

“Echi di buco nero”: il corpo, la musica e l’esperienza delle droghe in *Altri libertini* di Gianni Cimador

Come sottolinea Stefano Tani, lo stile di *Altri libertini* è segnato da “una lingua gergale, rabbiosa e dura, abbruttita e stonata, che mima i ritmi franti e sballati della droga e dell’astinenza”¹: è uno stile che Tondelli enuncia in *Colpo d’oppio* e di cui si serve per iscrivere anche l’esperienza della droga nella scrittura, esibita come una totalizzante *scrittura del corpo*, nella continua tensione delle parole a esprimere le emozioni del “vissuto”.

Tutte le droghe concernono in primo luogo la velocità, le soglie della percezione: liberano i “flussi non codificati del desiderio”² che investe così direttamente la percezione, amplificandone le forme e i “movimenti”.

La ricerca di una “scrittura emotiva, nella quale possano esprimersi “le intensità intime ed emozionali del linguaggio”³ diventa anche un modo per superare il “silenzio” e l’inadeguatezza in cui il linguaggio incorre quando si confronta con la dimensione delle droghe: giustamente Leonzio precisa che chi ha tentato di definire con balbettamenti la dimensione-linguaggio della droga ne può stabilire solo i confini in un “prima della parola”: «Gottfried Benn la descrive come ‘puro ritmo’, Michaux ‘accelerazione’. E poi l’*infinito*. Un infinito particolare, che è impazienza, pura turbolenza. Un infinito che si manifesta, come linguaggio, solo con il rifiuto del finito, la cui continuità è data dal flusso di infinite frammentazioni»⁴.

¹ Stefano Tani, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, Mursia, Torino 1990, p. 200.

² Gilles Deleuze e Félix Guattari, *L’anti-Edipo* (1972), tr.it., Einaudi, Torino 1975, p. 174.

³ Cfr. Pier Vittorio Tondelli, *Colpo d’oppio* (1980), in Id., *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, a cura di Fulvio Panzeri, Bompiani, Torino 2001, p. 779.

⁴ Cfr. Ugo Leonzio, *Il volo magico. Storia generale delle droghe*, Einaudi, Torino 1997, p. 14.

Tramite l'esperienza delle droghe affiora in superficie una natura inedita, 'materica' e corporea delle droghe stesse: esse diventano 'passioni', per quanto costitutivamente prive di esprimibilità linguistica, ripropongono il problema del corpo e della materia, intesi come cifra di un codice da decifrare, che oppone sempre una certa irriducibilità.

Emblematico è il momento di *Postoristoro* in cui Bibò finisce per "bucarsi" nel pene, non avendo più "vene buone"⁵: prima di iniettarsi l'eroina, il ragazzo si sente "tutto un muscolo tirato verso il basso" e ha paura di soffocare nel "buco delle fogne", immagine-spia di una vertigine che trasmette e fa esplodere tutta la disperazione e la sostanza tragica del personaggio, amplificata dal contesto del bagno, luogo del privato per eccellenza, in cui ci si mostra nudi a se stessi, alle prese con le funzioni organiche più basse.

Sempre nel bagno rischia la vita il protagonista di *Viaggio*, in un "bislacco tentativo di suicidio" che tuttavia ha un lieto fine⁶.

La 'scena' su cui l'esperienza delle droghe viene teatralizzata è il corpo, che possiede certo anch'esso un 'linguaggio', ma ben diverso da quello costituito da segni e parole: la scrittura di Tondelli vuole dare l'evidenza della forma anche alla dissoluzione vissuta dalle forme stesse e, in questo senso, essa veicola "l'imminenza di un pensiero che mai altro non è che il pensiero dell'eterna imminenza"⁷.

Nel personaggio di Bibò l'uso della droga "pesante" ha innescato una sorta di cortocircuito espressivo, quel fenomeno che Guattari descrive con l'efficace immagine degli "echi di buco nero", che "conducono le persone ad aggrapparsi,

⁵ Pier Vittorio Tondelli, *Postoristoro*, in *Altri libertini*, Feltrinelli, Milano 1980, pp. 32-33.

⁶ Cfr. Pier Vittorio Tondelli, *Viaggio*, in *Altri libertini*, cit., pp. 126-127.

⁷ Cfr. Maurice Blanchot, *Lo spazio letterario* (1955), tr.it., Einaudi, Torino 1967, p. 65.

costi quello che costi, a certe territorialità, a certi oggetti, a certi rituali, a certi comportamenti sostitutivi, siano essi i più ridicoli o i più catastrofici”⁸.

