



Elisabetta Balzan

*I paradisi artificiali
L'hashish e l'oppio visti da Baudelaire*

*www.ilboleroDiravel.org
maggio 2004*

Ortega y Gasset raffigurava la ricerca filosofica con l'immagine biblica dell'assedio di Gerico: guardare l'oggetto di studio da tutti i lati e da tutte le distanze. Si può aggiungere a questa immagine una complicazione: giunti vicino all'oggetto avremo forse scoperto qualcosa che obbliga a rettificare o reinterpretare le osservazioni fatte da lontano.

Il "Bolero" di Ravel è la scoperta continua di sonorità nuove e nuovi strumenti in una frase musicale che, a ogni lettura, fornisce dati diversi, come se fosse inesauribile; perciò il brano non conclude: viene interrotto, sospeso, lasciando l'ascoltatore insoddisfatto e ansioso di ascoltarlo di nuovo.

"Il Bolero di Ravel" è la danza sul filo del rasoio, sul bordo estremo della radura illuminata dai fuochi dell'accampamento, cui i danzatori si avvicinano per rubare qualche centimetro al bosco e al mistero.

Se tutti gli strumenti, le culture, concordassero una tonalità in cui suonare, il risultato sarebbe armonico.

Proprio nell'Ottocento prende forma il concetto odierno di droga. E la letteratura, più di ogni altro discorso, ha contribuito al consolidamento di questa nozione. Per Schivelbusch

"i letterati cultori dell'oppio e dell'hashish del XIX secolo aiutano in un certo modo la società borghese nel formulare i tabù contro queste droghe. Ci vuole l'immaginazione e la carica antiborghese dei poeti che descrivono l'oppio e l'hashish come veicoli per l'espansione dell'Io e la sua liberazione per scuotere la società dalla sua indifferenza. Solo tramite il significato asociale che i poeti attribuiscono all'oppio e all'hashish queste sostanze incominciano a perdere il loro carattere di farmaci domestici di uso quotidiano per apparire improvvisamente come stupefacenti pericolosi. Il timore profondo di venirne a contatto, che almeno fino a pochi anni fa caratterizzava il rapporto con gli stupefacenti, non è spiegabile solo con i loro effettivi pericoli. Le fantasie di paura borghesi sono le controimmagini dei sogni dei poeti".

Baudelaire fece esperienza dell'hashish in modo abbastanza saltuario presso l'Hôtel de Pimodan, abitato dal pittore Boissard, attorno al quale si era formato quello che Gautier chiama "Il club des hachichins". Presso tale club troviamo il medico Jean Moreau che nel 1845 pubblicherà *Du hachisch et de l'aliénation mentale, études psychologiques*. A queste sedute partecipano gli intellettuali e gli artisti del tempo quali Théophile Gautier, Balzac e Flaubert in qualità di spettatori. La moda dell'hashish ispirò a Honoré Daumier delle litografie che furono intitolate: *Oh, piaceri dell'oppio* e *I fumatori di hashish*. Gautier aveva pubblicato due anni prima *Le hachich* su *La Presse*, e nel 1846, sulla *Rivista dei due mondi*, *Le club des hachichins*. Occorre ricordare che il fascino delle droghe, manifestandosi in Francia fin dal XVIII secolo divenne, soprattutto in epoca romantica, fonte di ricerca poetica tanto da toccare l'immaginazione di Balzac, che scrisse *Peau de chagrin* nel 1831 e *Massimilla Doni* nel 1839, e del visionario Nerval, autore di *Viaggio in Oriente* e di *Aurélia*.

Fin dal 1857 Baudelaire si interessa alle *Confessions of an English Opium Eater* di De Quincey, di cui la *Revue Contemporaine* pubblica alcune parti il gennaio 1860; ma è solo nella primavera dello stesso anno che Baudelaire riunisce questi articoli in un libro dal titolo definitivo *Les Paradis Artificiels*.

Le *Confessions* godettero in Francia di una certa fortuna, se fin dal 1827 appaiono sulle pagine de *La Pandore* alcuni passi di un anonimo traduttore. Toccò poi al giovane Alfred De Musset tradurre l'opera di De Quincey con il titolo *L'inglese mangiatore d'oppio*.

Come Thomas De Quincey, Baudelaire assunse il laudano nella dose di 150 gocce al giorno per un periodo piuttosto lungo, fino al 1847, per

alleviare le sofferenze provocategli dalla sifilide, contratta da giovane. Rinunciò quasi definitivamente al laudano solo nel 1859.

