

Sostanze tossiche, forme stupefacenti

Gianfranco Marrone

La realtà è solo un effetto prodotto dalla mancanza d'alcol

Jack Nicholson¹

1. Latte corretto per musiche destinanti

La tipica serata di Alex – giovane e cattivissimo eroe di Stanley Kubrick in *Clockwork Orange* (1971) – ha stancamente inizio al Korova milkbar, dove la sua banda di “drughi” si riunisce regolarmente per decidere come trascorrere la notte. Il Korova è una specie di pub dal gusto barocco dove si serve “latte più” (“moloko plus”, dice la sceneggiatura originale), ovvero – spiega la voce *over* del protagonista-narratore – “latte rinforzato con qualche droguccia mescalina” (“milk plus vellocet or synthemesc or denacrom”), “roba che ti fa robusto, e ti rende disposto all’esercizio dell’amata ultraviolenza” (“this would sharpen you up and make you ready for a bit of the old ultra-violence”). E la notte brava termina a casa, un triste appartamento piccolo-borghese dove, “per un finale perfetto” (“to give it the perfect ending”), è necessario “un tocco del grande Ludovico Van” (“a bit of the old Ludwig van”). Il teppista metropolitano rivela così la sua anima dandy, e il cerchio si chiude con agghiacciante eleganza: la notte non è passata invano².

A ben vedere, in questa storia ambigua e autoriflessiva la droga e la musica non si collegano soltanto per un’eco del significante (*a bit of the old / a bit of the old*) che incornicia tematicamente una situazione iterativa. Ben più in profondità, si tratta di due figure che, se pure apparentemente molto diverse, giocano un ruolo narra-

tivo analogo: danno la carica, corroborano il corpo e lo spirito, provocano visioni di sangue e di sesso, incitano alla violenza. Esaurita l'energia del "latte più", i quattro drughi tornano infiacchiti al Korova: e se quello stupido di Dim si riempie un'altra bicchiere dal seno di una bianca scultura femminile, il raffinato Alex si lascia incantare da una "giovane devotchka" che intona l'Inno alla Gioia e, rientrato a casa, s'affretta a "fare il pieno" di Beethoven. Droga e musica sono insomma due diversi Destinanti narrativi, attanti decisivi nell'economia di ogni storia perché forniscono al soggetto, prima ancora del potere, il *voler-fare*, ovvero il sistema di valori tramite cui elaborare programmi d'azione e di passione. Più che oggetti coi quali congiungersi, sono soggetti che fanno e fanno fare. Non è un caso che il "Trattamento per la redenzione dei criminali" subito da Alex al centro del film – la violentissima, istituzionale Cura Ludovico – consisterà nel riempire sistematicamente il suo corpo con veleni e con suoni. Due elementi che il giovane dovrà in seguito espellere, a qualsiasi costo e condizione, per ritrovare la sua originaria voglia di "violenza espressiva". Accade insomma che la sostanza musicale funzioni per sinestesia secondo i modi dell'ingestione e dell'espulsione e, parallelamente, la medicina segua le vie maestre di sensorialità variamente sinestetiche³.

Le cose sono al tempo stesso più complesse e più chiare nell'omonimo romanzo di Anthony Burgess (1962), da cui è tratto, non senza difficoltà e distinguo, questo film sempreverde che continua a stupire per la sua onirica precisione. Nelle pagine dello scrittore inglese vengono radicalmente distinti due tipi di droghe (eccitanti e sedative) così come due forme di musica (eccitanti e sedative), che entrano in complesse relazioni poetiche di parallelismo e d'inversione. Anche qui, la storia ha inizio al Korova milkbar, "un posto di quelli col latte corretto" dove la maggior parte degli astanti beve "il

vecchio mommo (...) con la sintemesc o la denacrom o il vellocet” (p. 9): “robette che ti davano un quindici minuti tranquilli tranquilli di cinebrivido stando ad ammirare Zio e tutti gli Angeli e i Santi nella tua scarpa sinistra” (ib.), ma che in fondo sono “trucche da vigliacchi” (p. 11) le quali – come l’oppio per Baudelaire – finiscono per trasformare le persone in sub-umane cose (p. 36). Alex e la sua banda preferiscono invece deglutire “il latte coi coltelli dentro”: “e questo ti rendeva sviccio e pronto per un po’ di porco diciannove” (p. 9), di modo che, appena “i coltelli del vecchio mommo cominciano a bucare” (p. 12), i quattro schizzano fuori dal locale pronti per una lunga notte di superomistiche violenze. Agli stupefacenti dai nomi fantasiosi che “mandano in orbita” e lasciano per ore rincantucciati in un angolo del bar, i quattro ragazzi preferiscono una droga senza nome proprio, ma con una descrizione figurativa ben definita (“coi coltelli”), la quale procura loro quella necessaria energia che, regolarmente, li trasforma in pericolosi malviventi notturni.

E, anche qui, le analogie fra droga e musica, raddoppiate, si rivelano d’una straordinaria precisione. Alex termina la sua serata a casa ascoltando sonate che lo portano all’estasi, mentre i suoi tre “soma” al Korova continuano a ingurgitare sostanze eccitanti. “La musica – ammette il giovane poco dopo – mi rendeva ancora più sviccio, fratelli, mi faceva addirittura sentire come il vecchio Zio in persona, pronto a far tuoni e saettame e ad avere martini e quaglie scriccianti in mio ha ha potere” (pp. 53-54). Così, in più occasioni la musica sinfonica funziona da Destinante energetico che fornisce al soggetto-eroe addirittura il *dover-fare*: “c’era un’auto in transito con la radio accesa e io snicchiai un paio di battute di Ludwig van (...) e locchiai immediatamente quel che dovevo fare” (p. 66). Finché, nel corso della Cura, le cose divengono evidenti: è la medicina stessa, iniettata

giornalmente nel corpo di Alex, a chiamarsi – con evidente antonomasia – “Ludovico”, tipico *pharmakón* ambivalente, al tempo stesso veleno e rimedio; ed è la musica a penetrare nell’involucro corporeo del giovane, a insinuarsi fra le viscere, a rimbombare dentro la testa, per poi fuoriuscirne sotto forma di altre, variabili spoglie troppo umane.