La droga risponde qui a una esigenza di morte, di *cupio dissolvi* proiettato contro una vita insufficiente e ‘falsa’, ma manifesta anche una curiosa volontà di rinascere, di *far rinascere il corpo*, una *coazione* a una nuova identità: se c’è una logica delle droghe, questa si può decifrare nella tensione a *reinventare il corpo*, secondo una prospettiva che Gisella Gisolo avvicina più alla trasformazione organica, bio-logica, che alla visione mistico-religiosa: «[...] la realtà non è quella che ci è data alla nascita, non è quella del corpo che ciascuno possiede senza averlo desiderato né chiesto, bensì quella di un corpo i cui ‘veri’ organi saranno composti e sistemati, instancabilmente trasformati da mutazioni e fermentazioni al limite tra il regno animale, vegetale e minerale»⁹.

Nella esasperata *messa in scena* del corpo, che traduce nello stesso tempo una profonda aspirazione a *reinventarlo*, si insinua una *espansione maniacale dell’attesa*¹⁰, che, configurandosi come rito, assedia il quotidiano e non può essere compresa se non attraverso la forma delle dipendenze: è “l’insufficienza del mero esserci” di cui parla Jaspers¹¹, è un’esperienza fatta di luoghi, sensazioni, umori che segnano l’agire, i corpi, i linguaggi.

In *Autobahn* questa insufficienza è l’esperienza del “vischioso male”, della “scoglionatura” che, proprio come una “bestia”, “quando viene comincia ad attaccarti la bassa pancia, quindi sale su allo stomaco e lo agita in tremolio di frullatore e dopo diventa ansia che è come un sospiro trattenuto che dice vengo su

⁸ Cfr. Félix Guattari, *Le droghe significanti*, in Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Droghe e suoni: passioni mute. Paesaggi musicali e paesaggi della dipendenza*, Mimesis, Milano 1998, p. 17.

⁹ Gisella Gisolo, *Esiste una “logica” delle droghe?*, in Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Droghe e suoni: passioni mute. Paesaggi musicali e paesaggi della dipendenza*, cit., p. 38

¹⁰ È un tema di cui si è occupato Antonio Spadaio in due testi fondamentali (*Pier Vittorio Tondelli. Attraversare l’attesa*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia 1999; *Lontano dentro se stessi. L’attesa di salvezza in Pier Vittorio Tondelli*, Jaca Book, Milano 2002).

¹¹ Cfr. Karl Jaspers, *La filosofia dell’esistenza* (1938), tr.it., Laterza, Roma-Bari 1995, p. 38.

eppoi non viene mai”¹². Oltre a “nevralgie d’ossa” e “brufolletti sulle labbra o nel fondoschiena”, affiorano “i più gravi mali, quelli della vocina”, ovvero “chi sei? cosa fai? dove vai? qual è il tuo posto nel Gran Trojajo? cheffarai? eppoi ancora quelli più deleteri, i mali del non so giammai né perché venni al mondo né cosa sia il mondo né cosa io stesso mi sia e quando son proprio gravi persino il non so quale sia il mio sesso né il corpo né la cacca mia, cioè i disturbi dubitativi della decadenza”¹³.

La scrittura “emotiva” di Tondelli diventa l’esperienza di una *contingenza* radicale, della vertigine e della vulnerabilità della presenza, e coglie la *dismisura* insanabile tra la situazione “oggettiva” e la tonalità affettiva che l’accompagna: in *Senso contrario*, all’entusiasmo prodotto dalle sostanze stupefacenti segue sempre la sensazione di “un vuoto enorme”¹⁴.

Nel brusco passaggio da una “euforia attiva”, che si manifesta come instancabile volontà di dinamismo, a uno stato di prostrazione paranoico e quasi di sdoppiamento della personalità, si possono riconoscere gli effetti della cocaina, così come vengono descritti anche da William Burroughs ne *Il pasto nudo*¹⁵.

Lo stato di depressione, sottolineato sempre da uno sconvolgimento corporeo che parte dallo “stomaco” e sconvolge tutto l’organismo, porta anche la consapevolezza della propria incompiutezza e di aver pagato un prezzo troppo caro per la ricerca dell’autenticità, insieme all’aspirazione per una vita e un futuro “normali”: «Ci ritroviamo con Benedetto e la Sylvia lungo il corridoio d’aspetto mentre le fanno la gastrica e ci abbracciamo forte e diciamo forza forza che gliela

¹² Cfr. Pier Vittorio Tondelli, *Autobahn*, in *Altri libertini*, cit., p. 177.

¹³ *Ibidem*, p. 178.

¹⁴ Cfr. *Id.*, *Senso contrario*, in *Altri libertini*, cit., p. 135.

¹⁵ Cfr. soprattutto la *Lettera di un supertossicomane*, in William Burroughs, *Il pasto nudo*, SugarCo, Milano 1976. Sul rapporto tra droghe e creatività letteraria si può consultare Alberto Castoldi, *Il testo drogato. Letteratura e droga fra Ottocento e Novecento*, Einaudi, Torino 1994.

fa, ma c'è quasi nausea per quegli anni sbandati e quel passato che vorremmo anche noi rigettare insieme alla Nanni, quel pomeriggio vuoto di febbraio»¹⁶.

