto del desiderio. Il “disequilibrio” diventa immediatamente dolore fisico, corpo interno (o carne) che si appropria dell’io-pelle, del corpo inteso come involucro¹¹, e lo trasforma, lo contorce e deteriora. Questo si figurativizza, in film come *Christiane F.*, con tremori, colore terreo del viso, il ripiegarsi su se stessi accusando dolori al ventre. Una serie variabile di corpi che barcollano e si sfibrano, che si sfiniscono nella ricerca della dose, fino ad accasciarsi per strada, ridotti troppo male persino per muoversi o stare in piedi, a volte infine aiutati dagli amici, altre volte ritrovati freddi, bluastri, abbandonati.

È il deterioramento che entra in azione sul corpo quindicenne di Christiane e dei suoi amici. Sequenza dopo sequenza, il film costruisce infatti un percorso figurativo e cromatico che racconta le prime esperienze con l’eroina dei protagonisti a partire dall’esposizione dei loro corpi freschi e curiosi, tra luci e ambienti caldi e

rassicuranti, via via sempre più degradati. Il racconto si sofferma volentieri sulle loro espressioni sfatte e sulle facce bluastre degli adolescenti, sulla passività dei gesti e delle pose, e descrive la discesa nella dipendenza (che va assieme alla prostituzione, per trovare il denaro necessario a bucarsi) attraverso colori desaturati, lividi, con una panoplia di corpi deperiti, visi pesti e rovinati da occhiaie, abrasioni, eritemi e quant'altro si possa pensare di disforico, in modo da evidenziare il processo di autodistruzione del tossicodipendente.

Il primo sballo di Christiane è una sniffata di eroina, che la fa immediatamente vomitare fuori dalla macchina, tra l'indifferenza dei suoi amici. I toni cupi della luce e dei colori accompagnano il primo piano della sua faccia sconvolta e sporca, con la testa lasciata andare sul sedile di dietro. Mentre Christiane è partita per il suo primo *trip*, l'auto si muove. Gradualmente, cambia il punto di vista e passiamo dall'interno all'esterno, in una visione in soggettiva, così da vedere la strada che scorre solitaria, per poi scendere in una curva dentro un tunnel male illuminato e bluastro. Nel frattempo, la musica rock di sottofondo cresce di intensità e diventa sempre più invadente, fino a contestualizzarsi come proveniente dalla discoteca in cui Christiane si ritrova subito dopo, strafatta e assente, quasi fosse uno zombie. Il racconto dello sballo, negativizzato già in termini cromatici, si lega in questo modo all'inarrestabile fuoriuscire di un liquido interno (il vomito) come reazione alla sostanza entrata nel corpo¹², e al movimento in avanti nello spazio-tempo assieme al crescendo sonoro, figurativizzando così il "viaggio" e lo stordimento della protagonista¹³. Una sequenza brevissima che rende efficace, attraverso il piano espressivo del film, la connotazione immediata e banale dell'entrata nel "tunnel" della droga.

Aperte nella loro necessità dalla configurazione precedente, seguono le *prove narrative* dei soggetti tossici,

ovvero l'insieme delle competenze e delle performance che esplicitano e mettono in scena le modalità del *sapere* e del *poter* drogarsi. Si tratta, ad esempio, dei gesti, di solito famelici, di ingestione di pillole, pasticche o altri medicinali, contrapposti al meticoloso rito dello sniffare cocaina o altre sostanze, o a quello della preparazione delle iniezioni di eroina, cioè azioni che prevedono una competenza precedente, o alla peggio da acquisire al momento. Christiane, ad esempio, non lo sa fare da sola, ci vuole l'aiuto di un tossico esperto per la sua prima iniezione, mentre nello stesso film un altro personaggio, tossico navigato (e quasi all'ultimo stadio) si buca rapidamente da solo sul collo, guardandosi allo specchio dei bagni pubblici. I tossici del gruppo di amici di *Train-spotting* si aiutano vicendevolmente, con solidale compiacimento e molta autoironia. È una modalità, almeno inizialmente, che accentua la fiducia e la condivisione, legata al possesso comune (quando c'è) della droga, e alla ricerca di un unico oggetto di valore, quel benessere inteso come effetto psico-fisico di piacere e di caduta delle barriere individuali, un valore che circola tra i soggetti in tutti i film esaminati, e accomuna le pratiche dello sniffare, del fumare insieme, del farsi di eroina. Un antefatto illustre, a controprova del nostro argomentare, è la sniffata di eroina (scambiata per cocaina) che porta all'overdose Mia Wallace in *Pulp Fiction* (interpretata da Uma Thurman), mentre il suo accompagnatore è in bagno. La donna è un soggetto che in termini modali può farsi, ma *non sa* di cosa si sta drogando: si fa per ingordigia, in solitudine, e sembra in fondo venir punita proprio per questo.

La volontà di farsi, il sapere e poterlo fare, fanno capo a quella *coazione a ripetere* che abbiamo posto sotto il dominio della *dipendenza*, ossia di un *dover fare* che il soggetto tossico accetta o più spesso subisce, un dovere legato alle istanze profonde del corpo (e della mente),

che cerca l'euforia. Quest'ultima viene a volte distinta, in termini psicologici, in tre tipi, differenziando la temporanea sensazione di "eccitamento" da quella di "appagamento" e dalle "fantasie", comuni a ogni dipendenza: "una determinata sostanza, o un determinato comportamento, sblocca il cammino individuale verso il piacere collegato alla dipendenza. Il cambiamento di umore provato è indimenticabile. E se ne vuole sempre di più" (Boyd 1998, p. 50). Si parla di "logica emotiva", non razionale, poiché "razionalmente, il dipendente sa che quella sostanza o quel comportamento non può appagarlo (...) ma che risolverà solo il problema immediato, provocando eccitazione o calmando il dolore/la tristezza/la paura" (p. 51). Nei film esaminati, ritroviamo l'eccitazione come momento euforico legato soprattutto all'attimo prima del drogarsi, come accade in *Drugstore Cowboy*, quando la banda di amici rapina farmacie e supermercati, con abili trucchi e molto autocompiacimento; il drogarsi vero e proprio (impasticcandosi, ad esempio) provoca un temporaneo appagamento, che è pervasivo e si espande dalla "carne" (dal corpo interno), al "corpo proprio"¹⁴, e apre non solo a fantasie, ma a stati mentali di allucinazione. Siamo passati così agli *effetti* dell'assunzione di droga. Ne troviamo sia di immediati e ricercati, come lo sballo, sia di subìti come secondari, perlopiù indesiderati, spesso negati o rimossi, come l'overdose.