A questa musica sinfonica euforica ed eccitante, formalmente omologa al “latte coi coltelli”, s’opponne nel testo del romanzo la disforica musica pop, “miagolata da orribili eunuchi sbertati” (p. 57) e ascoltata da stupidi e vigliacchi di vario tipo, come le due “mammolette” rimorchiate alla “discobutik” (pp. 55-59) o l’infermiere che assicura forzatamente Alex alla sedia da tortura nel corso della Cura (p. 119): tutti sistematicamente assoggettati alla violenza di quelle “grandi macchine” sociali che sono, secondo Alex, le scuole, le carceri e gli ospedali. Si tratta, inutile dirlo, della musica di chi assume latte corretto con cose come il “sintemesc” o il “vellocet”, sostanze che mandano in orbita per un po’ ma in fin dei conti rincretiniscono, cancellando ogni dovere o voler-fare⁴.

2. Tradurre sostanze tramite forme

La configurazione narrativa di *Arancia meccanica*, nelle sue manifestazioni letteraria e cinematografica, si rivela testo esemplare per le questioni trattate e per le prospettive d’analisi adottate in questo volume. Come s’è visto, in questa storia truce dal fondo buonista droga e musica si mettono in relazione e si ribaltano l’una nell’altra a partire dai modi – narrativi, figurativi, aspettuali ecc. – della loro assunzione e degli effetti pragmatici provocati da tale assunzione sui soggetti coinvolti. Più che una questione di somiglianza esteriore, o di possibi-

le rappresentazione dell'una attraverso l'altra, si tratta di un'*omologia formale profonda* – tanto specifica nella sua manifestazione quanto tipica nella sua generalizzabilità – che rende possibile, per così dire, in presa diretta la reciproca traduzione.

Allarghiamo il campo d'indagine. Tradizionalmente si suole distinguere l'universo delle droghe (eroina, hashish, LSD ecc.) da quello delle non droghe (per es. alcol, tabacco, caffè) sulla base di criteri etico-sanitari e, in definitiva, giuridici. È tossicodipendente chi trasgredisce certi divieti, non lo è chi resta nella norma degli usi consentiti o quanto meno tollerati. In questo quadro, tutte le droghe sono pressoché uguali di fronte alla legge. Dal lato opposto, all'interno dell'universo delle droghe vengono distinti vari tipi di tossicodipendenza – più o meno gravi, più o meno dannosi per la salute individuale e collettiva – a partire dalle differenti sostanze stupefacenti che vengono assunte. Così, lo stile di vita di chi consuma, poniamo, hashish apparirà per principio diverso da quello di chi assume, invece, eroina o cocaina o allucinogeni o altri prodotti sintetici. Secondo questa prospettiva, ogni droga è diversa di fronte alla coscienza individuale e al mondo sociale, e da ognuna di esse deriva uno specifico sistema di valori e di credenze, di azioni e di passioni, di rappresentazioni e di fantasie. Infine, una volta posti questi universi separati, più o meno articolati al loro interno, della droga e della non droga, ci si interroga sulla possibile rappresentazione testuale di tali esperienze – somatiche, percettive, cognitive, affettive ecc. – attraverso linguaggi costitutivamente ritenuti “adeguati” quali, per esempio, la musica, il cinema, le arti figurative e simili⁵.

L'esempio di *Arancia meccanica* mostra come, semioticamente, le cose possano essere intese e studiate in modo diverso. Mostra che le droghe, per esempio, si possono distinguere fra loro non tanto sulla base delle

particolari sostanze – più o meno immaginarie – che vengono assunte (e, prima ancora, delle loro etichette onomastiche); quanto piuttosto a partire dai loro ruoli narrativi e affettivi, delle loro configurazioni tematiche, dai loro processi sensoriali e somatici. Non importa che cosa sia effettivamente la denacrom o il vellocet, così come non è rilevante conoscere la sostanza che si cela nei “coltelli” del latte di Alex: siamo comunque perfettamente in grado di spiegare e di comprendere la radicale opposizione delle strategie di assunzione di queste due droghe, e soprattutto dei loro effetti psicologici e comportamentali, cognitivi, pragmatici e affettivi. Ne deriva che, proprio a partire dai loro ruoli e dalle loro configurazioni, le droghe possono essere assimilate a – e dunque scambiate con – sostanze e situazioni tradizionalmente considerate molto diverse come, appunto, la musica (i differenti tipi di musica) e le immagini (i differenti tipi di immagine). Più che distinguere le sostanze stupefacenti secondo criteri positivisticici (per materia presunta naturale), separandole dalle non-droghe (per norma presunta etica), e paragonandole a situazioni ed esperienze aprioristicamente differenti (per convenzione estetica), la prospettiva sociosemiotica preferisce ricorrere a criteri e ragioni di tipo eminentemente formale. Modifica in tal modo le prospettive, proponendo originali accostamenti e nuove separazioni.

3. Alterazioni e alternative

I saggi raccolti in questo volume rendono conto di questa diversa prospettiva d'indagine. Interessati alle forme invarianti più che alle sostanze variabili, essi partono dall'idea (teorica e metodologica al contempo) secondo la quale non ci sono, da un lato, le esperienze concrete di tossicodipendenza, o le pratiche di consumo della droga

realmente vissute e, dall'altro, i testi – visivi, verbali, musicali – che le rappresentano in modi più o meno immaginari, più o meno veritieri, più o meno efficaci. Molto diversamente, ogni esperienza vissuta è già di per sé una totalità significante, un insieme conchiuso di forme espressive e forme semantiche in continuo divenire, dunque un testo; e, parallelamente, ogni testo è una pratica all'interno di un ambiente socio-culturale, che risponde a pratiche precedenti e ne provoca di ulteriori. Testi, esperienze e pratiche sono, da prospettive diverse, la stessa cosa. Come nell'universo immaginario di Alex, le esperienze d'ascolto della musica non sono rappresentazioni più o meno felici di antecedenti pratiche d'assunzione della droga. Si tratta, molto diversamente, di traduzioni reciproche, di intrecci e di sovrapposizioni fra fenomeni e situazioni pressoché intercambiabili poiché dotati delle medesime forme, dunque egualmente significanti.

Da qui l'indagine sociosemiotica dell'universo individuale e culturale delle droghe abbozzata in questo libro, serie di analisi di configurazioni testuali pertinenti, tutte a loro modo esemplari.