Elena Buia¹⁷ ha puntualmente precisato che, in *Altri libertini*, alle modalità di un uso “distruittivo” delle droghe pesanti (che Tondelli biasima in vari articoli raccolti in *Un weekend postmoderno*, come *Tie Society* o quello dedicato ad Andrea Pazienza, prendendo di mira le “mitologie negative degli anni settanta”) si contrappongono, soprattutto nei racconti *Viaggio* e *Senso contrario*, le “modalità collettive” delle droghe leggere: come fattori di espansione della dimensione corporea e dell'immaginario, queste non costringono il fruitore a legarsi a particolari ‘territorialità’ in un rapporto di dipendenza assoluta, ma al contrario ne favoriscono il nomadismo fisico e semiotico.

Viene recuperata in un certo senso la funzione che le droghe avevano nello sciamanesimo, in cui le amplificazioni percettive hanno una valenza “liberatoria” e conducono a uno stato di allucinazione che annulla le categorie tradizionali di spazio e di tempo, verso l'Io più profondo e i suoi segreti: dentro e fuori, interno ed esterno del corpo si confondono così nell'Uno primordiale, luogo del ritorno alla Mente come unica, possibile dimensione dell'essere.

In questa condizione, si avverte la sensazione di essere riversati fuori da se stessi, restituiti a ciò che esiste dall'altra parte delle cose, negli stessi termini enunciati da Artaud, che ritrova le “lettere d'un antichissimo e misterioso alfabeto masticato da un'enorme bocca, ma spaventosamente repressa, orgogliosa, illeggibile, gelosa della sua invisibilità”: «Non si sente più il corpo che si è appena lasciato e che vi assicurava nei suoi limiti, in compenso ci si sente molto più felici di appartenere all'illimitato che non a se stessi, perché si capisce che quel che era se stessi è provenuto dalla testa di quell'illimitato, l'Infinito, e che lo si vedrà. Ci

¹⁶ Pier Vittorio Tondelli, *Postoristoro*, in *Altri libertini*, cit., p. 65.

¹⁷ Cfr. Elena Buia, *Verso casa. Viaggio nella narrativa di Pier Vittorio Tondelli*, Fernandel, Ravenna 1999, pp. 52-54.

si sente come in un'onda gassosa e che sprigiona ovunque un incessante crepitio. Cose come uscite fuori da quel che era la vostra milza, il vostro fegato, il vostro cuore o i vostri polmoni si sprigionano instancabilmente e scoppiano in quell'atmosfera che esita tra il gas e l'acqua, ma sembra chiamare a sé le cose e ordinar loro di riunirsi»¹⁸.

Anche nei personaggi di *Altri libertini* la suggestione degli effetti provocati dall'assunzione delle droghe è legata al passaggio a un altro "mondo", quello nel quale tutto ciò che accade è separato da qualsiasi sensazione utilitaristica e la percezione si trasforma nell'essenza delle cose: «Così il fumo viene deviato nel primo tubicino, transita per l'ansiolin, si raffredda, torna su nell'antro e poi in panza nostra, olé. La droga prende bene e subito e comincia dalle gambe e poi sale sale e prende lo stomaco che ti senti come dopo un pranzo di famiglia e poi la testa e finalmente sballi e allora son tutte rose e fiori, davvero, no problem, no cry»¹⁹.

Il risultato sono racconti caratterizzati da uno stile metaforico, spesso allucinatorio, molto vicino alla tecnica cinematografica e all'intensificazione psichedelica di cui parla Michaux: «*Estremamente* potrebbe essere il suo nome, il suo nome vero. Un *estremamente* che è inafferrabile, un sovrabbondante *estremamente*, un intensificante *estremamente*, un terrificante *estremamente*, motore di tutto, che lancia ogni cosa verso ogni dove, accelerando, accelerando, accelerando, spalancando immagini a ventaglio, mostrando per la prima volta le parole come certamente sono, parole di multipla valenza, e dis-coprendo le idee, le idee onniconcenate»²⁰.

I significati sembrano emergere così da una sorta di 'montaggio a scatti' dei materiali, che vuole rendere permanente "l'esperienza estatica iniziale e

¹⁸ Cfr. Ugo Leonzio, *op. cit.*, pp. 205-206.

¹⁹ Pier Vittorio Tondelli, *Senso contrario*, in *Altri libertini*, cit., p. 134.

²⁰ Henry Michaux, *L'infinito turbolento* (1957), tr.it., Feltrinelli, Milano 1967, p. 135.

passaggera dell'iniziazione sciamanica, cioè *strutturarla nel vissuto* come parte fondamentale di esso"²¹: è un' esperienza che si lega a quella liberatoria del viaggio, come stile di vita che fugge ogni costrizione territoriale e identitaria.