2.2. Effetti immediati: viaggi e allucinazioni

Bob, il protagonista di *Drugstore cowboy* (interpretato da Matt Dillon), spiega che è stato "per lungo tempo un tossicomane convinto", e il racconto del film, ambientato negli anni Settanta americani, è un lungo percorso attraverso la dipendenza spensierata, con rapine e scontri con la polizia, la morte da overdose della più

giovane del gruppo, fino alla disintossicazione di Bob e al suo tentato reinserimento sociale. C'è anche un cameo di William Burroughs nelle vesti di un ex prete tossicomane che accetta con gratitudine qualsiasi omaggio di stupefacenti. Il film presenta dei personaggi curiosi e "bulimici" rispetto a qualsiasi esperienza tossica: il gruppetto capeggiato da Bob si fa infatti di qualsiasi cosa, anche se l'eroina resta la droga preferita. Lo sbalzo viene descritto minuziosamente da Bob, come narratore in voce off, mentre lo vediamo bucarsi sul sedile di dietro di un'auto in corsa. Lo schermo si compone riempiendosi da un lato del suo viso enorme, in primo piano, e da una serie di lente sovrimpressioni di oggetti che volteggiano in un cielo terso. La voce di Bob spiega:

Dopo ogni colpo tutti i membri della banda si concedevano un viaggio, e io ridevo da solo, immaginando droghe di ogni genere in quantità tali da far letteralmente fluttuare per aria il cucchiaino (...). Entrandomi nelle vene la droga mi procurava un tiepido formicolio che mi saliva al cervello fino a consumarlo in una dolce esplosione che prendeva il via da dietro la nuca. La diffusione era rapida, e alla fine provavo un tale piacere che il mondo intero mi diventava simpatico e acquistava un fascino particolare. In quei momenti tutto era magnifico e anche il mio peggior nemico non era poi tanto cattivo. La terra e l'erba erano, come dire, più terra e più erba, tutto assumeva la rosea sfumatura di un successo senza limiti: mi sentivo infallibile, e finché durava, la vita era qualcosa di meraviglioso¹⁵.

Le immagini scorrono su una musica lieve, che accompagna il movimento di cassette, cavalli, alberi, aerei, che volteggiano rotolando nel vasto cielo azzurro. Siamo in una soggettiva mentale, o meglio in una focalizzazione interna allucinata, ma lo spettatore è anche guardato da Bob, in un'interpellazione che buca lo schermo e rompe la costruzione finzionale. Non siamo quindi

solo nella mente di Bob, e non è solo lo spettatore a vedere Bob in primo piano bensì, come si intuisce dal finale del suo discorso riguardo alla sensazione di un “successo senza limiti”, è lui stesso che si vede così. Un essere enorme, espanso nel mondo, con le percezioni che apprezzano ogni cosa nella sua microrealtà¹⁶, e un senso generale di pacificazione con l’esistenza. Ma anche una sorta di delirio di onnipotenza che gli fa credere di tenere tutto sotto controllo. L’incantesimo si chiude bruscamente: iniziamo ad ascoltare una radio che blatera, nell’auto la ragazza alla guida impreca, e Bob, riportato nella realtà da questo salto enunciativo che ha rotto il mondo di secondo livello dentro cui lui fantasticava, si ritrova seduto a guardare la donna come fosse un sopravvissuto.

Nel corso del film, un secondo momento di viaggio mentale del protagonista è molto simile a quello appena descritto. Dopo che è andata in porto una beffa che Bob ha organizzato a danno degli agenti di polizia che lo pedinano, ecco lo schermo dividersi nello stesso modo, con il viso in primo piano di lui su un lato, a guardare in macchina, e la sovrimpressione di migliaia di bollicine d’aria che salgono dal basso all’alto a frantumare e scomporre l’immagine, o a renderla acquatica, mentre gli oggetti della beffa (una pistola e altro) roteano pacifici nello spazio dello schermo. La musica jazz molto ritmata si accompagna a cori di risate e applausi di sottofondo e Bob sorride, soddisfatto del successo che ha ottenuto. Ci interessa notare che questo *trip* è ancora una volta uno spostamento percettivo totale, un’immersione polisensoriale del protagonista (e dello spettatore) che è passata dal mondo aereo, della prima sequenza di sballo, a quello acquatico. Ma in fondo, in entrambi i casi, sembra dominare la percezione visiva in focalizzazione interna: un viaggio tutto mentale e autoerotico, forte della soddisfazione infantile di dominare il mondo.

Abbiamo finora parlato di *sballo* come di un effetto visibile dell'assunzione di una sostanza "tossica" da parte dei soggetti, una figurativizzazione delle alterazioni e delle passioni interne esperite dai corpi. Si danno però, al cinema, sia casi di indifferenza e improvvisa calma, dopo la frenesia precedente, sia quei processi di stordimento con perdita di energia e vomito incontrati ad esempio nella "prima volta" di Christiane. Se *Drugstore Cowboy* racconta l'effetto di pacificazione con il mondo naturale e sociale, pur mettendo in scena stati allucinatori, quasi dieci anni dopo *Trainspotting* parla di sballo in modo del tutto diverso, esplicitandolo nei termini di piacere paragonato a quello sessuale. "Quello che la gente dimentica è quanto sia piacevole, senno noi non lo faremmo, in fondo non siamo mica stupidi", recita la voce narrante di Renton, il protagonista: "prendete l'orgasmo più forte che avete mai avuto, moltipicatelolo per mille, neanche allora ci siete vicini". Bucarsi, spiega Renton nella sua giaculatoria iniziale, permette di semplificarsi la vita dalle scelte socialmente obbligatorie, di non pensare al lavoro, all'amore, alla casa da pagare o alla schedina da giocare, ecc., "tutte cose che non contano quando hai una sincera e onesta tossicodipendenza"¹⁷.