Il saggio di Juan Alonso introduce la problematica, centrale in tutto il libro, della tossicodipendenza come forma autonoma di organizzazione dell'esperienza che tende a moltiplicare programmi d'azione e processi d'auto-osservazione di sé, facendo del consumatore abituale di droghe un epistemologo senza saperlo, ipercompetente sia sulle dinamiche del corpo fisico sia su quelle del corpo sociale. A questo proposito l'autore analizza le esperienze con la mescalina descritte da Michaux, osservando come in esse emerga uno "stile percettivo" (tipico, secondo lo scrittore francese, anche dell'hashish) dipendente da una tendenza all'incoativo e al virtuale che finisce per produrre una "tragedia dell'intensità".

Lucio Spaziantè prende in esame il discorso psichedelico che, a partire da una serie di esperienze allucino-

gene, circola nella cultura hippy degli anni Sessanta e Settanta. Le alterazioni sinestetiche e ritmiche della percezione provocate dagli acidi vengono tradotte grazie a una serie di linguaggi – soprattutto di tipo visivo e musicale – che provano a figurativizzarle ricorrendo a immagini caleidoscopiche o sonorità ipnotiche più o meno esotizzanti. Sia le immagini sia le musiche psichedeliche sono l'esito di implicite riprese (visive e sonore) in soggettiva: si vede nelle immagini e si ascolta nelle musiche qualcosa di analogo a quel che vede e sente chi è preso dall'esperienza psichedelica, di modo che le due sostanze convocate mettono in gioco apparati sensoriali programmaticamente distorti, alterati, allucinati.

Federico Montanari mostra come la sottocultura punk, ponendosi all'antitesi di quella hippy, si sia auto-costituita in nome di alcune forme profonde dell'esperienza come quella della "velocità", che permea i comportamenti individuali e di gruppo, le pose del corpo, i ritmi musicali, l'abbigliamento e anche la scelta di certe droghe – fra le quali, non a caso, lo *speed*. E ricorda anche come la pratica del *bricolage* di materiali poveri o addirittura di rifiuti fosse presente allo stesso modo nelle composizioni dei brani musicali, nella scelta dei vestiti e nei rituali di alterazione attraverso sostanze appositamente risemantizzate come stupefacenti quali la colla, i solventi, il solfato o certi medicinali a basso costo.

Paolo Peverini studia la visione costitutivamente alterata prodotta dai – e inscritta nei – video musicali. Da una parte, infatti, il videoclip fa vedere l'esperienza delle droghe, la ripropone al suo spettatore sotto forma (anche qui) di riprese in soggettiva in cui l'immagine si deforma e si altera come si presume debba accadere sotto l'effetto di droghe; dall'altra, la fruizione stessa dei video musicali si pone come analoga, talvolta sostitutiva, dell'esperienza della droghe. Così, grazie alla traduzione fra musica, immagini e sostanze stupefacenti, lo spetta-

tore viene doppiamente drogato: una volta come enunciatario iscritto, un'altra come soggetto empirico

Attraverso una ricognizione del cinema contemporaneo, Nicola Dusi ricostruisce alcune "figure della tossicità", presenti soprattutto nel mondo dei consumatori abituali di eroina. Analizzando un piccolo corpus di film viene fuori una ricchissima fenomenologia dell'esperienza riguardante le cosiddette droghe pesanti: figure del corpo tossico (astinenza, dipendenza, ricerca), effetti a breve e a lungo termine della dipendenza (allucinazioni, calo della libido, coazioni a ripetere, overdose), figure della cura (dolori e disintossicazioni, ricadute e nuovi buoni propositi) vengono variamente narrati e figurativizzati nello schermo cinematografico. Ne viene fuori una trasformazione dell'immagine del drogato a partire da un progressivo passaggio dall'idea del corpo macchina (serie di organismi che si alterano e si sfasciano) a quella del corpo proprio (processi complessi percettivi e passionali, ma anche cognitivi e pragmatici).

Si tratta insomma di frammenti, abbastanza ampi e parzialmente rappresentativi, di alcune subculture cosiddette giovanili che hanno fatto – e continuano a fare – dell'uso più o meno ostentato, più o meno fondato scientificamente o mitologizzato immaginariamente, delle droghe una delle principali basi per la costruzione della loro identità sociale, della loro coesione modale e figurativa interna, della loro riconoscibilità esterna. Da una parte si dà una serie di pratiche sperimentali di alterazione del fisico e della mente, tenuti distinti o riuniti a seconda dei casi, a partire dall'assunzione rituale di sostanze molto diverse – naturali o artificiali, legali o vietate, ricche o povere che siano. D'altra parte, queste stesse pratiche, nel momento in cui vengono ritualizzate, assumono valore collettivo e tendono a produrre sottoculture generalmente giovanili, le quali spesso si auto-rappresentano come alternative rispetto alle nor-

me sociali e culturali dominanti, con ricadute politiche di segno talora opposto. L'alterazione porta insomma all'alternativa, o viceversa. Per questo parliamo di *sensi alterati*: la trasformazione è al tempo stesso dei sensi e del senso, percettiva e semantica, corporea e sociale. Al punto che è molto difficile, forse impossibile, certamente inutile, separare le due sfere. Estesia e socialità, ricorda Alonso con Landowski, coincidono.

4. *Intermezzo metateorico sul materiale tossico*

Ci si potrebbe chiedere per quale ragione, se – come s'è detto – per la sociosemiotica testi, esperienze e pratiche sono la stessa cosa, si sia scelto qui di lavorare soprattutto su testi, di tenerli in costante e primaria considerazione, lasciando sullo sfondo le esperienze e le pratiche – le quali, tutto sommato, continuano per molti a conservare un sapore di maggiore “realità” o “verità”. La risposta sarebbe lunga e complessa, ed esula dalle pertinenze specifiche di questo lavoro.

Potremmo comunque rispondere invocando, più per esemplarità che per autorità, il Greimas di *Dell'imperfezione* (1987), il quale aveva provato a studiare i processi sensoriali semioticamente pertinenti andando a cercare il modo in cui alcuni testi letterari ne parlavano al loro interno. Non si trattava, per lui, di evocare rappresentazioni mimetiche di esperienze presunte reali, ma di ricostruire “modelli discorsivi” proposti da singoli testi (Tournier, Calvino, Tanizachi ecc.), come tali facilmente generalizzabili in quanto ipotesi di spiegazione di altre possibili esperienze, letterarie e non. Analogamente, analizzare *Arancia meccanica*, *Lucy in the Sky with Diamonds* o *Trainspotting* non significa lavorare su mimesi testuali di esperienze sociali reali a essi esterne (poniamo, dei Mods, delle comunità hippy

o dei tossici). Vuol dire semmai provare a ricostruire, a partire dai contenuti enunciati in questi testi, modelli discorsivi utilizzabili come ipotesi di spiegazione di quelle e di altre esperienze – tanto reali quanto immaginarie. Ancora una volta, il miglior modo per studiare le pratiche è andare a vedere come i testi (d’ogni forma e sostanza espressiva, in ogni caso iscritti in generi precisi e determinate culture di riferimento) le raccontano nel loro piano del contenuto.

