

Fernando Picchi  
(1934-2025)

*La droga in due esperienze parallele.  
Baudelaire e De Quincey*

Cappelli editore, Bologna, giugno 1974.

(a cura di apa, 8 maggio 2025)

*Nota editoriale*

La presente riproduzione è fatta senza fini di lucro, per rendere disponibile agli studiosi un'opera pregevole non più in commercio.

Qualora tuttavia gli aventi diritto si dichiarassero contrari a questa condivisione, ce lo comunichino e l'opera verrà immediatamente tolta dal sito.

## *L'uso della droga nel XIX secolo e le fonti di «Le poème du haschisch»*

Per il particolare argomento che affronta Baudelaire nei *Paradis artificiels*, la critica che volesse trovare tutte le giustificazioni per l'opera e per il suo autore, dovrebbe avvalersi dei contributi di varie discipline scientifiche e letterarie. Si scoprirebbe, allora, come all'origine di quelle pagine si trovino motivazioni storiche unitamente a quelle psicologiche, sociali, fisiologiche e cliniche. Tuttavia, poiché il nostro interesse è esclusivamente letterario, non potremo che attenerci alla prospettiva che ci viene offerta dalla nostra conoscenza critica dell'opera baudelairiana.

Nell'introduzione generale ai *Paradis*, «Le Goût de l'Infini», Baudelaire dichiara che parlerà dell'haschisch e dell'oppio, droghe più diffuse e di più facile uso. Ci chiediamo quali possono essere stati i motivi che lo indussero ad operare una simile scelta. Robert Kopp e Claude Pichois, in un loro articolo apparso sulla «*Revue de Sciences Humaines*», fasc. 127, Juillet-Septembre 1967, p. 467, cercano di dare una risposta a questa domanda.

Innanzitutto bisogna tener presente che le droghe erano, nel secolo scorso, in libera vendita in tutte le farmacie ed il loro acquisto non era subordinato ad alcuna prescrizione medica. La proibizione dell'oppio si avrà soltanto il 1º ottobre 1908, mentre l'haschisch sarà annoverato tra le sostanze velenose nel 1916.

Nel secolo XIX, e in particolare nella seconda metà, l'uso della droga è una moda corrente e gli scrittori non si sottraggono ad essa: tanto è vero che Latouche, Musset, Alphonse Karr, Balzac, Dumas, Gautier, Nerval, Mérimée lasciano affiorare dalle loro pagine questa presenza esaltante che, in ogni caso, ha contribuito ad arricchire fantasie di per sé già riccamente popolate di immagini e follie. Comunque, chi non ne avesse fatto uso frequente, oppure non ne avesse assaggiato affatto, sentendone continuamente parlare, vivendo nel clima di questa scoperta esotica, promettente misteri e meraviglie, finiva con l'imbeversene allo stesso modo di un consumato oppiomane; e la letteratura,

non c'è dubbio, ha tratto non pochi vantaggi — anche estetici — dal diffondersi in Occidente di una consuetudine che appartiene a tutta la storia orientale. Ma un esempio valga come prova: durante la monarchia di luglio venivano rappresentate delle «Vau-devilles», del tipo «L'opium et le Champagne»,<sup>1</sup> in cui si mettevano in evidenza gli effetti comici provocati dall'oppio; per non parlare degli articoli di Gautier: «La pipe de opium», «Le haschisch», «Le club des Haschischins».<sup>2</sup> È necessario ricordare che mentre l'oppio era considerato un semplice medicamento che solo in seguito ha sollecitato esperienze individuali, estranee al suo iniziale uso; l'haschisch, invece, è stato sempre considerato uno stupefacente. Quest'ultimo, infatti, era già conosciuto come tale dagli antichi: Omero, Diodoro Siculo, Erodoto e Marco Polo, il quale ne parla ampiamente nella sua celebre relazione. Nel 1686 abbiamo sull'argomento una dettagliata esposizione di Chardin nel suo libro intitolato «Voyages en Perse» che, però, venne pubblicato integralmente soltanto nel 1811 per l'interessamento dell'orientalista Langlès.