Tiziana Villani parla dell' "agire nomadico" innescato dalle droghe leggere, come pratica dell'erranza che presuppone uno stato modificato di coscienza e pone il problema del limite come *meta immaginale*, in cui si aprono risorse che l'opacità del quotidiano spesso non permette di cogliere: la possibilità di "smarrirsi [...] per essere in grado di rigenerare le proprie capacità percettive, rinnovare lo sguardo con il quale si è soliti afferrare quanto si ritiene conosciuto" è ben differente dal meccanismo della *fuga*, "figura circolare [...] data dall'impossibilità di sottrarsi completamente a quelle stesse istanze che l'hanno determinata", "movimento coatto che si sviluppa intorno a un fantasma"²².

In *Autobahn* il nomadismo si rivela un programma esistenziale carico di possibilità utopiche: «Ah, che due maroni questa Italia, io ci ho fame amico mio una gran fame di contrade e sentieroni, di ferrate, di binari, di laghetti, di frontiere e di autostrade, ok? Senti amico mio bisogna gettarsi nelle strade senza tante scene o riflettori, bisogna cercare soltanto una frontiera e un limite da scavalcare, bisogna gettare le nostalgie e i retrò, anco riflussi e regressioni, via gli interni i teatri e gli stabilimenti. Si dovranno invece ricercare periferie. Ghetti e marciapiedi, viali lampioni e cantinette, anco però sottoscale soffitte e sottotetti, ok?»²³.

L'agire nomadico dà luogo a saperi sul corpo e sul mondo diversi da quelli della cultura dominante, che portano con sé approcci diversi: è ancora Tiziana Villani a dirci che "straniero e nomade è colui che si apre al dialogo con se stesso,

²¹ Cfr. Mircea Eliade, *Lo sciamanesimo e le tecniche dell'estasi*, Edizioni Mediterranee, Roma 1991, p. 110.

²² Cfr. Tiziana Villani, *I cavalieri del vuoto. Il nomadismo nel moderno orizzonte urbano*, Mimesis, Milano 1992, pp. 15-16 e pp. 23-24.

²³ Pier Vittorio Tondelli, *Autobahn*, in *Altri libertini*, cit., p. 189.

che accoglie le proprie domande e la diversità delle risposte possibili”²⁴. Nello smarrimento è insita una forte carica “euristica”, oltre alla possibilità di rigenerare le proprie capacità percettive.

Come sapere che alimenta l’immaginario e che, a sua volta, si alimenta dell’immaginario, l’agire nomadico è rinnovamento della materia sociale: in termini sartriani, se “un’ immagine non può esistere senza un sapere che la costituisca”, e poiché il *sapere* è il *vissuto*, l’immagine si presenta come “sintesi dell’affettività e del sapere”, quindi l’immaginazione non è un potere empirico e sovraggiunto della coscienza, è la coscienza tutta intera in quanto realizza la propria libertà”, per cui “ogni situazione concreta e reale della coscienza nel mondo è gravida d’immaginario in quanto si presenta sempre come un superamento del reale”²⁵.

Il sapere è quindi un sapere dei *vissuti* del corpo, un intreccio di sapere filogenetico e ontogenetico, che si manifesta anche nella transe e nelle sue risorse di utopia: poiché il corpo custodisce in sé la possibilità di sperimentare nuovi percorsi e grandi trasformazioni, si tratta di imparare a *guardarsi dentro* per trasformare anche l’*esterno*. È un sapere del desiderio, perché per immaginare è necessario desiderare: i desideri muovono dal corpo e l’immaginario non è separabile dal corpo, una connessione analoga a quella, altrettanto fondamentale, tra utopia e materia messa in luce da Bloch riferendosi alla materia incompiuta che “può costituire la base della speranza” in quanto “rappresenta anche l’apertura di un vasto orizzonte, delle vaste prospettive dell’essere-in-possibilità”²⁶.

Le droghe leggere sono vitali quando instaurano connessioni dinamiche tra l’individuo e il mondo, aprendo nuove possibilità espressive e alimentando

²⁴ Cfr. Tiziana Villani, *op. cit.*, p. 18.

²⁵ Cfr. Jean-Paul Sartre, *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologia dell’immaginazione* (1948), tr.it., Einaudi, Torino 1960 p. 96, p. 17 e pp. 286-287.

²⁶ Cfr. Ernst Bloch, *Gli strati della categoria della possibilità*, in AA. VV., *Filosofi tedeschi d’oggi*, Il Mulino, Bologna 1967, p. 54.

trasformazioni polivoche nell'individuo: è la peirciana "comprensione e ricognizione agapica o simpatetica"²⁷ di cui si fa veicolo la scrittura tondelliana, nella sua volontà di farsi estensione del corpo.