Ma il film mette in campo fin da subito anche un'altra narrazione, molto più disforica, tesa a contrastare e sminuire l'entusiasmo del narratore e le immagini di appagamento condiviso che la accompagnano, con il gruppo di amici che si aiuta reciprocamente a bucarsi alternando chiacchiere su Sean Connery e smorfie di piacere intenso. Si tratta ad esempio della dimensione cromatica, desaturata e acida nei colori della moquette, o nei muri scrostati o sfondati, e in generale della luce livida che condisce tutta la sequenza. Vi troviamo anche il punto di vista alternativo, quello del mondo degli affetti del tossico, raccontato come un inevitabile "inconve-

niente” da subire. Si tratta delle situazioni in cui gli amici o i genitori rimproverano il protagonista di “avvelenarsi il corpo” o di “riempirsi le vene con quella merda”. Un’idea di tossicità che viene ribaltata, mostrata da un’alta prospettiva, con una netta inversione valoriale: l’eroina infatti, da portatrice di benessere, diventa “veleno”¹⁸, o sostanza che intasa il corpo interno, qualcosa di organico ma mortifero (la “merda”), che circola come rifiuto solido lì dove dovrebbe esserci il fluire di liquido vitale.

I trip di *Paura e delirio a Las Vegas* mettono in scena deliri molto più destrutturanti, fino allo stordimento allucinatorio totale dei protagonisti. Il film riesce nel suo intento descrittivo degli stati di alterazione della mente dovuti alle droghe grazie al continuo alternare visioni realistiche (in oggettiva) e soggettive mentali allucinate, ricontestualizzate da spiegazioni in voce off del narratore protagonista, o dai commenti del suo accompagnatore. Come si ricorderà, non siamo nel dominio dell’eroina (semmai i due amici assumono cocaina) bensì nella cultura dell’acido, con un crescendo di miscugli di allucinogeni di varia natura, come la mescalina presa assieme all’etere e agli acidi lisergici, fino al “potentissimo adrenocromo tratto da ghiandole umane”. Un giornalista sportivo (interpretato da Johnny Depp) arriva all’Hotel Hilton di Las Vegas, già in uno stato di delirio che lo dissocia da se stesso: infatti prima blatera a voce alta, poi in voce off si dice: “l’ho pensato o l’ho detto?”. È un soggetto fuori di sé¹⁹, preda di alterazioni percettive e visioni terrifiche: alla *reception*, la donna del bancone lo guarda troppo fissamente, poi le si allarga enormemente la bocca e il viso si deforma per divenire una grande testa di rettile; seduto al bar dell’hotel, le allucinazioni iniziano fissando i salatini nella ciotola, che diventano vermi vivi, quindi il tappeto nei suoi giochi geometrici, che si anima e disfa, mentre il pavimento inizia a riempirsi di

sangue e altri liquidi, e lui chiede a gran voce delle scarpe da tennis per andarsene. In una sorta di omaggio a *Naked Lunch* di Burroughs²⁰, il giornalista, al colmo del parossismo, vede tutte le persone osservate poco prima intente alle loro conversazioni (deformate da forti coloriture sessuali) diventare enormi rettili, che bevono e assumono pose minacciose. Il dottor Gonzo, l'amico che lo accompagna (un esilarante Benicio del Toro), gli dirà poi, e in tal modo lo sapremo anche noi, che lo ha trovato urlante, che brandiva un rompighiaccio e aveva terrorizzato tutti. Con la sola aggiunta del finale paranoide, la scena sembra una perfetta trasposizione degli effetti della mescalina descritti anni prima da Huxley:

L'esperienza tipica della mescalina o dell'acido lisergico comincia con percezioni di forme colorate, mobili, geometricamente vive. Ben presto la geometria pura diventa concreta, e il visionario non percepisce modelli, ma cose modellate, come tappeti, sculture, mosaici (...). Animali favolosi attraversano la scena. Tutto è nuovo e sorprendente (...). La materia prima per questa creazione è fornita dalle esperienze visive della vita ordinaria; ma la modellatura di questo materiale in forma è opera di qualcuno che certamente non è l'io che ebbe originariamente le esperienze, o che in seguito le ricordò o le approfondì (Huxley 1954, pp. 79-80).

Paura e delirio a Las Vegas non è solo un omaggio gioioso alla “grande ondata di acido a San Francisco del 1965”, e alla cultura dell'acido che credeva nella “disperata qualità mitica che qualcuno custodisse la forza da qualche parte”, come dichiara la voce narrante, ma è anche un film che tenta una ricostruzione cromatica degli stati allucinatori, lavorando su luminosità sature per rendere le alterazioni percettive del colore. Anche qui si ritrova la lezione di Huxley: se la mescalina permette di “visitare gli antipodi della mente”, tutte le esperienze vi-

sionarie sembrano simili almeno rispetto alla “esperienza della luce”. Nelle visioni allucinatorie, infatti,

tutto ciò che è visto è brillantemente illuminato e sembra splendere dall'interno. Tutti i colori sono intensificati a un grado molto superiore di qualsiasi cosa vista in condizioni normali, e nello stesso tempo la capacità dell'intelletto di riconoscere sottili distinzioni di tono e di colore è assai rinforzata (pp. 73-74).