Occorre ricordare, inoltre, che i testi hanno la grande prerogativa d’essere *attestati*, d’esser stati prodotti da un qualche soggetto, culturalmente e socialmente situato, a prescindere dalle analisi che – dopo – possono esserne fatte; di darsi, cioè, nel mondo senza la mediazione dell’osservatore-interprete che li intende dissezionare. Le esperienze e le pratiche, invece, non godono di questa prerogativa: o sono costruite ad hoc, artificialmente, per essere soggette a specifiche analisi di laboratorio; oppure, per essere studiate, hanno costitutivo bisogno delle maglie interpretative – ossia delle articolazioni testuali implicite (narrative, discorsive, figurative ecc.) – d’un osservatore che, prima ancora di esaminarle, deve metterle a fuoco, selezionarle, raccogliere, collezionarle⁶. I testi insomma, fuor di paradosso, sono ben più “naturali” delle esperienze vissute, non foss’altro perché non negano mai d’essere tali, né d’essere al contempo esperienze concrete ed effettive pratiche d’uso.

Il ricorso ai testi, inoltre, evita i rischi della generalizzazione affrettata e della conseguente – sempre in agguato – universalizzazione stereotipa. Essi instaurano configurazioni di senso a loro immanenti che, se e quando li trascendono, è perché migrano in altri testi, venendo costantemente tradotte e ritradotte in catene inter- e metatestuali che si agitano nella dinamica della semiosfera o, se si vuole, delle differenti situazioni cul-

turali. Se pure i testi sono prodotti locali che prendono corpo a partire da generi discorsivi e pratiche d'uso globali (Rastier), è altrettanto innegabile che questi generi e queste pratiche si danno come contenuti di altri testi o metatesti che, parlandone, li rendono disponibili al dialogo e al conflitto culturale (Lotman).

A proposito di un universo sociale quale quello delle droghe (dove fra l'altro – per definizione – ogni opposizione fra reale e immaginario viene costantemente neutralizzata), focalizzare l'attenzione su testi attestati, e sulle loro traduzioni intersemiotiche, permette una precisa osservazione: se in certi casi le associazioni (per es. fra tipi di droghe) e le distinzioni (per es. fra droghe e non droghe) tendono ad apparire spontanee e quasi-naturali, in altri invece danno luogo ad associazioni ben differenti, se non a opposizioni e conflitti. Nella sottocultura giovanile punk, ricorda ancora Montanari, sostanze differenti come le sigarette, la birra, le anfetamine e la colla venivano assunte una dopo l'altra, formando una specie di serie sintagmatica canonica, dove la differenza fra droghe e non droghe perdeva, da tutti i punti di vista, qualsiasi pertinenza. Il punto, per noi, è però sottolineare che queste pratiche non erano vissute in modo spontaneo, ma venivano intellettualizzate, inserite cioè in una sfera di autoconsapevolezza soggettiva e intersoggettiva che le testualizzava in modi diversi: dai racconti orali alle fanzine, dai testi delle canzoni ai romanzi più o meno spontanei e glorificanti. Ancora una volta, fra esperienze vissute e forme di testualità il confine diviene molto sottile, sino quasi a sparire.

La ricchezza e la varietà dei processi di alterazione – semantica e sensibile – legati all'assunzione di droghe che è presente nei testi letterari, audiovisivi e musicali è enorme, e per noi estremamente significativa. E sicuramente molto maggiore di quella che potrebbe

essere presente negli effettivi vissuti individuali o collettivi, siano essi direttamente verbalizzati dai soggetti coinvolti (tramite interviste, questionari, focus, dialoghi psicologici, testimonianze di vario tipo) oppure osservati (tramite analisi etnografiche o forme di partecipazione situazionale) da soggetti epistemologici esterni, a loro volta necessariamente situati. La droga, sostiene lapidariamente Alonso, è un *fatto semiotico totale*, una forma di vita – individuale e collettiva – che riguarda tutti i livelli possibili della generazione del senso. Essa infatti: coinvolge e trasforma individui e gruppi, valori e modalità d'azione, passioni e percezioni, corpi e organi di senso; altera spazializzazioni, temporalizzazioni, attorializzazioni, ritmi, agogie, tensioni, intensità; dà luogo a specifiche forme di figurativizzazione e di visualizzazione, di sonorità e di gusti, di consistenze e di visceralità; convoca apparati giuridici e sanitari, distribuisce vizi e virtù, abbatte logiche (“se... allora”) e ne propone di nuove (“lo so... ma comunque”); tocca da molto vicino l'assiologia profonda della vita e della morte.

I testi – referente interno e salvezza epistemologica del semiologo – dicono e ridicono tutto questo, lo rendono disponibile alla comunicazione sociale e alla significazione culturale, alle trasformazioni etiche e alle oscillazioni del gusto, alle mode del momento e alle simboliche transculturali. Un programma di ricerca sull'universo vario e complesso, sfuggente e pervasivo al contempo, qual è quello dei fenomeni legati all'uso e al consumo delle droghe – già da tempo d'interesse di varie scienze umane e sociali, e adesso ritraducibile in senso sociosemiotico – ha dinnanzi a sé questo materiale testuale ampio e diversificato, al cui interno si ritrovano esperienze e pratiche, del quale occorrerà pazientemente e progressivamente rintracciare le articolazioni formali e le invarianti possibili.

5. *Aria irrespirabile e soldatini boliviani*

Il mito, diceva Lévi-Strauss, è l'insieme delle sue trasformazioni, la storia mai raccontata e non raccontabile ricostruita a partire dalle sue innumerevoli, sempre parziali, variazioni nello spazio e nel tempo. Come fare per cogliere un universo mitologico complessivo? Secondo l'etnologo occorre scegliere come punto di partenza, in modo relativamente arbitrario, una singola variante narrativa, porla come mito di riferimento, e compararla a tutte le altre varianti che s'incontrano, allargando e rivedendo il modello di spiegazione via via elaborato. Finché non si ritroveranno che tautologie insignificanti, e l'analisi potrà essere interrotta. È allora che il modello, saturato, diverrà ipotesi interpretativa non solo per i testi già presi in esame, ma anche per tutti quelli che potranno incontrarsi in seguito, e forse addirittura per quelli che ancora dovranno essere prodotti all'interno di un preciso genere narrativo e di un determinato universo immaginario.