Sembra che la diffusione della canapa indiana in Francia, indispensabile per la preparazione dell'haschisch, si ebbe ad opera di Pierre Sonnerat (1745-1814), ma l'interesse scientifico per la sostanza risale al 1840. Comunque, in precedenza, Virey in un articolo apparso nel 1803 aveva già identificato il «n'épenthès», di cui parla Omero, con la «Cannabis indica»; altri studiosi, come Silvestre de Sacy e Hammer, citati da Baudelaire, avevano affrontato il problema. Ancora al 1840 risale uno studio di Moreau de Tours che, dopo aver letto l'articolo del dottor Aubert-Roche che parla dell'impiego dell'haschisch come terapia della peste, pensò di utilizzare la stessa sostanza per il trattamento delle malattie mentali: in tale occasione egli, per la prima volta, descrive

---

<sup>1</sup> Un atto di *Clairville l'aîné*, rappresentato ai Variétés il 3 maggio 1842.

<sup>2</sup> Articoli apparsi ne «La Presse» a partire dal 10 luglio 1843 e nella «Revue des deux mondes».

le manifestazioni dell'ebrezza derivata dall'haschisch, considerando le testimonianze di scrittori drogati che egli riteneva, come soggetti, più interessanti di altri. Si ritiene che sia stato lo stesso Moreau de Tours ad ispirare l'articolo di Gautier «Le haschisch», già ricordato, il quale appare riportato nell'opera dello scienziato intitolata *Du haschisch et de l'aliénation mentale - Études psychologiques*, del 1845.

Le stesse riunioni a cui Baudelaire prese parte all'Hôtel Pimodan si svolsero, con ogni probabilità, sotto l'influsso del libro di Moreau de Tours. A questo punto sorge la domanda se, e in qual misura, Baudelaire abbia usato l'haschisch. Le testimonianze in proposito sono contrastanti: da una parte Gautier nella sua prefazione a *Les Fleurs du Mal* (1868) dichiara che Baudelaire raramente aveva partecipato alle riunioni dell'Hôtel Pimodan e da semplice osservatore; dall'altra, secondo la testimonianza di Charles Cousin,<sup>3</sup> egli avrebbe gustato la confettura verde nella soffitta di Louis Ménard e avrebbe disegnato, sotto l'influenza dell'haschisch, l'acquerello in cui si rappresenta in piedi, due volte più grande della colonna Vendôme.

Stando a quello che Baudelaire ci dice nell'introduzione ai *Paradis artificiels*, che cioè per la descrizione degli effetti dell'haschisch si sarebbe avvalso di notizie particolareggiate e numerose, tratte dalle confidenze di uomini intelligenti che si erano dedicati lungamente a questa pratica, non ci sarebbe alcun motivo per non credergli, dal momento che, nella sua corrispondenza, si trovano menzionati soltanto l'oppio e il laudano. Ma la dimostrazione che Baudelaire abbia fatto uso dell'haschisch, si ricava dal secondo capitolo del *Le Poème du haschisch* intitolato: «Qu'est-ce que l'haschisch?». Infatti, quando nel 1857-'58 Baudelaire affronta nuovamente la trattazione dell'haschisch, amplia notevolmente la sua documentazione precedente con particolari scientifici del tutto assenti nel precedente saggio del 1851. Vi sono,

---

<sup>3</sup> *Souvenirs, correspondance (...)*, Paris, Pincebourde, 1872.