2.3. *Effetti indesiderati, dalla stipsi all'overdose*

Distinguiamo, nelle figure del corpo tossico, *effetti maggiori e minori* previsti, temuti, indesiderati. Tra i minori, *Trainspotting* racconta la stipsi, cioè l'essere preda di forze interne di trattenimento, cui segue il cedere: “l'eroina rende costipati”, recita infatti la voce off di *Trainspotting*, e poi: “l'effetto dell'ultima pera sta finendo” mentre Renton, il protagonista, visto da lontano in campo lungo, si piega comicamente in due, prima di entrare nel pub con la “latrina più lurida di tutta la Scozia”. Un altro effetto minore è il calo di libido. Disintossicarsi significa infatti, per Renton, ritrovare l'urgenza di stare con una ragazza e rendersi conto della sua incompetenza sociale al corteggiamento. Ci torna in aiuto Burroughs (2001, p. 261), che spiega, molto scientificamente:

Il sistema nervoso vegetativo si dilata e contrae in reazione ai ritmi viscerali e agli stimoli esterni: si dilata in presenza di stimoli percepiti come piacevoli (...) e si contrae in presenza di sofferenza, ansia, paura, disagio, noia. La morfina altera il ciclo completo di dilatazione e contrazione, rilassamento e tensione. La funzione sessuale è disattivata, la peristalsi inibita, le pupille cessano di reagire a luce e oscurità. L'organismo (...) si adatta al ciclo della morfina.

Dilatazioni e contrazioni della carne, salti e sobbalzi dei moti interni, si “adattano” al ciclo della droga, che

produce uno stato di benessere temporaneamente autarchico, *riorientando* il corpo del tossico fin dai suoi bisogni primari. Per Burroughs, infatti, “il tossicomane esiste in uno stato privo di sofferenza, sesso e tempo”, e “il ritorno a ritmi di vita animale comporta la sindrome da astinenza” (ib.).

Tra gli *effetti maggiori* indesiderati, o rimossi, troviamo invece le configurazioni cinematografiche legate all'*overdose*. Solo in alcuni film l'*overdose* porta alla morte. Questo avviene sia agli amici di Christiane F., sia alla ragazzina del gruppo di ladruncoli di *Drugstore Cowboy*, e in entrambi i casi non si rappresenta l'azione nel suo compiersi ma solo a processo avvenuto, con il corpo irrigidito trovato dagli amici²¹.

Consideriamo invece un'altra celebre sequenza di *Trainspotting*. Renton è al pub con i genitori: si ritrova, appena disintossicato, in preda a noia, depressione e a una lucidità insopportabile, che blocca e tiene a distanza le passioni degli altri, cioè del mondo socializzato dedito ai piaceri leciti della tombola e all'alcool. Grazie a un'accelerazione delle immagini, tutto attorno a lui pulsa e agisce freneticamente, mentre Renton sta immobile al tavolo, con molti boccali di birra davanti, ritagliato dallo sfondo solo dal suo colore cianotico. Poi esce, dal retro, e fugge. Evade con un salto del muro, per andarsi a bucare di “droga pesante” dall'amico pusher. La voce off di Renton, nel frattempo, spiega:

la pena era sospesa e stavo in questo programma. Dipendenza sponsorizzata dallo stato. Tre dosi di metadone dolcissimo al giorno invece della roba. Ma non basta mai, e in questo momento meno che mai. Le ho prese tutte e tre stamattina, il sudore sulla schiena è come uno strato di congelamento. Devo andare a trovare madre superiora, per una pera. Una pera, cazzo. Per superare questa lunga giornata dura.

Al piacere immediato dell'iniezione, segue la "botta" dell'overdose. L'immagine, un dettaglio macro dell'ultimo risucchio della siringa, tra droga e sangue, rima immediatamente con quella della pupilla di Renton, che si dilata e rimane fissa. Renton sprofonda *letteralmente* nel pavimento, trascinandosi dietro il tappeto. Lo schermo si restringe, tra due cortine di un mortuario velluto rosso, e tutto viene percepito da lì, da sottoterra. L'esperienza dell'overdose diventa così una *sogettiva dalla fossa*, nella quale carne e corpo si toccano, l'involucro del Sé resta un filtro che tiene fuori il mondo, lo guarda agire, ma è come rovesciato in una profondità intangibile, in uno sprofondamento solitario, da cui non sa uscire. È una messa in cornice cognitiva, che vuole raccontare la caduta dentro le forze che sconvolgono la carne²², e che porta alla perdita definitiva, alla morte, anzi a uno sguardo (infero) del *quasi morto*. La colonna sonora è mesta e solenne, *Just a perfect day* di Lou Reed, e il corpo dell'attore sprofonda portando con sé lo sguardo dello spettatore. Siamo con Renton in una *sogettiva* lucidissima, muta, che guarda il mondo trattarlo con rude determinazione (il pusher che lo trascina in strada, il tassista che lo scarica a terra senza complimenti), oppure con sollecitudine, quando al pronto soccorso le infermiere lo interpellano e gli iniettano qualcosa che provoca un repentino risveglio, l'uscita dalla tomba.

La sequenza dell'overdose di *Trainspotting* ci permette una riflessione sui modi del cinema contemporaneo di utilizzare gli effetti speciali digitali. Le nuove tecnologie riescono infatti a far entrare *ancora di più* nella finzione, dato che il trucco dell'immagine digitale si mette a servizio della narrazione e del film, ma anche dell'universo sensoriale dello spettatore. Sprofondati nel pavimento siamo percettivamente, in modo polisensoriale, dentro una tomba aperta sul mondo, poiché non solo vediamo tutto ritagliato dal tappeto rosso, ma sentiamo ogni vo-

ce, rumore o suono, attutito e distante, come fossimo al di qua dello schermo.

Come tutti i trucchi o gli effetti speciali, l'effetto digitale serve però nel cinema ad almeno un'altra funzione. Si tratta stavolta di far riflettere sull'*estraneità* dei materiali audiovisivi, sulla loro *artificialità*: quando si aprono mondi paralleli allucinati, e la musica gioca contro il rumore, o la saturazione/desaturazione cromatica lavora contro l'immagine, o ancora nei casi in cui l'immagine si ritaglia, le inquadrature si distorcono, il montaggio accelera, sdoppia o sfasa, siamo di fronte a modi enunciativi dell'«autoriflessività»²³.