L'esperienza della consuetudine all'oppio e alla droga non viene soltanto narrata nei *Paradis Artificiels*, ma è presente anche in altre opere di Baudelaire. Troviamo "la fiala di laudano, una vecchia e terribile amica" ne *La camera doppia*, prosa inserita ne *Le spleen de Paris*, e un paragone tra le droghe nei versi di *Le poison* nelle *Fleurs du mal*. Nel "Salon de 1859" troviamo che i quadri di Delacroix vengono paragonati all'oppio; anche nelle pagine dedicate a Wagner ("*Sur Wagner*") e nella lettera a lui inviata, compaiono immagini e sensazioni narrate anche nei "*Paradis Artificiels*".

In Baudelaire hashish e oppio formano un dittico perfetto. Al primo è dedicato il saggio *Le poème du haschisch*, prima parte dei *Paradis*, al secondo *Un mangeur d'opium*, libero adattamento dalle *Confessioni* di De Quincey che combina il riassunto, la parafrasi e la traduzione. Thomas De Quincey, il mangiatore d'oppio per eccellenza, è l'uomo con cui confrontare un'esperienza di vita e di scrittura, come già avvenuto con un altro suo simile: Edgar Allan Poe.

Se De Quincey aveva parlato del "paradiso dell'oppio", Baudelaire parlerà di "paradisi artificiali", rigorosamente al plurale. Entrambe le droghe corrispondono a un unico e mal diretto desiderio di elevazione dell'uomo, quel gusto dell'infinito per soddisfare il quale egli vorrebbe "creare il paradiso mediante la farmacia". Più volte, inoltre, saranno ribadite le analogie fra gli effetti delle due sostanze. Per esempio "la voce dell'hashish, grave, profonda, gutturale che assomiglia molto a quella dei vecchi oppiomani" oppure "le caratteristiche dell'oppio si possono applicare perfettamente anche all'hashish; in un caso come nell'altro l'intelligenza un tempo libera diviene schiava", e ancora "tutto ciò che ho detto sulla diminuzione della volontà nel mio studio 'hashish è applicabile anche all'oppio".

Baudelaire fu il primo a pronunciare contro la droga una condanna complessiva perfettamente analoga a quella odierna. Nel giudizio morale contro le droghe, egli fu un vero e proprio pioniere. All'epoca in cui l'oppio era un farmaco popolare di cui si cominciavano appena a sospettare alcuni effetti collaterali e l'hashish una curiosità esotica per pochi conoscitori, Baudelaire inventò i Paradisi Artificiali, una tentazione satanica grandiosa e meschina allo stesso tempo. Le sue argomentazioni contro le droghe si presentano in un misto di familiarità e estraneità. Anticipano, spesso quasi alla lettera, le molte requisitorie contro la droga oggi in circolazione, ma ad uno sguardo più attento si radicano in quel sistema ossessivo di significati costituito dall'intero corpus baudelairiano. Per esempio, l'hashish è definito "un perfetto strumento satanico", poiché esso, spiega Baudelaire, dà al consumatore particolarmente raffinato l'impressione di essere un dio. Attenua i suoi rimorsi, trasforma ogni esame di coscienza in una glorificazione del sé, e gli dà l'impressione che il mondo intero sia per lui un'inesauribile fonte di piacere: "per me l'umanità ha lavorato, è stata martirizzata, immolata, per servire da alimento al mio implacabile appetito di emozioni, di conoscenza, di bellezza!" esclama il suo mangiatore di

hashish. L'io perde insomma il senso della propria imperfezione o della propria inadeguatezza in nome di un estetismo radicale.

Nelle sue argomentazioni conclusive Baudelaire afferma che la gratificazione immediata che dà la droga appare incompatibile con il lavoro e con gli obblighi sociali. E' indubbio che Baudelaire abbia inaugurato l'odierna retorica che condanna la droga per l'attività immaginativa che produce, che allontana l'uomo dagli imperativi della produzione. Non a caso gli effetti dell'hashish saranno paragonati insistentemente ad arti visive dozzinali, come le ombre cinesi, il teatro delle marionette o il *trompe l'oeil*. Chi si droga, insomma, sostituisce la realtà con la rappresentazione, e con una rappresentazione di bassa lega. Baudelaire intitola *Le Théâtre de Seraphin* il capitolo sugli effetti dell'hashish, alludendo al famoso teatro d'ombre cinesi che al Palais Royal divertiva i bambini.