Questa procedura, nella sua lapidaria semplicità e sicura efficacia, potrebbe esser seguita anche nel programma di ricerca che qui s'intende lanciare. Dinnanzi a un campo d'indagine talmente vasto e vario da apparire incontrollabile, potremmo per esempio porre – con un'arbitrarietà mitigata dall'analisi preventiva cui è stata sottoposta – l'esemplare configurazione testuale di *Arancia meccanica* quale "mito di riferimento", in vista della costruzione di un generale modello esplicativo dell'universo sociosemiotico delle tossicodipendenze. In questa configurazione abbiamo infatti una serie di elementi che – ripresi e modificati per parallelismi e inversioni – possono essere usati come prime domande da porre ai nuovi testi da analizzare. Pensiamo soprattutto alla relazione d'analogia formale fra i processi di consumo delle droghe e della musica, e alla differenza di droghe (e musiche) eccitanti

con droghe (e musiche) sedative. Ma pensiamo anche alle forme rituali di micro-socializzazione che la selezione del tipo di droga, e la sua conseguente assunzione, produce fra i soggetti: se nel consumo di “latte più” Alex fa corpo con la sua banda (e si oppone paradigmaticamente a chi usa correggere il “vecchio mommo” con la denacrom), nell’ascolto della musica preferisce isolarsi nella sua “migna cameretta” o esibirsi in performance individuali “ultraviolente”, come quando violenta due ragazzine al suo no glorioso dell’Inno alla Gioia.

Proviamo allora a vedere se e come in alcuni testi letterari, molto diversi fra loro per stile obiettivi e cultura, questi due elementi tornino e si trasformino. Il campo d’indagine, anche volendo tenere (provvisoriamente) fra parentesi l’universo dell’alcol, è anch’esso enorme: dalle opere ormai classiche di Gautier, Baudelaire, De Quincey, Coleridge, Rimbaud e Poe, a quelle anch’esse entrate nel canone di Cocteau, Artaud, Huxley, Benjamin, Burroughs, Kerouac ecc., sino alle testimonianze più recenti di autori come Pincio, Welsh e gli altri del gruppo di *Intoxications* (cfr. Davidson, a cura, 1988), ci troviamo di fronte a una grande quantità di situazioni e fenomenologie, pratiche e linguaggi, storie e personaggi⁷. Ma l’esperienza delle droghe, fra l’altro, circola anche e ben al di là delle opere letterarie dove è tema di base e isotopia centrale. Si insinua – come appunto in *Arancia meccanica* – in narrazioni molto diverse nelle quali, proprio perché non sta in primo piano, interagisce con altri temi, s’intreccia ad altre isotopie, traduce – o viene tradotta con – altre configurazioni immaginarie che la arricchiscono talmente da farla apparentemente dissolvere. Ed è in questo secondo genere di opere – eccentriche rispetto alla tradizione ormai ufficiale del cosiddetto “testo drogato” – che, con ogni probabilità, ci vengono offerte le migliori configurazioni della questione che stiamo affrontando.

Per esempio, in uno dei primi romanzi del noto autore italiano Andrea De Carlo, *Uccelli da gabbia e da voliera* (1982), le relazioni fra droghe e musica sono molto diverse da – ma comunque comparabili a – quelle proposte da Kubrick e Burgess in *Arancia meccanica*. Più che un'omologia formale fra sostanze diverse, è qui in gioco un'opposizione pertinente. In questa storia d'amore e terrorismo le droghe si inseriscono in una complessa isotopia figurativa riguardante l'aria, all'interno della quale vengono collocati in una scala crescente di densità e di respirabilità l'hashish, le sigarette, l'ambiente inquinato della metropoli e l'aria di montagna. Sia le relazioni sociali sia le esperienze affettive e somatiche del protagonista Fiodor (*nomen omen*) si modificano a seconda della densità dell'aria che si trova a respirare, entro cui il suo stesso corpo si trova talvolta forzatamente invischiato. A seconda che sia sulle Alpi o fra le nebbie milanesi, in un salotto pieno di fumo o a un concerto dove circolano hashish ed erba, cambia il suo umore (più o meno ansioso, più o meno rilassato) e cambiano i suoi rapporti con gli altri personaggi (più o meno stretti, più o meno distanti). Il fumo degli "spinelli" consumati dai vari soggetti della storia acquista in tal modo un particolare valore prossemico: riempie la distanza fra le persone, modificando le relazioni intersoggettive e le percezioni del mondo. Ecco come viene descritta l'attesa collettiva dell'inizio di un concerto rock:

tutti fumano tutto il tempo; aspirano a fondo e soffiano fuori in un atteggiamento dimostrativo. Ci sono singoli seduti uno di fianco all'altro che scrollano la cenere con movimenti sincronizzati; coppie intrecciate attorno a una sola sigaretta; gruppi tenuti ancora più vicini del normale da spinelli di hashish che tracciano venature dolciastre nella nebbia che sale fino al soffitto e che cala a poco a poco a offuscare la vista del palco. Il fumo diventa più denso, si

assorbe nei vestiti, nei capelli; altera sguardi e toni di voce, allunga le distanze, colma gli spazi liberi (De Carlo 1982, pp. 61-62).

L'atmosfera acquisisce valori tattili diversi a seconda della densità dell'aria, resa progressivamente più impenetrabile dal fumo di sigarette e spinelli, al punto da rendere gradevole persino la nebbia milanese ("sgusciamo fuori, respiriamo a fondo l'aria grigia") e da esigere da lì a poco un soggiorno alpino disintossicante. Nel corso della vicenda a questi valori tattili variabili si associano per semisimbolismo sia differenti forme di relazioni sociali (isolamento, innamoramento, inserimento in un gruppo o in una collettività) sia differenti stati affettivi e somatici (impossibilità di respirare, ansia, angoscia, rilassamento). A rompere le diverse situazioni intersoggettive, passionali e somatiche, facendo quasi da punteggiatura al ritmo narrativo, è il suono metallico e affilato della chitarra elettrica suonata nervosamente da Fiodor. Tale suono, come viene ripetuto più volte, "squarcia l'aria", risemantizzando relazioni erotiche e sociali, stati corporei, umori, programmi d'azione. La musica viene così inserita nella configurazione discorsiva dell'aria come Opponente interno al tabacco e all'hashish, ripulitura puntuale e momentanea di situazioni divenute insostenibili o atmosfere ormai irrespirabili.