Tutte le allucinazioni di *Drugstore Cowboy* o di *Paura e delirio a Las Vegas*, per quanto possano convincerci, funzionano soprattutto per aprire i livelli della narrazione e moltiplicare la finzione contro se stessa, sporcando così il nostro «piacere finzionale». Non possiamo più, ingenuamente, abbandonarci come spettatori rilassati, sospendere l'incredulità ed entrare nella finzione. Veniamo scossi, e richiamati al lavoro cognitivo, che è poi un altro tipo di piacere spettatoriale. Un nuovo modo narrativo che, grazie al digitale, fa entrare nel film momenti di alterità che spiazzano lo spettatore, portandolo nella dimensione del «metacinema».

3. *Figure della cura*

3.1. *La «cura efficace» e la scelta*

Potremmo ribaltare la questione, e definire *dipendente* qualcuno che cerca, incessantemente, di smettere. Spesso la stessa persona che assume droga vuole uscirne²⁴, ma non finisce mai di finire: come ricordava Deleuze parlando del bevitore, «l'ultimo bicchiere è sempre il penultimo»²⁵. Eppure anche al cinema (come nella vita) se ne esce. Quello che ci interessa, però, è ac-

cennare alle *voci* e alle *opinioni* attorno alla cura che funziona, alla cura efficace. Nel nostro minicampione troviamo, in *Christiane F.*, una spiegazione semplificata fatta da Christiane e il suo ragazzo agli amici che ancora battono al Bahnhof Zoo di Berlino. Raccontano di come ne sono venuti fuori, con poche pastiglie e poca fatica, tra l'ammirazione dei compagni. Per quanto il loro discorso sia immediatamente falsificabile dallo spettatore, che ha assistito alle fasi successive della degradazione dei corpi in astinenza e alla "rota", per gli amici questo risultato è invece verificabile direttamente guardando in faccia i due, rifioriti. Ai loro occhi, il racconto diventa verosimile. Più per invidia che per gioco, offrono ai due una pera, e Christiane e l'amico ci ricascano subito.

Anche in *Drugstore Cowboy* il protagonista decide di sottoporsi alla cura dei "21 giorni di metadone", riuscendo a superarla e a ritrovare un equilibrio, addirittura a inserirsi nel mondo del lavoro. Ma quando lo racconta alla sua ex moglie, ancora pesantemente tossica, lei *non* gli crede. Nello scambio di opinioni, la donna si propone come un soggetto che vede la vita "normale" come una chiusura delle possibilità, rimanendo così in una diversa prospettiva valoriale (quella del gruppo iniziale del film): la droga per lei rappresenta pur sempre l'euforia, ed esserne fuori solamente il malessere, o la noia.

In *Trainspotting*, la voce off di Renton ci informa: "qualche volta persino io ho pronunciato le fatidiche parole (...) Mai più amico, ho chiuso con questa merda". Lo vediamo alzarsi di scatto dal pavimento dove stava godendo degli effetti dell'ultima iniezione, e inneggiare con il pusher al "metodo Sick Boy", uno degli amici, il quale è proprio lì, accasciato sul tappeto, a dimostrazione dell'efficacia della cura. Renton però è convinto, e si chiude in casa sbarrando la porta ed elencando una serie di cose necessarie per disintossicarsi:

tre bacinelle (per vomito, feci, urine), gelato, cibo in scatola e bibite, musica distensiva, tv e vitamine, una boccetta di valium, pornografia. Solo che l'effetto dell'ultima pera sta finendo, e ha bisogno di qualcosa per bloccare il dolore... Quindi rieccolo fuori, con le assi sulla porta divelte, per andare a cercare "un'ultima dose". In ogni caso, Renton ce la farà: dopo la ricaduta di cui abbiamo parlato più sopra, i genitori lo costringeranno, a casa loro, a una disintossicazione forzata. Ed ecco aprirsi le nostre ultime figure.

3.2. *La performance della disintossicazione*

Ripartiamo da Burroughs (2001, p. 253):

Durante la *crisi di astinenza* il tossicomane è acutamente consapevole di quanto lo circonda. Le impressioni sensoriali sono acute al limite dell'allucinazione. Gli oggetti familiari sembrano animati dai fremiti di una vita furtiva. Il tossicodipendente è soggetto a un fuoco di fila di sensazioni esterne e viscerali. Può provare fugaci istanti di bellezza e nostalgia, ma l'impressione generale è estremamente dolorosa. (Forse le sensazioni sono dolorose a causa della loro intensità. Una sensazione piacevole può diventare insopportabile dopo che si è raggiunta una certa intensità).

Prima di soffermarci sulla disintossicazione di Renton, verifichiamo le configurazioni presenti in *Christiane F.* Vi troviamo una crisi di astinenza progressivamente peggiorativa, totalmente fisica e materica. Christiane e il suo ragazzo, chiusi assieme in camera da letto, passano dai tremori lungo tutto il corpo ai crampi alle gambe (irrigidite, come estranee da sé), al sudore freddo e gli spasmi, fino alle contorsioni per il dolore e le urla, e infine al vomito a pioggia per tutta la stanza, poiché hanno bevuto, pur di calmarsi, del vino (cosa che il corpo tossico non tollera).

Il corpo che trema e gli arti che non sono controllabili, tra crampi e spasmi, mettono in scena una ribellione, un conflitto, tra corpo interno e corpo esterno, uno scontro tra ciò che la carne vuole incessantemente, con sempre maggiore frenesia, cioè tornare al suo stato di benessere artificiale, e le manifestazioni esteriori del corpo involucro rispetto al disagio, al disequilibrio creato dall'assenza dell'aiutante magico per superare la prova. Sotto il percorso figurativo dei nostri racconti, infatti, c'è sempre una *sintassi sensomotora* legata a una prevalenza delle tensioni e delle forze che sconvolgono il corpo interno dei soggetti, rispetto al corpo proprio inteso come *involucro*²⁶, come *io-pelle* sul quale questi conflitti tra forze diventano sfigurazioni, segni visibili di deperimento (occhiaie, abrasioni), tremiti e sudori.