Nel suo caso la droga è in realtà contrapposta a un lavoro di natura particolare: quello dell'artista. Le "necessità della produzione" sono le stesse che Baudeiaire visse con angoscia nella sua breve esistenza. Provava sensi di colpa non solo per l'insuccesso sociale ed economico della sua opera, ma anche per il proprio disordine esistenziale, spesso condannato in termini cristiani come peccato e inadempienza, e combattuto a forza di buoni propositi e programmi di redenzione. Questi ultimi vengono racchiusi in un concetto, quello di "igiene".

"Igiene" è un termine che nell'Ottocento si situa a metà strada tra la medicina e la morale, il fisico e lo spirituale, e che, nel caso del poeta, indica lo stile di vita sano, l'autodisciplina cui si dovrebbe sottoporre per mettere a frutto le proprie capacità.

Eppure stupisce la frequenza con la quale, nei *Paradis Artificiels*, lo stato mentale del drogato è accostato metaforicamente al dominio della poesia. Per esempio, l'hashish sembra realizzare le similitudini dei "poeti panteisti" con i suoi effetti di spersonalizzazione. Con il suo rallentamento del tempo, invece, dà l'impressione al consumatore di essere "un romanzo fantastico vivente, anziché scritto". Il "cervello intossicato", suo malgrado, è "condannato" a un "parto poetico". Lo stato di calma beatitudine al termine dell'ebbrezza, quello che gli orientali chiamano Kief, è "ciò che la malinconia poetica è rispetto al dolore reale". Tuttavia, anche se l'hashish produce uno stato mentale "poetico", esso paralizza la volontà, ossia quella facoltà che potrebbe metterlo a frutto, trasformando l'esperienza soggettiva e privata in un'opera d'arte comunicativa.

Si dice che l'hashish annulli "la volontà", "non siete più padroni di voi stessi". Sottomette l'individuo a una "fatalità" esteriore e imprevedibile, lo pone in balia del "caso" e delle "circostanze".

Anche negli stereotipi diffusi oggi, la droga è rappresentata spesso come la nemica giurata dell'autocontrollo, causa di comportamenti imprevedibili, se non addirittura criminali. Al punto che è stata chiamata in causa, fin dalla fine dell'Ottocento, nei processi penali come attenuate o indizio di infermità mentale di un imputato. L'hashish rappresenta una caduta nella spontaneità incontrollabile, ossia, ancora una volta, nell'odiata natura (da lì le molte *gaffes* raccontate nei *Paradis* e l'allegria scomposta e infantile dei consumatori di hashish). Non è un caso, quindi, che gli effetti della droga

siano squalificati in termini "naturali" da Baudelaire. Per esempio, quello prodotto dall'hashish è il "*sogno naturale*", semplice espressione diretta del sognatore, il contrario di quello che viene definito il "*sogno geroglifico*", tanto strano e misterioso da lasciar ipotizzare una sua origine divina.

Così, anche se artificiale, il paradiso della droga, per Baudelaire è ancora troppo "naturale". Esso è nemico, infatti, della buona artificialità, ossia della concentrazione, del lavoro volontario, del sacrificio in vista di un faticoso perfezionamento del sé. Tutto ciò si traduce ancora una volta in un'opposizione teologica, quella tra magia e religione, su cui si chiudono i *Paradis Artificiels*. I cultori delle droghe "*che hanno rifiutato la redenzione del lavoro, chiedono alla magia nera i mezzi per elevarsi, d'un sol colpo, all'esistenza soprannaturale. La magia li inganna e accende per loro una falsa luce e una falsa felicità*".

Contro la magia, o il demone, della droga, infatti, sono evocati sia argomenti di fatto, che argomenti di diritto. Da un lato - si dice - la droga non funziona, è inefficace, ingannevole. Dall'altro, invece, essa parrebbe funzionare anche troppo bene, in modo inesorabile, e quindi va condannata per la sua immoralità. La magia della droga dunque oscilla fra la ciarlataneria e l'onnipotenza diabolica. A ben vedere, l'opposizione percorre l'intero testo di Baudelaire.

Nei *Paradis Artificiels* troviamo, da una parte, la sistematica e per certi versi snobistica sconfessione degli effetti dell'ebbrezza, che appaiono mirabolanti solo a un pubblico di inesperti. Questi ultimi, come "*coloro che non hanno mai lasciato l'angolo del loro focolare*", pensano che l'ebbrezza sia "*un paese prodigioso, un gran teatro della prestidigitazione e di trucchi in cui tutto è miracoloso e imprevisto. Ma si tratta di un pregiudizio, un malinteso completo*". Dall'altra, invece, c'è la ferma e argomentata condanna morale, la quale, però, non avrebbe ragion d'essere se quegli effetti fossero davvero così insignificanti.