Peirce concepisce la conoscenza stessa, in quanto innovazione e inventiva, non come un processo puramente e freddamente teoretico: essa presuppone sempre la partecipazione etica, l'atteggiamento di *rispondenza* all'altro, che l'io ascolta nella sua alterità di altro da sé e di altro di sé. Perché ci sia un segno ci vuole l'interpretante di cui esso sia l'interpretato, anche quando si ha a che fare con il segno conoscitivo in senso stretto, poiché il segno in quanto segno è altro, si caratterizza per la sua strutturale apertura all'altro e quindi in quanto dialogo con l'altro.

Ciò implica che l'identità del segno ha a suo modo il valore di alterità: di conseguenza la conoscenza, i saperi si situano in una condizione segnica che in ultima analisi è votata all'altro, è *ascolto dell'altro*.

L'identità conoscitiva è quindi soggetta all'altro e, in quanto tale, è continuamente messa in crisi dall'irrequietezza dei segni che l'appello dell'altro inesorabilmente provoca.

Per riferirsi al corpo, Peirce spesso ricorre all'espressione "carne e sangue", che serve a marcare il corpo fisiologico nella differenziazione dal corpo semiotico. Sulla stessa linea, Tondelli profila in *Un weekend postmoderno* uno stretto legame tra corpo e sentimento, finendo per abbracciare un'idea di letteratura come letteratura interiore, in cui "non si svolgono plot, non si mettono in scena i popoli o i grandi avvenimenti della storia, ma dove gli eventi interiori assumono una potenza catastrofica"²⁸.

²⁷ Cfr. Charles Sanders Peirce, *Semiotica: i fondamenti della semiotica cognitiva*, Einaudi, Torino 1980, p. 123-126 (è la traduzione parziale dei *Collected papers*, voll. 1-8, a cura di C. Hartshorne, P. Weiss e A.W. Burks, Cambridge (Mass.), The Bellknap Press of Harvard University Press, 1931-58)

²⁸ Pier Vittorio Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 284.

Lo scrittore fa proprie le parole dell'attrice Marion D'Amburgo, cogliendo il legame strettissimo tra corpo e sentimento, tra "pensare" e "sentire": «Il mio corpo ha bisogno di vibrare, di arrivare a quel punto in cui si crea un'intermittenza nel cervello, in cui tutto salta, tutto diventa più leggero, tutto diventa possibile. È un odore di caccia e di sangue, c'è più ossigeno nel cervello, non esiste il tempo. Qui, e ora, brucerò la mia carne, il dopo non conta, non esiste»²⁹.

Se nel linguaggio sistematico dei codici il corpo si lascia esprimere dalla razionalità, nel linguaggio simbolico e nell'eccedenza fluttuante che lo connota il corpo esprime la sua *e-motività*, ciò che lo muove, e in cui trova una buona "ragione" per essere al mondo. Non essendo sistematica, l'emotività non potrà mai costituirsi in un linguaggio compiuto e autosufficiente: debordando dai segni e slittando sui significati, essa non ha altra possibilità di espressione se non nell'eccedenza semantica che scivola ai confini dei codici, anche se non è la razionalità a far vivere i codici ma il fenomeno emotivo. Non basta infatti un sistema di segni perché vi sia senso: il senso è sempre immesso da un referente emotivo, che può essere anche la paura per la decodificazione parziale o totale.

La scrittura tondelliana si avvicina alla *singularità* del linguaggio primitivo, che usa metafore organiche per esprimere le emozioni, parla del cuore, dello stomaco e in generale degli organi corporei come sede delle reazioni emotive, trasferendo poi questi organi fuori di sé per nominare le cose del mondo: «Così me ne corro e quanti di pensieri che tengo nella mia crapa o piuttosto pensieri di stomaco, la testa ronza solamente come il monoscopio della tivù; nella pancia invece è lì che ci tengo tutti i miei fumamenti come bussolotti del lotto, dite un numero vi guardo dentro che pensiero ci sta»³⁰.

Il corpo e le sue parti non diventano il codice di tutti i codici, ma ciò che traduce un codice nell'altro, un sentimento in un organo, un organo nella cosa del

²⁹ Ibidem, p. 467.

³⁰ Id., *Autobahn*, in *Altri libertini*, cit., p. 182.

mondo. Così il corpo può abitare il mondo: la fluttuazione dei codici, che non è operata dalla ragione, ma dall'emozione che sente e promuove sotterranee parentele e affinità simboliche, è ciò che consente un dialogo ininterrotto tra il corpo e il mondo.

Questa condizione "primitiva", molto vicina a quella dello stato di transe, è propria di quello che Lapassade chiama "individuo neotenco": « Se l'individuo è un adolescente che si è sostituito all'adulto, il progresso evolutivo non è più conseguenza di un perfezionamento continuo delle forme adulte. Al contrario: una nuova specie può nascere da un'infanzia che viene conservata come tale, e che subentra alla maturità»³¹.