inoltre, indicazioni di fonti a cui Baudelaire avrebbe attinto, come *L'Histoire des assassins* di Hammer, e le *Mémoire des Inscription et Belles-Lettres* di Silvestre de Sacy. Risulta, al contrario, che niente è stato preso da queste fonti che si sarebbero potute rivelare eccezionalmente ricche, e nemmeno dall'articolo pubblicato su «Le Moniteur» dallo stesso Sacy, inserito nel n. 359 del 25 dicembre del 1809, in cui, in verità, si dissertava solamente sulle etimologie della parola «assassino». Si scopre qualcosa soltanto se si consulta il numero precedente del 29 luglio 1809 della stessa pubblicazione dove appare un riassunto dell'opera del Sacy letto davanti all'Académie. Qui si parla precisamente di Marco Polo che narra del *vecchio della Montagna* che si serviva dell'haschisch per ridurre in suo potere i suoi giovani sudditi per i suoi atroci misfatti; ed è basandosi su questo riassunto — dal quale ha cercato di sviarci con una errata indicazione — che attinge il materiale per la prima parte del suo capitolo. Per i successivi, Baudelaire cita egualmente opere di cui non si avvalse, tacendo accuratamente le autentiche fonti. Ma una traccia della mistificazione è da considerare la soppressione della nota legata alle parole: «*Ivresse mystérieuse*» apparsa sulla «*Revue contemporaine*» e non ripresa nell'edizione definitiva. In essa si spiegava: «*J'ai, pour plus de sûreté, fait vérifier ces documents abrégés par le directeur actuel de la pharmacie Dorvault, qui, depuis plusieurs années, posséde les différentes préparations de haschisch tirées du chanvre de Bengale.*<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> CH. BAUDELAIRE, *Oeuvres*, Notes et variantes, pp. 1627-1628, dove, tra l'altro è spiegato: «Baudelaire voulut développer cette note pour l'édition en volume. Il aurait fait quelque réclame à Dorvault qui, en compensation, eût pris, à compte ferme, un certain nombre d'exemplaires. La "note pharmaceutique" donna lieu à un échange de lettres assez vif entre Baudelaire et Poulet-Malassis; finalement, elle fut retranchée des épreuves». In proposito è interessante consultare la *Correspondance générale*, t. III, pp. 93 a 107 *passim*.

Dorvault era autore di un trattato divulgativo, *L'officine ou répertoire général de pharmacie pratique* che conobbe edizioni aggiornate ed ampliate negli anni 1847, 1850, 1855 e 1858. Sulla base di queste indicazioni forniteci da Kopp e Pichois, si può valutare l'entità dell'apporto dato dal lavoro di Dorvault alle considerazioni baudelairiane sulla «cannabis indica»:

#### *Baudelaire*

*L'extrait gras du haschisch, tel que le préparent les Arabes, s'obtient en faisant bouillir les sommités de la plante fraîche dans du beurre avec un peu d'eau. On fait passer, après évaporation complète de toute humidité, et l'on obtient ainsi une préparation qui a l'apparence d'une pommade de couleur verdâtre, et qui garde une odeur désagréable de haschisch et de beurre rance. Sous cette forme, on l'emploie en petites boulettes de 2 à 4 grammes: mais à cause de son odeur répugnante, qui va croissant avec le temps, les Arabes mettent l'extrait gras sous la forme de confitures.*<sup>5</sup>

#### *Dorvault*

*L'extrait gras de haschisch des Arabes est obtenu en faisant bouillir les sommités fleuries de la plante fraîche avec du beurre et un peu d'eau. Lorsque celle-ci est évaporée, et que le beurre est suffisamment chargé de principe actif, on passe. C'est une préparation unguentiforme, tenace, jaune-verdâtre, de saveur et d'odeur nauséuse de beurre et de haschisch à la fois. C'est la préparation la plus active que les Arabes*

---

<sup>5</sup> CH. BAUDELAIRE, *Oeuvres*, ed. cit., p. 352. Risulta evidente, senza ulteriori necessità di prove, il «plagio» di Baudelaire; ma per chi volesse una più ampia documentazione può proficuamente consultare il citato studio di Kopp e Pichois.

obtiennent du haschisch. La dose est de 2 à 4,0, pris soit en boulettes, soit dans du café noir. Mais, en raison de sa saveur âcre, il est rarement employé par les Arabes; il lui font revêtir les formes d'électuaires, de pâtes, de pastilles, en lui ajoutant force aromates, comme cannelle, vanille, muscade, essence de roses, musc, etc.