Il giudizio critico è in realtà tanto più forte, quanto più affascinante era stata la descrizione dell'esperienza dell'hashish, quanto più essa appariva vicina agli stessi requisiti "soprannaturali" che Baudelaire nella sua riflessione aveva attribuito alla creatività poetica.

Dunque i *Paradis artificiels* si presentano come una formazione di compromesso che dà spazio nello stesso tempo alla fascinazione e alla condanna della droga. Baudelaire precisa all'inizio del suo saggio: "*l'hashish proviene da Oriente*" e in un articolo che precede i *Paradis Artificiels*, contrappone all'esotico hashish l'autoctono vino: piacere solitario e decadente l'uno, stimolante del popolo laborioso l'altro. Quello della droga, però, nella maggior parte dei casi è un Oriente che è da intendersi come l'antitesi, semplicistica e culturalmente costruita, di tutto ciò che l'Oriente sente di essere. Ecco così che le droghe sono collocate fuori dall'Occidente della storia e del progresso, in un Oriente (o in un Altrove) che corrisponde a uno stadio meno evoluto della civiltà.

Nella nozione comune di droga, allora, sono sottintesi, in un misto di attrazione e repulsione, condanna e celebrazione, molti elementi trasgressivi. C'è certamente la "fuga della realtà" o meglio il rifiuto della razionalità e della logica che da secoli associamo al pensiero e al

comportamento "normali". Fuga che è regressione o ripiegamento narcisistico, impoverimento del soggetto, ma anche a un indistinto originario, a un piacere che non scende a patti con la realtà. Ma troviamo spesso anche il rifiuto del principio di *performance* e l'interesse per le culture e le civiltà sconfitte e accantonate dall'estensione mondiale della cultura occidentale.

Analogia tra droga e infanzia.

Questo meccanismo è evidenziato già nelle *Confessioni* di De Quincey. Per esempio egli paragona a una tipica attitudine infantile l'intensificazione delle immagini mentali che lo tormenta nella fase più acuta della sua oppiomania. Comune alle due esperienze è un primo stadio di confusione fra immaginazione e realtà. De Quincey racconta di essere stato sempre colpito dalla parola latina *consul* e proprio questa parola nei suoi sogni di argomento storico assume un'onnipotenza quasi magica, provocando un immediato cambiamento di scena, facendo sì che immagini della storia romana si sostituiscano a quelle della Rivoluzione Inglese. Insomma, come il bambino, anche l'oppiomane si trova in balia di apparizioni incontrollabili, che vengono quando non è loro ordinato.

De Quincey formula così una teoria della memoria involontaria, secondo cui "*per la mente non esiste possibilità di una cosa come il dimenticare*". Come scriverà in *Suspiria de Profundis*, la mente umana è come un palinsesto, con nuove scritture che si sovrappongono continuamente alle vecchie, senza però cancellarle del tutto. Baudelaire reinterpretò la tematica infantile delle *Confessioni* dandole una coloritura psicoanalitica *ante litteram*. Per lui ogni opera letteraria è satura d'impressioni infantili. E Baudelaire a più riprese insinua fra le righe che l'uso stesso della droga sia in fondo un effetto dei traumi infantili e soprattutto del temperamento sognatore e "femminile" di De Quincey. Rimane comunque un certo margine d'incertezza fra condanna e apologia. Nel *Poème du hashish*, per esempio, l'infantilismo di ritorno dei drogati sarà solo oggetto di scherno.

L'ilarità scatenata e immotivata è uno degli effetti dell'hashish frequentemente osservati e descritti dagli autori; nei *Paradis Artificiels* l'assunzione dell'hashish provoca una stramba e irresistibile ilarità che evidenzia la doppia realtà dell'animo del succube dell'hashish: il "*malessere della gioia*". In questo ossimoro profondo la "*languida allegria*" svela la propria parentela con il comico e con il riso e l'hashish è il rivelatore fisiologico, materiale, di una più sotterranea dualità: l'angelo e la bestia. Dio e Satana proprio nel riso lottano e si manifestano.

Anche in un esemplare episodio del *Club des hachichins* di Gautier, la grottesca creatura Daucus-Carota, proveniente dal *Vaso d'oro* di Hoffmann, esclama: "*è oggi che bisogna morire dal ridere*". Ben presto la metafora rischia di tramutarsi in realtà e gli *hachichins* quasi soffocano per le loro risate inarrestabili.