Mostrando la relatività della categoria di adulto, la *neotenia* permette un nuovo approccio all'essere umano, in quanto risorsa che rende possibili trasformazioni plurali, e non più unidirezionali, innanzitutto in quanto ci libera dall'idea di uno sviluppo *lineare* dei soggetti, concezione tipica, tra l'altro, del pensiero moderno, e ci propone altre possibilità, non meccanicamente lineari, di sviluppo, per salti, per ritorni.

La *neotenia* si presenta dunque come una sorgente di prassi polimorfe, deomologanti e creative, come possibilità disponibile in ogni corpo per liberarsi dalla omologazione al dogma identitario³²: è l'effetto di un foucaultiano *pensiero del dentro*, di un *cogito de transe*, cioè di una "lucidità interna alla transe che è comune al sogno lucido, all'esperienza psichedelica, alla transe esomatica (uscita dal proprio corpo), all'esperienza di prossimità alla morte e all'orgasmo"³³.

Per i giovani personaggi di *Altri libertini*, l'alterazione delle proprie capacità fisiche e psichiche attraverso le droghe e l'alcol, oltre a costituire la

³¹ Georges Lapassade, *Il mito dell'adulto. Saggio sull'incompiutezza dell'uomo*, Guaraldi, Bologna 1971, p. 42.

³² Cfr. anche Georges Lapassade, *Saggio sulla transe*, Feltrinelli, Milano 1980, pp. 216-217.

³³ Cfr. Georges Lapassade, *Gli stati modificati di coscienza*, Coop. Alfasessanta, Padova 1990, pp. 101-132.

difesa da una realtà in cui non riescono a rispecchiarsi, diventa lo strumento per recuperare questo stato *neotenico* e raggiungere la dimensione più autentica del proprio essere: è un'esperienza *estatica* che realizza "un'attenuazione o abolizione dell'io cosciente cui si accompagna nello stesso tempo il senso di un inglobamento, di un'immersione o dissoluzione in uno stato altro, più grande o più bello e più vero dell'io stesso"³⁴.

Come nota Tagliaferri, si delinea "la fisionomia di una nuova utopia, di un sogno in cui la dimensione soggettiva e quella collettiva diventano interconnesse al punto di condizionarsi a vicenda"³⁵.

Direttamente connessa all'esperienza delle droghe "leggere" è l'immersione estatica nella musica, che fa crescere ed "espandere" il corpo, liberando una istintualità che cancella tutte le barriere "sociali" e dà forma ai contenuti dell'immaginario: come nota Piana, la musica restituisce all'individuo "la sua piena essenza fantomatica sciogliendolo dai vincoli che lo integrano nel contesto del reale"³⁶.

Questa fuoriuscita dal contesto reale è però al tempo stesso allocazione in uno spazio "musicale": qui siamo fuori dal mondo, solo se per mondo intendiamo la totalità, l'identico, l'essere così e non altrimenti. Si può parlare, come fa Piana, di "annientamento del mondo" e dire che "il suono si manifesta in un mondo obliato". Ma se per "mondo" intendiamo la risultante complessiva di un processo di modellazione che riorganizza lo spazio-tempo secondo il movimento dell'*opera* (Lévinas), cioè irreversibilmente dall'identico verso l'altro, dal tempo continuo, indiscreto, sincronico della presenza dell'identità a quello discontinuo, discreto, diacronico dell'alterità, dalla totalità verso la particolarità, dall'attenzione per la realtà a quella per la sua ombra, dall'essere, dall'ontologia, verso l'altre che

³⁴ Cfr. Elvio Fachinelli, *La mente estatica*, Adelphi, Milano 1989, p. 102.

³⁵ Cfr. Aldo Tagliaferri, *Sul motore tirato al massimo*, in "Panta", 9, 1992, p. 14.

³⁶ Cfr. Giovanni Piana, *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano 1991, p. 76.

essere, allora possiamo anche dire che effettivamente un mondo si costituisce: più che di “annientamento”, si deve parlare di decostruzione e ricostruzione di un mondo.

L’associazione tra la droga e la musica è spesso riferibile a una ricostruzione della realtà e delle strutture percettive, come dimostrano anche le riflessioni di Beringer sulla mescalina, che indicano la possibilità di una coscienza cosmica, in cui non esiste più distinzione tra ciò che una cosa è e ciò che essa significa³⁷.

La “musicalità” materica, corporea, della scrittura di *Altri libertini*, è mossa dal principio dell’eccedenza, della fuoriuscita, della *dépense*, del dare senza ritorno: è superamento della logica dell’identità, regolata dalla legge dell’amore “creativo”, vale a dire una procedura argomentativa a carattere agapistico, per dirla sempre con Peirce, in cui si manifesta la particolare “attenzione creaturale”³⁸ di Tondelli.