In *Christiane F.*, sopraffatti dal dolore (“sto troppo male!”, urla Christiane al compagno) i due ragazzi non solo bevono ma trovano una dose nascosta tempo prima, e cercano disperatamente di sniffarla, senza riuscirci. La competenza dei soggetti entra in dissonanza: litigano per impedirsi di prendere il pacchettino con la droga, poi si accordano per preparare insieme polvere e cannuccia, ma Christiane ha uno sbotto di vomito e inonda tutto, rovinando la dose, tra le urla dell'amico. I due *vorrebbero non farsi* ma non riescono a resistere alla sofferenza fisica. Una volta scelto il “male minore”, però, è dal corpo interno che emerge un atto (involontario) di dissipazione, che va incontro al loro progetto iniziale, quello di disintossicarsi.

Ci sono anche, per riprendere Burroughs, sensazioni piacevoli, momenti di rara quiete: Christiane a un certo punto inizia a strappare pezzetti di carta da parati e scopre il disegno della carta precedente. È quasi un tornare all'infanzia, ma il gesto diventa presto ossessivo e sfocia nella frenesia.

La disintossicazione forzata del protagonista di *Trainspotting* ha a che fare in modo più serio con la “rota”. Non c’è solo il corpo che trema e suda, il dolore blaterato o urlato, ma soprattutto le allucinazioni – piene di sensi di colpa – nelle quali si alternano perfidi amici che danno consigli perentori e presenze legate allo squallore e alla morte. Uno stato durativo di disforia e disancoramento da Sé, non più solo corporeo ma, soprattutto, psicologico. Renton, nella consueta voce off, lo descrive così:

sono nel limbo dei tossici adesso, troppo a pezzi per dormire, troppo stanco per stare sveglio. Ma i sintomi della rota sono in viaggio: sudori, nausea, dolori e voglia di droga, un bisogno diverso da tutti gli altri sta per abbracciarmi.

Renton è ripreso in oggettiva, a figura intera. Lo vediamo soffrire e contorcersi da sopra il letto, poi in modo ravvicinato da sotto le lenzuola, e nell’alternarsi dei modi dello sguardo entriamo in soggettiva nelle sue percezioni allucinate che guardano in modo distorto, via via, la sua ragazza che gli canta una canzone, gli amici che lo sfottono o lo incitano; un programma tv a quiz sull’HIV, al quale partecipano i suoi genitori, che torna come un ossessivo ritornello sulla paura più imminente (ma Renton, alla fine, risulterà “pulito”). L’amico Spud, ora in prigione, batte le sue catene seduto sullo stipite della porta, un altro amico, il tossico più recente, che è anche il più rovinato (morirà solo lui, per tutti gli altri), scivola lungo una parete fissandolo triste. La stanza è rivestita di carta da parati con modellini di treni, come in un incubo infantile, e si deforma e si allunga, mentre il letto avanza o indietreggia, in un montaggio discontinuo. Infine, la visione più intollerabile: il neonato morto della ragazza del gruppo gli cade sulla faccia, dopo essersi pericolosamente avvicinato a quattro zampe dal soffitto. Il deli-

rio della rota non è solo allucinazione e distruzione delle geometrie spazio-temporali: anche la musica di sottofondo cresce nella sua ritmica martellante, tutto diventa insopportabile. Renton geme, si contorce tra le lenzuola, suda copiosamente, e infine urla disperato: “io non c’entro!”.

3.3. *Sul tremore*

Abbiamo visto i (poveri) corpi tossici, le loro figure dolorose. Prima di chiudere il nostro excursus, una breve parentesi. Nel racconto di Maupassant *Due amici*, due signori francesi, che sono andati a pescare uscendo spensierati dalla Parigi assediata dai tedeschi, vengono catturati dai nemici e interrogati dall’ufficiale prussiano, che vuole la parola d’ordine per entrare nella città, credendoli delle spie. Loro non la sanno, ma restano comunque in silenzio, con una comune decisione eroica, e vengono fucilati. Greimas (1976), analizzando il racconto, riparte dalla distinzione fenomenologica tra carne e corpo proprio, spiegando come al momento della condanna a morte riaffiori il *somatico*, sotto forma di “tremore”. I due amici vengono infatti colti da un tremito incontrollabile: i moti intimi si mostrano nel movimento del corpo involucro, del corpo pelle, e in tal modo il sensoriale si figurativizza²⁷.

Il *tremito*, nella proposta di Deleuze e Guattari, fa parte della più elementare delle varietà, o dei *composti di sensazione*, cioè di quella vibrazione che “caratterizza la sensazione semplice”, poiché “segue una corda invisibile più nervosa che cerebrale”, nella quale è implicata comunque una “costitutiva differenza di livello” energetico (Deleuze, Guattari 1991, p. 172). Seguendo Fontanille, potremmo contestualizzarlo come una delle figure prodotta da più ampie configurazioni in gioco tra carne e corpo, presa tra gli estremi della *contrazione* e dell’*instabilità*²⁸.

Ma in fondo, più semplicemente, ci piace tornare alle intuizioni di Barthes. Parlando della Pop Art come di un'arte "dell'essenza delle cose", Barthes spiegava la ripetizione dell'immagine prodotta da Warhol come una manipolazione tesa a "dare l'impressione che l'oggetto tremi davanti all'obbiettivo o allo sguardo", perché "cerca la sua essenza, cerca di situare davanti a voi questa essenza" (Barthes 1980, p. 202). Per noi spettatori, persi nel buio della sala, il corpo del tossico che *trema* agisce allo stesso modo: non è solo una figura plastica, dovuta ai conflitti (tensivi) tra Me e Sé, ma un "far vibrare la sensazione" (Deleuze, Guattari 1991, p. 172). Quel che si ottiene allora è un immediato effetto di senso: un effetto di verità o, meglio, l'affermazione di "un'essenza di individuo"²⁹.