Analogia tra droga e follia

Il nesso fra droga e follia sembra molto più scontato di quello tra droga e infanzia, ma senza l'influsso della psichiatria che le conferisce uno spessore clinico, la follia evocata nei testi drogati resta poco più di una metafora. Come nel caso dei *Paradis Artificiels* nei quali a proposito degli effetti dell'hashish troviamo questa osservazione: *"tutto questo folleggiare e queste risate improvvise che sembrano esplosioni appaiono come una vera follia o una stupidità da maniaco a ogni uomo che non si trovi nel vostro stato"*.

Molto più solido è invece il nesso fra hashish e follia che viene stabilito a metà Ottocento dall'opera dello psichiatra Jacques Joseph Moreau de Tours. Moreau fu fra i primi a rinnovare l'interesse per l'hashish, che aveva conosciuto in un viaggio di ricerca in Medio Oriente. L'hashish fu un farmaco che Moreau sperimentò su se stesso (cosa molto diffusa nell'Ottocento), oltre che sui suoi pazienti di Bicêtre, ma anche una curiosità intellettuale che offrì agli scrittori e agli artisti di quel circolo ironicamente esoterico di cui Gautier avrebbe parlato nel suo racconto *Le club des hachichins*. Secondo Moreau l'hashish consentiva all'uomo normale di vivere temporaneamente una condizione del tutto simile a quella del folle. Chi era sotto l'effetto dell'hashish sperimentava tutti i sintomi che l'osservazione clinica della follia aveva identificato: euforia ingiustificata, errori nella percezione spazio-temporale, idee fisse, allucinazioni, illusioni. La follia per Moreau nasceva da un *"fatto primordiale"*, una lesione nell'organizzazione del pensiero. A ben vedere però quella della follia e degli effetti della droga non era un'identità perfetta. Quella prodotta dall'hashish restava una condizione ibrida oltre che temporanea, *"uno stato misto tra realtà e ragione"* paragonabile a quello del sognatore che al momento del risveglio si sforza di prolungare il suo sogno.

Nel racconto di Gautier le fasi dell'incubo sono scandite da commenti inequivocabili: *"coi gomiti appoggiati sul tavolo, osservavo tutto ciò alla luce di quel resto di ragione che a momenti andava e veniva come una lampada da notte sul punto di spegnersi (...) allora la vertigine s'impadronì completamente di me, diventai pazzo delirante (...). Il sogno era finito. La mia ragione era tornata, o almeno ciò che chiamo ragione in mancanza d'altro termine"*. Questi commenti dell'io narrante, che riconsidera la propria vicenda retrospettivamente e in modo lucido sono paralleli al coinvolgimento dell'io personaggio, vittima delle illusioni della droga. In un certo senso *Le club* riproduce nella sua chiara struttura narrativa, che evita ogni confusione e semmai sdrammatizza con humor anche le fasi più drammatiche dell'ebbrezza, il chiaro sdoppiamento ipotizzato da Moreau.

Alterazioni spazio-temporali

L'alterazione della percezione dello spazio e del tempo è il tema più ricorrente dei testi letterali che parlano delle droghe. De Quincey osserva a proposito dei suoi sogni oppiacei:

"il senso dello spazio e, alla fine, il senso del tempo, furono entrambi gravemente colpiti. Edifici, paesaggi, ecc., si mostravano in proporzioni più grandi di quel che l'occhio umano sia atto a ricevere. Lo spazio si allargava, cresceva fino a raggiungere un'estensione indicibilmente infinita. Ma questo non mi disturbava tanto quanto la vasta estensione del tempo: talvolta mi sembrava di essere vissuto settanta o cento anni in una notte: anzi, certe volte avevo l'impressione che in quel tempo fosse passato un millennio, o comunque una durata molto al di là dell'esperienza umana".

Se si fa attenzione al passo in cui De Quincey spiega le ragioni (in gran parte irrazionali) del suo "orrore" per l'Asia e per l'Oriente, lo spazio e soprattutto il tempo giocano un ruolo fondamentale. Secondo De Quincey in Inghilterra la facoltà di sognare era pregiudicata proprio dal *"gigantesco ritmo del progresso"*. Ma nel contrapporsi a quel ritmo, il tempo e lo spazio dilatati dei sogni oppiacei rischiavano di avvicinarsi minacciosamente proprio all'antico e misterioso "altro" orientale. In *Le club des hashishins* l'imperativo moderno di rispettare un orario sarà comicamente sbeffeggiato. Il protagonista, che deve tornare a casa alle undici, si troverà a salire scale e percorrere cortili che si dilatano all'infinito, impresa che sembra richiedere migliaia di anni. Al colmo del suo incubo, assisterà a un allegorico funerale del tempo introdotto da un titolo quanto mai significativo: *"non credete ai cronometri"*. C'è da osservare però che l'intero rituale orientaleggiante all'assunzione di hashish era stato caratterizzato in senso evidentemente antimoderno. Innanzitutto per la desuetudine della cornice dell'Hotel Pimodan,