Informazioni più dirette e precise possono essere state attinte da Baudelaire, da Delacroix, Barbereau e Gautier; è certo che i tre frequentavano la casa del pittore Boissard de Boisdenier, presso cui svolgevano «des séances haschischines», occasioni, tra l'altro, di conversazioni filosofiche, la cui testimonianza si ritrova nella conclusione «Du vin et du haschisch»; difatti Baudelaire riporta integralmente il pensiero di Barbereau, del quale condivide in pieno il contenuto: «Je ne comprends pas pourquoi l'homme rationnel et spirituel se sert de moyens artificiels pour arriver à la bénédiction poétique, puisque l'enthousiasme et la volonté suffisent pour l'élever à une existence supranaturelle». <sup>6</sup>

Si può, quindi, concludere che, mentre per la prima parte dei *Paradis artificiels* Baudelaire si è documentato su testi dell'epoca e precedenti e con esperienze prevalentemente altrui, avendo egli esperienze insufficienti per una trattazione particolareggiata dell'argomento, per la seconda parte, «Un mangeur d'opium», egli si basa su uno studio — quello del De Quincey —, dove il tutto viene ravvivato dalla esperienza personale.

---

<sup>6</sup> CH. BAUDELAIRE, *Oeuvres*, ed. cit., p. 343.

## *Baudelaire e «La chambre double»*

Quando ne *Le spleen de Paris* leggiamo le pagine de «La Chambre double», sentiamo immediatamente che Baudelaire ci offre la chiave più importante del suo labirinto spirituale. Due sono gli elementi che dominano, alternativamente, lo scenario della «Chambre»: la bellezza ideale estetica e la realtà cruda e repellente. Il poeta opera una sovrapposizione: egli vuol modificare gli aspetti della vita che non può accettare facendo calare sulla sua facciata un sipario che per un momento possa dargli l'illusione di inserirsi nell'atmosfera che, superando il tempo storico in cui vive, lo conduca a realizzare le proprie aspirazioni. Ma vi è una consapevolezza assillante e continua: egli è troppo presente a se stesso per dimenticare che sta usando un trucco elementare allo scopo di allontanarsi non soltanto dal presente, ma soprattutto dal passato della sua infanzia che ha messo in eterno conflitto i giorni felici, legati al ricordo della vita trascorsa in compagnia del padre, e i lunghi anni del suo sordo rancore per Aupick e la madre, sulla quale avrebbe voluto riversare quel turbine di sentimenti e di affetti che gli premevano dentro. Poiché non gli fu possibile ricostruire il suo equilibrio interiore, si accentuò la sua «malattia» di uomo deluso, di essere abbandonato e solo, alla continua ricerca di un impossibile completamento, vittima e carnefice di una situazione senza scampo. Diventa, dunque, inevitabile la fuga continua di Baudelaire in quella «Chambre double», dove due divinità, l'*Idolo* e lo *Spectre*, l'uno simbolo del sogno provocato dal laudano, l'altro del contingente a cui cerca di sfuggire, ma che di volta in volta lo fa riprecipitare nella più nera prostrazione. I profumi e i colori ossessionarono la sua esistenza, perché essi si ricollegano direttamente alla magnifica eleganza della madre e al suo gusto raffinato ed anche al senso estetico di suo padre che, nell'atto di battesimo del piccolo Charles, viene definito pittore. Questo particolare, notato da André Ferran, apre varie prospettive; l'informazione sul

fatto in sé già consolida quanto abbiamo già precedentemente affermato: cioè che la vita di Baudelaire non è stata altro che la dilatazione smisurata della sua infanzia traumatizzata.

Charles Asselineau afferma, nelle prime pagine della sua opera dedicata alla vita di Baudelaire: «Son oeuvre est bien lui-même mais il n'y est pas tout entier... Derrière l'oeuvre écrite et publiée, il y a toute une oeuvre parlée, agie, vécue qu'il importe de connaître parce qu'elle explique l'autre et en contient, comme il eût dit lui-même, la genèse». <sup>7</sup> Ed è un frammento di questa genesi che noi possiamo ricostruire con ciò che Baudelaire scrive nei suoi «Journaux intimes»: «Sentiment de solitude, dès mon enfance, malgré la famille et au milieu des camarades surtout, — sentiment de destinée éternellement solitaire. Cependant goût très vif de la vie et du plaisir...».<sup>8</sup>

Ed ancora: «ENFANCE: Vieux mobiliers Louis XVI, antiques, consulat, pastels, société dix-huitième siècle.