4. Controtempo

Per concludere, riprendiamo il problema dei saperi del tossico rispetto alla relazione tra il proprio corpo e tutte le sostanze assumibili. Il tossico, abbiamo cercato di dimostrare, è un *sogetto ipercompetente*, che *sa cosa aspettarsi* da ogni pillola, polvere, droga lecita o illecita³⁰. Spesso nei nostri film entra in scena il conflitto con le competenze del medico o dell'istituzione sanitaria, legato alla circolazione dell'oggetto di valore (immediato) del tossico, la droga. Se il dono viene negato, si passa all'espropriazione tramite furti o altri stratagemmi: in *Trainspotting*, ad esempio, durante le visite dal medico si rubano i blocchetti delle ricette per prescrivere da soli.

In tutti i film citati, da *Christiane F.* in avanti, non c'è solo la ricerca continua di qualsiasi cosa con cui "farsi", ma anche la competenza di cosa cercare. In *Paura e delirio a Las Vegas* troviamo persino disquisizioni colte sulla

differenza degli effetti dell'etere rispetto a quelli dell'acido e della mescalina, per non dire dell'adrenocromo (tratto, sembra, dalle ghiandole dell'adrenalina umana): l'ironia e il paradosso risiedono nel continuo sperimentare, da parte dei due dotti protagonisti, quante più sovrapposizioni possibili dei diversi effetti in cerca dello sbalzo totale³¹. Il film più interessante, per questo problema, rimane però *Drugstore Cowboy*. "Noi andavamo direttamente alla fonte", spiega il protagonista, anche lui in voce off narrante. Il medico diventa infatti solo un intermediario con il sistema farmaceutico, mentre l'ospedale (o il *drugstore*, appunto) viene vissuto come una banca, il deposito dei valori, degli oggetti desiderati: "il mondo è pieno di medicine contro il dolore (...) noi le prendevamo tutte".

Restano, inevase, alcune domande. Qual è la motivazione della dipendenza, almeno di quella rappresentata al cinema? È una scelta o una necessità? E perché il tossico non ce la fa a "vivere normalmente", a contenere il malessere, magari facendosi di alcool in "modiche quantità"? Sono forse domande mal poste, dato che si tratterebbe innanzitutto di rimettere in questione il concetto di "normalità": la madre del protagonista di *Trainspotting*, ci spiega Renton, è una *tossica* anche lei, ma nel "modo socialmente tollerato" che la fa vivere tranquilla grazie a sonniferi e antidepressivi...

Eppure, non è la "scelta di non scegliere la vita", che fortifica la filosofia anarchica di *Trainspotting*, a fornire una risposta. Ne troviamo una migliore, pur sempre parziale, nel finale di *Drugstore Cowboy*. Il protagonista spiega come il tossico sia un soggetto particolare, dato che "nessuno può convincere un drogato a non farsi":

prima o poi qualcosa troverà: fumo, coca, vino, whisky, o una pallottola dritta nella testa, cioè qualcosa che possa alleviare le angosce della vita di tutti i giorni, a cominciare dal doversi allacciare le scarpe.

Poco, ma una pista, per parlarci della *fragilità* del tossicomane. Nel suo monologo finale, steso sul lettino dell'ambulanza che lo porta via (si è appena preso una pistolettata da un suo ex amico spacciatore), sentiamo ancora un ultimo commento:

non sai mai che cosa ti succederà tra poco: è per questo che Nadine ha scelto la via più facile per uscirne [è morta di overdose], è per questo che Dianne [l'ex moglie] vuole continuare. La maggior parte della gente non ha idea della sensazione che proverà tra cinque minuti; per un tossicomane invece è diverso, lui lo sa: gli basta leggere un'etichetta.

La fragilità del tossico non sembra (solo) legata all'angoscia della routine quotidiana e alle costrizioni della vita sociale, a un *non senso* sempre incombente, che con la droga viene invece canalizzato. C'è una incertezza del vivere che appare come un problema di temporalità e di narrazione. Di fronte all'apertura sempre incompleta dei possibili narrativi, e a una temporalità in avanti vissuta come angosciante, il tossico cerca la sicurezza di una storia *ripetuta*. Vuole ritrovare almeno una certezza, una sensazione conosciuta, già nota, che scardini il divenire e lo faccia ritornare in un tempo iterativo e rassicurante. O forse vuole solo fermarsi e, almeno per un momento, uscire dal tempo.

¹ Nei termini di Merleau-Ponty 1945.

² Rinviamo all'introduzione di Gianfranco Marrone al xxxii Congresso della Associazione Italiana di Studi Semiotici (Spoleto, ottobre 2004), dal tema: "Il discorso della salute testi, pratiche, culture" (disponibile nel sito www.associazionesemiotica.it/attivita).

³ *Christiane F. Noi i ragazzi dello zoo di Berlino* (*Christiane F. Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*), di Ulrich Edel, Germania, 1981, ambientato nel clima post punk tedesco degli anni Settanta, tratto dal romanzo omonimo di Christiane F.

⁴ *Pulp Fiction*, di Quentin Tarantino, USA, 1994.

⁵ *Drugstore Cowboy*, di Gus Van Sant, USA, 1989, ambientato nel 1971. Dal romanzo di James Fogle.

⁶ *Trainspotting*, di Danny Boyle, Inghilterra 1996, tratto dal romanzo di Irvine Welsh.

⁷ Per un'analisi semiotica comparativa (tra libro e film) sulle questioni della soggettività legata alle istanze percettive e alla sensorialità si veda Marrone 2005.