Anche per quanto riguarda la seconda questione, relativa alle potenzialità eccitanti delle droghe, esiste una gran quantità di esempi letterari. In essi l'energia procurata dalle droghe mette in moto processi figurativi e modulazioni ritmiche molto diversi, che coinvolgono in termini volta per volta originali le dimensioni pragmatica, cognitiva, passionale e somatica del senso. Si pensi, a questo proposito, alle rutilanti pagine iniziali del primo romanzo dello scrittore americano Jay McInerney *Bright Lights, Big City* (1984), dove il protagonista-narratore si

trova nel bel mezzo di una tipica nottata all'insegna della cocaina (McInerney 1984, pp. 7-13). Il tempo trascorre in continui alti e bassi umorali e somatici, affettivi ed etici, legati all'"epidemica mancanza di chiarezza" dovuta a "un eccesso di biancolina". Tutto è diventato "effetto collaterale gratuito" e "paralisi di terminazioni nervose". La droga, paragonata a uno stuolo di "piranha che guizzano nelle vene" e di "marimbas che ronzano nella testa", viene figurativizzata ricorrendo all'isotopia di una serie di soldatini boliviani che si agitano nel cervello – marciando, danzando, cadendo, rialzandosi, stancandosi e riprendendosi a seconda dei casi. Gli effetti della cocaina agiscono quasi all'unisono su tutte e quattro le dimensioni semiotiche. Nei momenti di calo, quando i soldatini "sono stanchi e infangati per la lunga marcia attraverso la notte; hanno i buchi nelle scarpe, hanno fame; hanno bisogno di sostentamento, di un po' di Tiramisù Nazionale", l'umore è nero, si vuol essere altrove, si vuole cambiar vita, metter su famiglia e condurre una felice esistenza borghese. Sniffata "una riga di Tiramisù boliviano", ecco che i soldatini "si sono rimessi in piedi, stanno marciando in formazione, alcuni stanno anche ballando" e "tu non puoi fare a meno di seguire il loro esempio". L'atmosfera torna a essere affascinante, la vita sorride e si torna carichi di energia e voglia di fare: prassi stereotipe come ballare sfrenatamente o sedurre affascinanti ragazze dall'aria esotica. Ma, poco dopo, ecco che i soldatini, sebbene ancora in piedi, "hanno smesso di cantare la loro marcetta": "la depressione incombe", la "testa risuona di una repubblica di voci" al tempo stesso incoraggianti e moralizzatrici, e "ti senti invadere dal panico" e dal desiderio di solitudine. Da qui un nuovo rifugiarsi alla toilette per un altro tiro, con "i soldatini che cantano la loro marcetta" e un ulteriore, fortuito incontro pseudo-galante pronto a spegnersi di lì a poco. Finché la notte termina nel modo in cui è iniziata, con "i

soldatini [che] si stanno ammutinando” e il pensiero che s’impantana nei recenti disastri coniugali.

In questo testo, la marcia dei soldatini attraverso la notte funziona da figurazione dinamica per una serie di complessi processi di alterazione: può trasformarsi euforicamente in danza, producendo ritmi e musiche da marimbas dentro la testa; può rallentare progressivamente sino a esaurirsi, facendo nascere nel cervello miriadi di voci contrastanti che risuonano confusamente. Così, le pose somatiche dei soldatini non sono la rappresentazione visiva e acustica esteriore di quel che accade nella mente del protagonista preso dalla cocaina. Sono semmai la manifestazione figurativa, per così dire, in presa diretta di quel che il suo corpo effettivamente sente e fa, prova e desidera, subisce e provoca. La marcia, in tal senso, è una sorta di base ritmica minima per una serie di programmi d’azione che si inscatolano (sintagmaticamente) o si sostituiscono (paradigmaticamente), per una gran quantità di dinamiche passionali che si succedono e si ripetono, per un sistema di valori oppositivi messi perennemente in discussione da valenze che non riescono però a sovrastarli del tutto.

6. Assunzione euforica di ciclici mal di testa

Se nel romanzo di McInerney i processi di alterazione sono descritti in una serie di modulazioni variabili ma in fin dei conti iterative, con picchi d’intensità e conseguenti cicliche diminuzioni, in un’opera dal gusto patafisico dello scrittore e giornalista basco Juan Bas, il *Trattado sobre la resaca* (2003), i processi di tossicodipendenza sono visti a partire da un’aspettualizzazione apparentemente terminativa. Più che concentrarsi sugli effetti dell’alcol durante la sbornia, e meno che mai sulle motivazioni che possono spingere a bere, Bas descrive la

cosiddetta *resaca* (l'*hangover* inglese, la *guele de bois* francese, il *Kater* tedesco, senza corrispondente lessicale in italiano)⁸, ossia quel che di fisicamente e psicologicamente spiacevole accade a un amante dell'alcol – non a un alcolista o a un astemio, ma a un bevitore assiduo e competente – il giorno dopo una gigantesca bevuta. Il libro si configura esteriormente come una puntigliosa ricognizione del problema, una sua accurata fenomenologia svolta a partire da esperienze personali o da testimonianze altrui (spesso riprese da romanzi o film), e propone in una serie di consigli e prescrizioni utili per non soccombere alle insopportabili “stilettate” dei proverbiali mal di testa accusati il giorno dopo.

A ben vedere, però, è l'intero programma narrativo del metodico consumatore di alcolici che, per presupposizioni progressive, viene ricostruito; e con esso un'intera, specifica forma di vita in cui la sostanza alcolica è, molto chiaramente, l'esito di alcune preventive operazioni di articolazione formale dei processi esistenziali. “Il bevitore – scrive Bas – è un avventuriero mentale e fisico, una persona con un senso epico e riflessivo della vita che alterna l'edonismo e lo stoicismo con la saggezza” (Bas 2003, p. 25). L'intera sua esistenza è scandita in alcuni stadi canonici che si succedono secondo una serie di implicazioni necessarie e, soprattutto, secondo una logica narrativa delle presupposizioni. C'è un momento chiave durante ogni bevuta, diverso soggettivamente, nel quale il bevitore competente è ben cosciente che quel piccolo sorso in più gli procurerà il giorno dopo “una *botta* sicura, infallibile e inevitabile così come le tasse o la morte” (p. 23). È il “punto di catastrofe” che, all'interno dei processi d'ebbrezza, separa la fase dell'euforia controllata da quella della vera e propria sbornia. È il momento al tempo stesso di massima concentrazione cognitiva e di perdita della coscienza etica in cui il bevitore cronico *fa* quel che *sa* non an-

drebbe fatto ma che *vuole* irresistibilmente fare ugualmente: bere un altro sorso, lasciarsi andare alla sbronza, nonostante sappia bene quel che gli procurerà il giorno dopo (“chissenefrega”).