Nel segno di quella che Waldenfels chiamerebbe una *logica responsiva*, che va al di là di ogni intenzionalità e riguarda il nucleo più autentico dei comportamenti cognitivi e pratici³⁹, per Tondelli il testo “emotivo” si apre a una “circularità di lettura, a una trasmissibilità orale”: «Il testo emotivo è l’unico testo che si può parlare. L’unico che si può cantare e ballare. L’unico che si può dolcemente cullare nella propria gola e fischiettare nel proprio cervello. Il testo emotivo fotta l’inconsolabile solitudine di essere al mondo»⁴⁰.

La parola è una estensione del corpo con la quale, echeggiando Bachtin, potremmo dire che essa getta un ponte tra il proprio corpo e quello degli altri: in questa intercorporeità, sempre nel segno di Waldenfels e quindi di Merleau-Ponty,

³⁷ Cfr. Ugo Leonzio, *Il volo magico. Storia generale delle droghe*, cit., pp. 210-211.

³⁸ Cfr. Enrico Palandri, *Altra Italia*, in “Panta”, 9, 1992, p. 24.

³⁹ Bernhard Waldenfels, *Fenomenologia dell’estraneo*, Raffaele Cortina Editore, Milano 2005, p. 54.

⁴⁰ Cfr. Pier Vittorio Tondelli, *Colpo d’oppio*, cit., p. 782.

il corpo diventa “luogo di transizione”, “non soltanto nel senso che agire e patire, cultura e natura sconfinano l’uno nell’altro, bensì anche nel senso che è il proprio a tramutarsi in estraneo e l’estraneo in proprio”⁴¹. È il momento di una “estraneità insopprimibile” che Waldenfels chiama *estraneità estatica*: «Io finisco fuori di me, non per caso, per malattia o debolezza, bensì in quanto sono quello che sono»⁴².

Su questo terreno, oltre a incrociare la teorizzazione di Peirce, lo scrittore rivela un’affinità di vedute con Cage: i suoi testi musicali sono mossi dal principio dell’amore “creativo”, inteso come ricerca dell’altro e non come conferma e autocompiacimento dell’identico, in virtù della continuità del pensiero e della relazionalità, del mentale e del fisico.

I racconti di *Altri libertini* tematizzano questo rapporto apparentemente paradossale tra singolarità, autonomia e solitudine, da una parte, e socialità, partecipazione e comunanza dall’altra (pensiamo soltanto alla “stanza di Annacarla” nel racconto *Altri libertini*): anche per Cage il rapporto con l’altro è tanto più realizzato all’insegna dell’alterità, come rapporto di altro ad altro, quanto più esso non è un rapporto di subordinazione e di dipendenza, di ripetizione passiva di *clichés*⁴³.

In Cage, come in Tondelli, la questione si pone soprattutto in termini etico-sociali, nell’ambito delle “modalità collettive” di socializzazione che valorizzano il corpo contro ogni regime preconstituito di significati: entrambi vivono tutta la solitudine, tutto il silenzio e la chiusura della contemporaneità, e per questo cercano di aprirla a uno spazio-tempo diverso, destrutturato, che non sia quello della solitudine identitaria, ma dell’ascolto dell’altro “dell’altro”, nel doppio senso di genitivo soggettivo e oggettivo.

⁴¹ Cfr. Bernhard Waldenfels, *op. cit.*, p. 98 e p. 103.

⁴² *Ibidem*, p. 103.

⁴³ Cfr. soprattutto John Cage, *Silenzio. Antologia su Silence e A Year from Monday* (1967), tr.it., Feltrinelli, Milano 1971 e Id., *Lettera a uno sconosciuto* (1987), tr.it., Socrates, Roma 1996.

Lo spazio musicale creato dalla “scrittura emotiva” si realizza in una dimensione “cinetica”, è “viaggio”, “azione”, si configura come apertura verso l’alterità, come movimento, senza ritorno, verso l’altro: «[...] i personaggi sono intensità emotive, sono cortocircuiti di sound; i personaggi vivono nel racconto, lo parlano: il racconto emotivo non esiste senza i personaggi, perché i personaggi sono la produzione del discorso emotivo; i personaggi sono derivate discorsive nella corrente fluxus del linguaggio; i personaggi sono rapsodie di un parlato che si muove; i personaggi sono azioni ritmiche; in sostanza, i personaggi sono i sax mobili e vagabondi della scrittura emotiva»⁴⁴.

L’ospitalità musicale è inseparabile dall’ascolto e l’ascolto come accoglienza è inseparabile dalla spazialità musicale: nella “scrittura ad alta voce” di *Altri libertini*, che concretizza quel “misto erotico di timbro e di linguaggio” di cui parla Barthes⁴⁵, si traduce anche la volontà di sfondare la “quarta parete” del linguaggio e inaugurare un nuovo rapporto, *intercorporeo*, col lettore, perché per Tondelli, come per Barthes, lo stile è il sistema biologico di un individuo, la profondità insondabile della propria personalità.