⁸ La configurazione del drogarsi per cercare l'incoscienza (e la leggerezza, prima della discoteca e degli incontri sessuali), si ritrova anche nei film più recenti se pensiamo alle scene di assunzione di cocaina o di oppio in *La sposa turca* (di F. Akin, 2003), o all'eroina che circola e finirà per uccidere ne *La mala Educación* di Almodóvar (Spagna, 2004).

⁹ Ci rifacciamo ancora alle categorie teoriche proposte da Marrone nell'introduzione al Congresso Aiss di Spoleto 2004 (www.associazionesemiotica.it/attivita).

¹⁰ Si veda un film capostipite come *L'uomo dal braccio d'oro* (*The Man with the Golden Arm*), di Otto Preminger (USA, 1955), tratto dal romanzo omonimo di Nelson Algren, con Frank Sinatra nei panni di un tossicomane in continua lotta con se stesso.

¹¹ Sono termini ripresi dalla semiotica del corpo proposta da Fontanille 2004.

¹² Sulla dinamica sinestetica tra corpo interno e corpo proprio, giocata su conflitti tra forze, sostanze e forme (tra musica, corpo e immagini) si veda Marrone 2005.

¹³ Sullo sbalzo come sincretismo di movimento nello spazio e musica rinviamo al saggio di Spaziante *infra*.

¹⁴ Sempre nell'accezione di Merleau-Ponty 1945.

¹⁵ Dal film *Drugstore Cowboy*.

¹⁶ A Huxley (1954), dopo aver preso la mescalina, ogni dettaglio che lo circonda "appare come nel momento della propria creazione", nella sua essenza.

¹⁷ Nel romanzo di Welsh e nel film di Boyle si ritrovano gli echi della lezione di Burroughs (2001, p. 261): "Il tossicomane è immune dalla noia. Può guardarsi le scarpe per ore o starsene semplicemente disteso a letto. Non ha bisogno di valvole di sfogo sessuali, contatti sociali, lavoro, diversivi, ginnastica: non ha bisogno di nulla, solo della morfina".

¹⁸ Etimologicamente, *farmaco* deriva dal greco *pharmakón*, "rimedio". Presso gli antichi greci, il *pharmacos* era la vittima sacrificale, il capro espiatorio da allontanare dalla città. La sostanza *pharmakón*, allora, allontana dal corpo malato lo spirito maligno che lo affligge. È evidente la natura ambigua delle droghe, tra l'altro conservata nelle lingue anglosassoni dove il termine *drug* può significare sia *farmaco* che *droga*. A seconda del dosaggio e, più in generale, del loro uso, droga e farmaci possono essere, come ben si sa, curativi o tossici. "Omero, del resto, usa lo stesso termine per indicare sia il nepente – bevanda probabilmente a base di oppio che Elena offre allo sconcolato Telemaco in cerca di notizie di suo padre (*Odissea*, libro IV, vv. 219-234) – sia la pozione malefica con cui la maga Circe aveva trasformato i compagni di Ulisse in maiali (X, 210-243); probabilmente un infuso di solanacee dagli effetti depersonalizzanti" (Lentini 2002).

¹⁹ Lo potremmo definire un soggetto débrayato dal suo corpo proprio (sul meccanismo enunciativo del *débrayage*, cfr. Greimas, Courtés 1979).

²⁰ Il romanzo di W. S. Burroughs è del 1959.

²¹ Non è invece il caso di film più recenti come il già ricordato *La mala Educación* di Almodóvar (Spagna 2004) in cui il protagonista si accascia sulla macchina da scrivere, mentre sta scrivendo una lettera, coniugando così droga, morte, amore.

²² Dentro il “Me”, secondo Fontanille 2004.

²³ Sugli effetti audiovisivi che rendono percettivamente tangibile lo stato allucinatorio, si veda il saggio di Peverini *infra*.

²⁴ Devo questa osservazione al dibattito seguito alla tavola rotonda su “Droghe e altre dipendenze” del già ricordato Convegno Aiss 2004 su “Il discorso della salute”.

²⁵ Si tratta di una delle voci raccolte come intervista nel suo *Abecedaire*, a cura di Pierre André Boutang e Michel Pamart.

²⁶ Ci riferiamo ancora allo studio di Fontanille (2004).

²⁷ Devo questa osservazione a Paolo Fabbri.

²⁸ “Le trasformazioni elementari del corpo si presentano intuitivamente, dal lato del *Me*, come *dilatazioni e contrazioni* della carne; dal lato del *Sé*, come *stabilità e instabilità* della forma del corpo proprio. La stabilità si manifesta, tra i vari modi di occorrenza, in termini di chiusura e di immobilità, e l’instabilità in termini di apertura e di deformazione” (Fontanille 2004, p. 41).

²⁹ “Il tremito della cosa agisce (è il suo effetto di senso) come una posa: (...) affermazione di un’essenza d’individuo” (Barthes 1980, p. 202).

³⁰ Nel film *Le invasioni barbariche* (*Les Invasions Barbares*, Canada-Francia, 2002) di Denys Arcand, morfina ed eroina vengono usate a scopi terapeutici, prima per alleviare il dolore di un malato terminale e infine per condurlo a una morte dignitosa e consapevole. Nel finale, sarà proprio la ragazza (ex)tossica a ereditare la biblioteca del professore che ha aiutato a morire, dimostrando così che la sua *expertise* sulle droghe non era semplice competenza legata agli “effetti” ma anche apertura agli “affetti”, ricerca e sensibilità nel confronto tra esperienze (e forme) di vita.

³¹ In *Paura e delirio a Las Vegas* (*Fear and Loathing in Las Vegas*) di Terry Gilliam (USA, 1998, tratto dal romanzo di Hunter S. Thompson), c’è anche una presa in giro radicale dell’incompetenza dei poliziotti. Nel loro convegno annuale sulla repressione delle droghe, il relatore di turno propone (tutto sommato, molto semioticamente) “quattro stadi nel consumatore di cannabis: sfrontato, inveterato, al passo, conservatore”.