La competenza del bevitore, acquisita nel tempo e orgogliosamente rivendicata, è dunque secondo Bas abbastanza complessa. Il saper bere non è soltanto l'essere a conoscenza di quanto il proprio corpo può sopportare senza particolari danni, il controllo delle quantità d'alcol ingeribili, il sapere quando smettere. Questa specie di iscrizione somatica del dovere sociale (o – che è lo stesso – di morale del corpo) entra infatti in collisione con le altre, più forti mire dell'amante dell'alcol, che regolarmente e consapevolmente decide di continuare a bere, anche sapendo che il giorno dopo se ne pentirà amaramente e inutilmente, e che il giorno dopo ancora deciderà di non caderci mai più. Il “bevitore serio” è insomma, per Bas, un amante dell'eccesso, qualcuno che “non si fermerà mai di fronte al magico sorso X (...), sebbene conosca a perfezione le conseguenze della sua gioiosa ingestione”, proprio perché, molto semplicemente, “quel sorso in quel momento è la cosa più allettante che ci sia” (ib.).

L'intera esistenza del bevitore acquista così un ritmo triadico che si ripropone ciclicamente: il momento della bevuta (che porta inevitabilmente alla sbronza), il momento della *resaca* (dove il malessere fisico è accompagnato da un inutile pentimento), il momento della riflessione (dove l'intera esistenza viene presa in esame, riproponendosi in malafede di non ricaderci più). Se agli occhi esterni di un moralizzatore sociale questi tre momenti si succedono secondo un ordine temporale e causale che dal primo va verso il terzo, a quelli interni di un bevitore professionista essi hanno senso solo se pensati – e vissuti – alla rovescia: non cioè come una successione di *cause* (bere fa ubriacare, ubriacarsi fa star male, il ma-

lessere conduce al pentimento, il pentimento alla riflessione...), ma come una serie di *conseguenze* (la decisione di cambiar vita viene presa perché c'è stata la *resaca*, la *resaca* perché c'è stata la sbornia, la sbornia perché s'è superato il sorso X...). Così, quel che per il moralizzatore è un'incongruenza insensata ("se sai come fa a finire, perché lo fai lo stesso?"), per il bevitore è perfettamente sensato ("mi piace e basta"), di modo che ogni azione trova la sua ragion d'essere all'interno di una storia ciclica e infinita.

Per questo Bas dichiara di non amare particolarmente le celebri narrazioni epiche delle sbornie (da Daumal a Hemingway e ai suoi epigoni): esse pongono al centro della forma di vita del bevitore il momento iniziale, quello della bevuta e dell'ebbrezza, e non quello centrale, realmente importante perché donatore di senso, della *resaca*. È la *resaca* il fenomeno chiave della vita di un bevitore, non la bevuta: è questa esperienza, nella sua disforica ambivalenza, a costruire tutto il senso del bere, a produrre il ritmo tipico e necessario dell'assiduità nel consumo di alcolici. Il principio profondo, insomma, non è "bevo perché mi piace", ma "mi piace bere nonostante stia male e sappia che me ne pentirò"⁹.

Fatte salve le evidenti differenze di superficie, discorsive e testuali, viene in tal modo stabilita quella che potremo considerare la base fondamentale di ogni tossicodipendenza: il suo essere un'alterazione ritmica dell'intera forma di vita del soggetto, a tutti i livelli e le dimensioni del senso, e il suo far riferimento a una sorta di *principio motore* d'ordine narrativo e modale che tale alterazione provoca originariamente e alimenta giorno per giorno. Se la *resaca* è, considerata di per sé, "un'alterazione del nostro modo di agire e di pensare" (p. 26) che dà luogo a fenomeni somatici, comportamentali, cognitivi, passionali molto precisi (descritte con dovizia nel corso del libro), più in generale essa mobilita il *sen-*

so stesso del bere, il volersi ciclicamente ubriacare, facendo del consumo d'alcol un vero e proprio stile di vita. Ma non sarebbe difficile applicare il principio motore che regola l'esistenza del bevitore – “mi piace nonostante stia male e sappia che me ne pentirò” – a molti altri fenomeni di esperienza con le droghe, sia che si tratti del regolare consumo di sostanze culturalmente e socialmente etichettate come tali, sia che coinvolga altri oggetti del desiderio, dalle patatine fritte al sesso estremo. C'è un desiderio che s'intensifica con i divieti e che, in più, trae piacere e orgoglio dalla stoica e consapevole assunzione dei disastri che l'oggetto desiderato prima o poi provocherà sul fisico e sul morale¹⁰.

Ovviamente, quel che più importa dal punto di vista culturale e psicologico, dunque semiotico, sono i modi in cui questa base narrativa e modale – ipotizzabile come principio motore della tossicodipendenza (forse banale nella sua patetica semplicità) – viene assunta dai singoli soggetti, individuali e collettivi, viene cioè riempita di azioni e passioni concrete, dotata di tempi e spazi, alimentata da tematiche e configurazioni, manifestata a livello espressivo sulla base delle situazioni sociali e degli assetti culturali, dei discorsi e dei testi.

7. *Vino plus*

Si potrebbe obiettare che i testi qui convocati descrivono situazioni e processi diversi di alterazione (semantica e sensibile) perché fanno riferimento a droghe, cioè a sostanze, diverse: composti sintetici in Burgess e Kubrick, hashish in De Carlo, cocaina in McInerney, alcol in Bas. Risponderemo dicendo che è proprio questo uno dei motivi per cui si sono trascelti questi esempi. Quel che importa in essi, e nel loro accostamento, è infatti che, sebbene parlino di sostanze stupefacenti diverse,

tutti e quattro questi testi finiscano per proporre, ognuno a suo modo, tipi di relazioni paradigmatiche e sintagmatiche fra sostanze stupefacenti che trascendono di gran lunga la distinzione sostanzialista, e tradizionale, fra queste stesse droghe.