"entrare là era come tornare due secoli indietro. Il tempo, che corre così in fretta, sembrava non essere passato su questa casa, e, come una pendola che si sono dimenticati di rimontare, la sua lancetta continuava a segnare la stessa data";

poi per i tratti anacronisticamente iniziatici del club: *"esisteva a Parigi, in quest'epoca di aggiottaggio e ferrovie, un ordine di mangiatori di hashish"*.

Tema dell'infinito

Dopo l'inversione dell'umano all'oggetto, la naturale evoluzione prende il nome di Nirvana, il tempo viene annullato e nella sensazione di "eternità" la "contraddizione" diventa "unità": si è Dio. Di questo stato paradisiaco di

felicità mentale Baudelaire descrive le qualità e non gli oggetti o le apparenze fenomeniche: *"tutto è impassibile e quieto. E' una voluttà calma e immobile"*. In una simile qualità mentale in cui sembrano annullarsi le forze opposte di Eros e Thanatos, la memoria recupera le *"calme voluttà"* (*La vie antérieure*) e come nel ritornello assonanzato de *"Invitation au voyage"* il ritmo assume la forma di una circolarità temporale. *"L'eccessivo sviluppo poetico dell'uomo"* moltiplica e non aumenta le tendenze della sua naturale interiorità: come c'è un hashish "materiale" denotativo, perciò insopportabile, vi è un hashish "spirituale" che possiede la facoltà di elevarsi all'infinito. E' questo l'hashish che espande quella capacità virtuale, insita nel poeta, a divenire fonte di piacere, elemento di virtualità e di capacità creativa della lingua. Tentare di rivivere l'Eden artificialmente e di evadere dal peccato originale per giungere all'insensibilità divina, è fonte di spavento e sofferenza. Come la magia, la droga è il mezzo infallibile che precipita nell'involuzione del volto del Medesimo, il Nirvana, la quiete assoluta della morte. Ma se con l'hashish si vive in uno stato quasi mortale perché ci si avvale della facoltà dell'immaginazione *"senza approfittarne"* quella poetica, unica ad aprire le porte del paradiso.

Descrivendo la sensazione dell'uomo dell'hashish, dell'oppiomane, egli ne parla in termini metaforici: *"l'uomo che è ritornato dalle battaglie della vita"* è come il *"viaggiatore"* e il *"marinaio che hanno visitato terre sconosciute"*. Queste figure rappresentano le forme anticamente autentiche della narrazione del racconto dell'esperienza: marinaio e viaggiatore, superati i confini ad altri vietati, riportano da mari e tenitori distanti e lontani esperienza, saggezza, consiglio.

Confusione fra soggetto e oggetto

Ecco un celebre passo tratto dai *Paradis Artificiels*:

"Accade talvolta che la personalità scompaia e che l'oggettività, che è il tratto peculiare dei poeti panteisti, si sviluppi in voi in modo così anormale, che la contemplazione degli oggetti esteriori vi faccia dimenticare la vostra stessa esistenza, e che vi confondiate presto con loro. Il vostro occhio si fissa su un albero armonioso piegato dal vento, in pochi secondi quella che nel cervello di un poeta sarebbe solo una similitudine nel vostro diverrà realtà. Prima prestate all'albero le passioni, il desiderio o la malinconia che provate; i suoi gemiti, il suo ondeggiare divengono i vostri ed ecco che voi siete l'albero." "Vi immaginiamo seduti a fumare. La vostra attenzione indugerà un po' troppo sulle nuvole bluastre che esalano dalla vostra pipa. L'idea di una evaporazione lenta, successiva, eterna s'impadronirà del vostro spirito, e presto l'applicherete ai vostri pensieri, alla vostra materia pensante. In virtù di un equivoco singolare, una sorta di trasposizione o di qui pro quo intellettuale, vi sentirete evaporare e attribuirete alla vostra pipa (nella quale vi

sentite accucciato e pigiato come il tabacco) la strana facoltà di fumarvi".

Il soggetto diventa quindi l'oggetto che sta guardando. Risulta così stravolta proprio la facoltà del soggetto di stabilire sempre una distanza di sicurezza dagli oggetti, di distinguerli con logica analitica e inquadrarli.