Après 1830, le collège de Lyon, coupe, batailles avec les professeurs et les camarades, lourdes mélancolies.

Retour à Paris, collège et éducation par mon beau-père (le général Aupick).<sup>9</sup>

Ora, se bisogna guardare dietro l'opera di Baudelaire, ecco che ci troviamo di fronte a «la fiole de laudanum; une vieille et terrible amie; comme toutes les amies, hélas! féconde en caresses et en traîtrises»,<sup>10</sup> cioè al mezzo di evasione più importante che egli abbia usato dopo essersi rivolto alla poesia, all'amore, alla città, alla vita brulicante di Parigi, per farne parte e condividerne le situazioni umane. Ma sappiamo che si tratta soltanto di una serie di tentativi falliti che non lo guariranno dallo *spleen* la cui forza lo rigetta continuamente «dans ce monde étroit», dove «le

---

<sup>7</sup> CHARLES ASSELINEAU, *Baudelaire, sa vie et son oeuvre*, Paris, Lemerre, 1869, pp. 1-2.

<sup>8</sup> CH. BAUDELAIRE, *Oeuvres*, Gallimard, Paris, 1961, p. 1275.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 1312.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 235.

Temps règne en souverain... avec... son démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d'Angoisses, de Cauchemars, de Colères et de Névroses».<sup>11</sup>

Per un poeta ossessionato dalla ricerca dell'essere, più che come uomo, come individuo determinato da circostanze spirituali e morali, l'effetto dell'oppio non poteva che esercitare, da una parte un fascino esotico circoscritto nei limiti dell'inconscio e dall'altra una ripugnanza per l'assenza dell'autocoscienza a cui Baudelaire tendeva spasmodicamente per realizzarsi come uomo e come poeta.

Cercare la propria dimensione significava per Baudelaire giustificare la propria vita, perciò egli opera su di sé un'analisi spietata e lucida; un senso di paura lo attanaglia quando sente che il suo Io gli sfugge, ma la volontà di possedersi lo induce perfino ad esercitare crudeli pressioni che fanno emergere la parte meno accettabile di sé. Tuttavia nulla lo fa indietreggiare: la droga nelle sue mani diventa un'arma affilata che gli consente di infliggere con sicurezza il primo colpo per la vivisezione che gli consentirà di avere sott'occhio il mondo di un'anima che, per autodifesa, cambia continuamente maschera.

È il momento dei *Paradis artificiels* che spalanca davanti a Baudelaire il mondo sempre sognato, verso cui ha continuamente aspirato e che fatalmente gli è sfuggito come l'affetto della madre che, dopo il secondo matrimonio, non sentiva più sua. Però, come Baudelaire si è rivoltato contro la madre, il patrigno e tutti i valori tradizionali — senza, per altro, riuscire a cambiare nulla, perché *voleva* che tutto rimanesse intatto per potervisi di nuovo ribellare — così la droga, che pur gli offriva la possibilità di analizzare gli abissi a cui l'uomo può giungere, viene da Baudelaire condannata. Si tratta, come è evidente, di una condanna puramente teorica, perché in lui non c'è l'intenzione di distruggere o di negare il paradoso artificiale con i suoi pur illusori benefici, ma

---

<sup>11</sup> *Ibidem*.

il desiderio di affermarlo esistente e fruibile nei limiti di una ulteriore divagazione nella ricerca di qualcosa di meno effimero.