Così, per esempio, in De Carlo la relazione fra sigarette e hashish sta in una scala di intensità crescente nella densità e nella respirabilità dell'aria; ed esula dal fatto che le prime siano socialmente tollerate mentre il secondo perseguito dalla legge, ossia che le prime stiano di solito fra le non droghe mentre il secondo fra le droghe; così come esula dall'immagine stereotipa dell'hashish come forma creativa di socializzazione ("don't bogart that joint, my friend, and pass it over to me")¹¹. Allo stesso modo, in Bas viene tematizzata la questione dei possibili accostamenti sintagmatici fra alcol e altre droghe (leggere e non), esattamente negli stessi termini in cui il bere – o, meglio, il doposbronza – entra in relazione con pratiche più o meno quotidiane quali il mangiare, il dormire, il prendere l'aereo o il fare sesso.

In Burgess, poi, se da una parte, come s'è visto, droghe e musica sono accoppiate a due a due a seconda dei loro effetti eccitanti o sedativi, da un'altra esse entrano in un'opposizione pertinente con il consumo dell'alcol: non è un caso se il primo malcapitato che viene "festato" dalla banda dei quattro "drughi" sia proprio un vecchio ubriaco, così come non è un caso se il cappellano del carcere (che riporta le tesi etiche dell'autore all'interno del testo) sia sempre olezzante di whisky. A quest'opposizione fra droghe e alcol è stato, del resto, molto attento Kubrick nella sua trasposizione filmica. Se pure elimina l'alcolismo del cappellano, introduce *ex novo* una scena particolarmente significativa: il tradimento di Alex da parte dello scrittore avviene attraverso una bottiglia di vino francese ("ottimo, Sir"), dentro cui si cela un potente sonnifero; è un ribaltamento poetico rispetto

al “latte più” del Korova che segnala l’opposizione semantica fra droghe (euforiche) e alcol (disforico).

Così, il noto paradigma mitologico che pone come contrari, cromaticamente e culturalmente, il vino e il latte (Bachelard, Barthes) viene convocato nel discorso cinematografico, al di là della stessa isotopia alcolica, per risemantizzare l’opposizione fra droghe eccitanti e sedative a cui Burgess aveva affidato gran parte dei suoi ragionamenti figurativi, e che Kubrick aveva preferito – almeno apparentemente – eliminare. Laddove il primo si fa portatore occulto di sonno ingannatore e silenzioso, il secondo è donatore intenzionale di energia mentale e corporea, nonché di euforia musicale.

¹ Privi di fonte, rubiamo l’epigrafe alla conclusione di Juan Bas (2004, p. 181).

² Cfr. Kubrick 1972, che contiene la sceneggiatura originale del film.

³ Del resto, quest’omologia formale di sostanze diverse veniva rivelata già nei primi fotogrammi del film, dove sulla parete di fondo del Korova – grazie a un lento carrello all’indietro – era possibile leggere quattro scritte rivelatrici: “Moloko plus”, “Moloko Syntemesc”, “Moloko Denacrom”, “Moloko Vellocet”. È il menu del bar, ma sembrano i titoli di testa di un film e, verosimilmente, il cartellone che annuncia la serie delle arie d’un imminente concerto. Sul meccanismo della sinestesia come reinterpretazione dei modi del sensibile sotto forma di autonome sintassi figurative, cfr. Fontanille 2004.

⁴ Per un esame più approfondito di queste dinamiche relative a *Arancia meccanica*, film e romanzo, rinvio a Marrone 2005.

⁵ Su questi problemi, cfr. almeno Szasz 1974; Ongaro Basaglia 1979; Derida 1988; Sissa 1997.

⁶ “I dati esterni – scrive Lévi-Strauss (1971, p. 639) nell’*Uomo nudo* – non sono mai colti intuitivamente in se stessi bensì sotto forma di un *testo* elaborato attraverso un’azione congiunta degli organi di senso e dell’intelletto”. Su tale questione, cfr. fra gli altri Pozzato 1993 e Marsciani 2001, dove essa è sviluppata nei termini del basilare passaggio teorico ed epistemologico dalla fenomenologia allo strutturalismo e alla semiotica.

⁷ Tra gli studi di letteratura comparata in materia, cfr. Castoldi 1994, che insiste sul nesso tra droghe e creatività; Milner 2002, sull’immaginario doppio delle droghe; e Ghelli 2003, che lavora invece sulla rappresentazione letteraria degli effetti delle droghe, ritrovando in esse anche un “principio di organizzazione formale del testo letterario”.

⁸ La terminologia adoperata, così come la sua assenza, non è ovviamente innocente. In uno specifico, fondamentale capitolo Bas (2003, pp. 35-40) ricostruisce le differenze lessicali presenti nelle varie lingue per indicare quel che in italiano possiamo indicare solo con l'espressione temporale sostanzialmente neutra "doposbornia". La *resaca* spagnola, per esempio, si ricollega alla "risacca marina", "una pericolosa corrente che ti vuol risucchiare portandoti lontano" che ben metaforizza il "vortice vertiginoso dell'inerzia nera" del giorno dopo la sbornia. L'*hangover* inglese, molto diversamente, dà un'idea di sospensione; il *Kater* tedesco rinvia al gatto ma per certi versi anche al catarro (*Katarr*); la *guele de bois* francese è una specie di muso di legno, espressione animalesca bloccata, anch'essa quasi sospesa, in angosciata attesa del peggio; in olandese si usa la metafora del chiodo (*heb*) per riferirsi al mal di testa; in norvegese c'è l'espressione boscaiola *jeg har tommermen* che letteralmente significa "falegnami in testa"; e così via. Un'analisi semantica comparata, meno ingenua di quella proposta da Bas, sarebbe già un buon modo per approfondire lo studio del fenomeno.

⁹ Sulla nozione semiotica di *forme di vita*, cfr. Fontanille, a cura, 1993; Fontanille, Zilberberg 1998 (dove fra l'altro si porta l'esempio dell'oppio per Baudelaire). Cfr. inoltre Montes, Taverna 2000, sulla forma di vita legata alle sigarette.

¹⁰ "La tossicomania (...) realizza una teoria del desiderio. Una teoria che farebbe della mancanza non il genietto delle vite felici bensì un orco intrattabile; non la molla inappagabile che dà ritmo alla felicità bensì un buco nero in cui il godimento diviene inseparabile dalla pena più acuta" (Sissa 1997, p. 8).

¹¹ Il rinvio d'obbligo è ovviamente a Pivano 1977, pp. 11-28.