Il “corpo condiviso” assume nella “scrittura emotiva” una funzione eucaristica: la via di uscita dall’ossessione identitaria è un *materialismo dell’alterità*, che ha origine nel *limite* del corpo, nel linguaggio dell’ “anima-carne”.

Tondelli assume la “frantumazione del tempo e della sostanza sonora” che, secondo Imberty⁴⁶, caratterizza la musica contemporanea: troviamo lo stesso sforzo di “disorganizzazione organizzata” per uscire dalla presenza, dalla durata, dalla sincronia del tempo dell’identità, muovendosi secondo l’esperienza della

⁴⁴ Pier Vittorio Tondelli, *Colpo d’oppio*, cit., pp. 781-782.

⁴⁵ Cfr. Roland Barthes, *La musica, la voce, la lingua*, in *L’ovvio e l’ottuso. Saggi critici IV* (1982), tr.it., Einaudi, Torino 1985, p. 268.

⁴⁶ Cfr. Michel Imberty, *Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica*, Ricordi Unicopli, Milano 1990, p. 36.

diacronia, dell'assenza, dell'inquietudine del tempo dell'altro. La musica contemporanea traduce questa esperienza del tempo non lineare, non cumulativo, non produttivo e riproduttivo dell'identità.

È proprio una vocazione agapistica a caratterizzare lo "scrivere rock", allo stesso tempo rotto e fluido, a-sintattico e sgrammaticato, di Tondelli, riflesso di un tempo altrettanto discontinuo, fratto, discreto, infunzionale: in esso, infatti, "i pensieri e le emozioni procedono non tanto seguendo la dittatura del significato, quanto l'associazione dei sentimenti e delle emozioni", realizzando così l'amplificazione delle percezioni corporee e del flusso del desiderio.

Come il rock, anche la scrittura di Tondelli teatralizza il rapporto col corpo, assumendo la trasgressività dell'estasi e diventando "meccanismo di infinità": «La scrittura emotiva è spigolosa, è forte, è densa, si tocca con il corpo, ci si fa all'amore, entra dentro, ti prende, ti penetra, ti suona, canta: ecco la forza della letteratura»⁴⁷.

Tondelli vuole ricreare nei suoi racconti un ritmo che parli al nostro corpo e trasformi la materia in energia, in maniera non stereotipata ma spontanea, abbattendo le barriere tra l'io e il mondo esterno: «[...] finché c'è swing dura, non finisce. Per questo il racconto è il miglior tempo della narrazione emotiva, la quale finisce quando è ora di finire: non una battuta in più, non una riga»⁴⁸.

Il testo diventa una "questione di ritmo", è il barthesiano "testo di piacere: quello che soddisfa, appaga, dà euforia"⁴⁹ perché entra nella pelle, trasformandosi in una *performance multisensoriale*: «Goditi dunque occhio mio il ramingar contando stelle, goditi queste montagne che paiono ostriconi arribaltati, goditi il canto del ronzinante, dei pistoni e dei cilindri, il traballio lucente e mercuriato dell'Adige, ora a sinistra dopo un ponte d'ansia e a destra, ma dritto l'asfalto, ah

⁴⁷ Pier Vittorio Tondelli, *Colpo d'oppio*, cit., p. 781.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Cfr. Roland Barthes, *Il piacere del testo* (1971), tr.it., Einaudi, Torino 1975, p. 13.

chi ci fermerà? Alla faccia del cazzo e della mia visione, brutta fatina che volevi arrestarmi! Alla faccia vostra vado finché ho benzina vado, porci scoramenti che bollite in pancia ora vi centrifugo dal muscoletto mio, fuori fuori che sto correndo addosso alla mia felicità»⁵⁰.

Nella tensione verso la musica, così come nelle risorse di immaginazione utopica e di destrutturazione identitaria scatenate dalle droghe leggere, c'è in Tondelli, come in Guattari, la volontà di fondare una nuova “logica del senso”, “non duplice bensì triplice, multipla, polivoca, [...] che possa condurre a costituire qualcosa, a collegare altre componenti, a far scivolare un buco nero rispetto a un altro, a introdurre nuove materie espressive”⁵¹.

Facendo affiorare alla superficie del testo il corpo, la droga e la musica, la “scrittura emozionale” di *Altri libertini* rivaluta le ‘passioni mute’: sono passioni tradizionalmente prive di linguaggio, considerate suscettibili di mettere in discussione e far vacillare il potere della razionalità e dei dogmi identitari, subdole perché autistiche, intense, magmatiche, e dunque ancor più incontrollabili.

⁵⁰ Pier Vittorio Tondelli, *Autobahn*, in *Altri libertini*, cit., p. 187.

⁵¹ Cfr. Félix Guattari, *Le droghe significanti*, cit., p. 18.