Questo effetto della droga dovrebbe apparire congeniale a chi come Baudelaire ha rivoluzionato la lirica proprio con la scelta di una poesia oggettiva, in cui l'io si teatralizza, identificandosi di volta in volta con vari emblemi: "l'albatros", "un vecchio flacone", "una campana". Tuttavia un altro motivo tipicamente baudelairiano impedisce l'assimilazione positiva fra gli effetti dell'hashish e l'ispirazione poetica, ed è l'immagine della vaporizzazione, la "materia pensante" trasformata in fumo. Ancora una volta la droga conferma la sua natura di "strumento satanico", si colloca sul versante negativo della passività naturale, in opposizione alle energie positive del lavoro e della volontà.

Il sogno e la metamorfosi

Nel *Club des hachichins* il protagonista è sottoposto a tormenti "letterali" da Daucus-Dacota, un personaggio uscito a sua volta da precedente letteratura, in particolare dall'amatissimo e imitatissimo Hoffmann. Al posto della testa del protagonista costui colloca *"una testa d'elefante"*. Poco dopo, invece, l'incauto mangiatore di hashish si ritrova trasformato in statua fino alla cintura, *"come quei principi delle Mille e una notte che avevano subito un incantesimo"*. Lo stesso persecutore è una creatura ibrida, una specie di metamorfosi rimasta a metà, col suo naso da uccello e le sue gambe formate da radici di mandragora.

"Più in là si agitavano confusamente le fantasie dei sogni bizzarri, creature ibride, miscuglio informe dell'uomo, della bestia e dell'utensile: monaci che avevano ruote al posto dei piedi e pentoloni al posto della pancia, guerrieri rivestiti di stoviglie che dentro voliere brandivano sciabole di legno, statisti mossi da ingranaggi di girarrosto, re gettati a capofitto fino alla vita dentro guardiole, alchimisti con la testa a mantice e le membra contornate di alambicchi, furfanti fatti di zucche attaccate piene di rigonfiamenti bizzarri, insomma tutto quello che può tracciare la matita di un cinico febricitante che abbia un po' troppo alzato il gomito".

Troviamo metamorfosi classiche, per esempio, già negli incubi di De Quincey. In un caso, un sogno d'acqua subisce una brusca trasformazione:

"fu a questo punto che sopra le ondegianti acque dell'oceano cominciò ad apparire il volto umano: il mare sembrava una distesa di volti innumerevoli, levati al cielo: volti imploranti, rabbiosi, disperati,

si alzavano in ondate a migliaia, a miriadi, intere generazioni, secoli e secoli... Infinito era il mio turbamento... la mia mente vacillava... ondeggiava assieme all'oceano".

Il sogno oppiaceo così nasce dalla deformazione delle esperienze vissute, grazie a processi associativi che, molto prima di Freud, De Quincey aveva studiato e descritto con precisione. De Quincey, per esempio, aveva parlato di *"involuti"*, catene associative d'immagini e memorie personali che compaiono, perfettamente fuse e assimilate, in un sogno, qualcosa di simile a quanto avviene nel caso della condensazione freudiana.

Nelle *Confessioni*, l'incubo ricorrente del *"maledetto coccodrillo"* comincia a tormentare De Quincey al culmine della sua oppiomania, dopo che egli ha ricevuto l'inattesa visita di un malese nel suo cottage. L'ospite, forse un marinaio che si era perso nella campagna inglese, era stato congedato da De Quincey con il dono di una palla di oppio grezzo. Egli ricompare, tuttavia, come un *"terribile nemico"* nei sogni orientali dell'autore *"per suo mezzo ogni notte mi ha trasportato nei paesi dell'Asia"*. La metamorfosi onirica, così, duplica l'irruzione perturbante dell'Oriente nell'universo familiare della campagna inglese.

Droga e contesto urbano

Fin dalle origini il tema della droga si lega al teatro della grande città. De Quincey sarà spinto all'uso dell'oppio da una nevralgia rimediata dopo una fuga dal collegio, in un periodo di stenti vissuto a Londra, per le strade e in sistemazioni di fortuna. Ma la grande città farà da sfondo alla prima fase gioiosa della sua oppiomania, con le lunghe passeggiate senza meta per le vie londinesi e l'osservazione appassionata e divertita della popolazione cittadina. E anche nei momenti di contemplazione, nelle sue *"fantasticherie dopo aver preso l'oppio"*, non sarà un paesaggio bucolico ad attrarlo, bensì *"l'ampia distesa della città di Liverpool"*. La valorizzazione deliberata dell'artificio contro la natura è caratteristica tipica della letteratura francese, a cominciare da Gautier e soprattutto da Baudelaire. In effetti sarà Baudelaire a sottolineare i tratti urbani di De Quincey, facendo di lui un perfetto *"filosofo della strada che medita incessantemente in mezzo al vortice della grande città"*. O addirittura, con una metafora balzachiana: *"il Beduino della civiltà nel Sahara della grandi città"*. Ma Baudelaire inaugura anche l'idea che la città stessa, con la sua folla e le sue innumerevoli sollecitazioni visive, sia in grado di produrre un'ebbrezza e uno stordimento paragonabili a quelli delle droghe. Secondo alcuni critici Baudelaire tratta anche la folla cittadina come una droga, alla ricerca dell'annullamento del sé.

Legame tra droga e denaro

Basta leggere De Quincey per convincersi che la droga, anche nell'immaginario, non è divenuta merce solo negli ultimi anni. La filosofia, di cui De Quincey è un noto appassionato, la saggezza depositata nella tradizione umanistica, sembrano soppiantate da un dominio materiale, quello della farmacia e del commercio internazionale. La materialità del comprare e vendere, dell'imbottigliare e dello spedire, sembra potersi applicare anche a quelle astrazioni soggettive come la felicità, l'estasi e la pace del cuore.

Droga e piacere

La droga, in quanto sostanza voluttuaria, riguarda il passaggio dal non piacere al piacere, da una condizione "banale" a una "interessante". Il farmaco, al contrario, serve solo a curare il dolore, a ristabilire nel soggetto una condizione normale e imperturbata. In un'epoca in cui i medici ignoravano ancora molti aspetti della tossicodipendenza, a inaugurare questo schema sarà proprio De Quincey, che ricorse all'oppio come a un comune farmaco, per curare una forte nevralgia. Tuttavia, fin dalla prima assunzione, l'"effetto negativo" di rimuovere il dolore è largamente superato *"dall'immensità di quegli effetti positivi che si erano aperti innanzi a me, dall'abisso di gioie divine che mi si rivelavano così improvvisamente"*. Inizia il periodo migliore dell'oppiomania, quello in cui De Quincey assume l'oppio *"per amore del piacere squisito ch'esso mi dava"*. Per effetto della tolleranza farmacologica, tuttavia, il piacere scema.

Segue quindi la fase discendente della dipendenza, col soggetto che è costretto a ricorrere alla droga non più per procurarsi piacere, bensì per evitare le sofferenze dell'astinenza:

"Quando cominciai per la prima volta a usare l'oppio come un articolo del mio regime giornaliero, non fu con lo scopo di crearmi un piacere, ma di lenire acutissimi dolori".

La droga finisce insomma per diventare il rimedio del male che ha indotto. Ad un certo punto della sua parabola, il soggetto la usa per tornare a quella normalità dell'esistenza dalla quale inizialmente aveva cercato di fuggire proprio grazie alla droga.

Quello della droga è un *"metabolismo"*, non l'eccezione di uno stato alterato ma una funzione fisiologica elementare. Non a caso, De Quincey scrive che nella fase estrema della sua tossicomania

"chiedergli se in un dato giorno abbia o non abbia preso l'oppio, sarebbe come domandargli se i suoi polmoni abbiano respirato o il cuore abbia compiuto la sua funzione".

L'assunzione della sostanza artificiale, così, è equiparata ai processi corporei, naturali, che mantengono in vita l'organismo. Già De Quincey per esemplificare i suoi "piaceri dell'oppio" non ricorre alle risorse del "sublime terrifico", come invece accade nel caso delle "pene dell'oppio", ma dipinge un quadretto domestico in cui l'oppiomane è ritratto nel salottino della casa di campagna, al caldo e ben al riparo dal tempaccio che infuria all'esterno, mentre legge un buon libro e sorseggia il suo laudano. Allora, al di là dell'euforia iniziale, quello della droga è un piacere puramente negativo e anestetico, è sollievo dalla tensione. E' questo il vero paradosso di una condizione rappresentata di solito come trasgressiva.

BIBLIOGRAFIA

- Charles Baudelaire, *Paradisi artificiali*, Garzanti, Milano 2003.
Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, Garzanti, Milano 1989.
Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Demetra 1999.
Théophile Gautier, *Le club des hashishins*, Serra e Riva, Milano 1979.
Thomas De Quincey, *Confessioni di un mangiatore d'oppio*, Rizzoli 2002.
Francesco Ghelli, *Viaggi nel regno dell'illogico*, Liguori, Napoli 2003.