La droga è un'arma a doppio taglio: da un lato offre la chiave del mistero (una chiave, tuttavia, che apre soltanto poche porte del subcosciente), dall'altro toglie le possibilità di tornare indietro; ed è questo che atterrisce Baudelaire: la paura di rimanere prigioniero del suo sogno, di aggirarsi in quelle poche stanze che tutto promettono ma che — egli lo sa — nulla effettivamente concedono. La volontà, che gli dà la possibilità di tornare indietro e, soprattutto, di contraddirsi continuamente, verrebbe ad essere imprigionata e Baudelaire non potrebbe più essere cosciente delle sue affermazioni e delle sue negazioni. Il momento della distruzione è di estrema importanza, è ciò che gli permette di inserirsi nella società e di essere notato; considerando questo spirito di rivalsa, potremmo definirlo un disadattato: tutto intorno lo respinge e, quindi, il suo comportamento si conforma a questa esclusione che, però, non è più l'allontanamento dell'uomo Baudelaire dalla società, ma la volontà di Baudelaire di isolarsi da essa. In tal modo si giustifica non tanto il suo comportamento, quanto quello della società nei suoi confronti. Si capisce, allora, come la socialità di Baudelaire, che scaturisce dalla volontà, sia intenzionalmente costruita e segua linee di evoluzione già programmate; si spiega, altresì, il senso di colpevolezza che lo fa torcere in continui rimorsi e lo fa sentire traditore di principi morali: sentimenti che incombono nei *Fleurs du Mal* come una espiazione sospesa a mezz'aria.

Baudelaire, a suo modo, è un moralista; è, altresì, un insicuro che ha bisogno di sorreggersi con una mano al muro della realtà, mentre con l'altra scava il vuoto alla ricerca dell'imprevisto. Egli pencola tra la vita reale e il sogno, ma fa una netta distinzione tra il sogno come aspirazione ad una condizione «diversa» e, per quanto possibile, «perfetta», e l'utopia artificiale i cui confini si

restringono alla velleità di godere un istante nella consapevolezza, di per sé deludente, di affrontare un viaggio dentro un paesaggio di cartone.

L'analisi dei *Paradis artificiels* ci porta a dover separare la parte suggestiva, piena di fascino — quella, cioè, delle visioni — dall'altra che affronta il problema della validità morale dell'uso della droga in genere. C'è un capitolo in questo «poema» che affronta specificamente la morale dell'haschisch. Dopo aver descritto le sensazioni e le suggestioni piacevoli provocate dalla droga e dopo aver innalzato l'uomo agli splendori della divinità, lo fa precipitare, attraverso considerazioni di ordine pratico e morale, con una lucidità che contrasta con la partecipazione totale che abbiamo avvertito nelle descrizioni dei sogni e delle allucinazioni dei suoi personaggi, nelle più ripugnanti abiezioni a cui può giungere l'uomo che si abbassa a compromessi con i propri sensi. L'umore e le condizioni fisiche del giorno successivo delineano le vere dimensioni umane del drogato; egli è totalmente depresso, con la mente incapace di ragionamento e di concentrazione: il «gioco proibito» mostra chiaramente l'immoralità del tentativo di ascesa verso l'assoluto. Baudelaire sembra quasi voler convincere se stesso della degradazione a cui si va incontro cercando esperienze che promettono illusorie conquiste; e ribadisce continuamente il concetto per meglio resistere alla forte attrazione che l'oppio continua a esercitare — malgrado tutto — sulla sua fantasia bisognosa di espandersi e di sicuri approdi. La droga ci viene mostrata come un lento suicidio della volontà; e Baudelaire ricorda che Balzac rifiutò il *dawamesk* che gli veniva offerto dall'Hôtel Pimodan, in coerenza col suo attributo di «teorico della volontà» che non poteva acconsentire alla perdita, sia pure momentanea, di quella sua preziosa facoltà. Il grande scrittore non avrebbe potuto nemmeno immaginare che pensieri da lui non voluti potessero agitarsi nella sua mente.

*Du vin et du haschisch, comparés comme moyens de multiplication de l'individualité*

La prima parte dei *Paradis artificiels*, cioè *Du vin et du haschisch, comparés comme moyens de multiplication de l'individualité*, non fu scritta da Baudelaire perché venisse inclusa tra le pagine di questa sua straordinaria dissertazione sull'oppio e sul vino; però essa apparve — ed appare — così legata ai *Paradis* che, fin dalla prima pubblicazione completa delle sue opere, l'editore e il curatore non esitarono a farne le pagine introduttive del poema dell'haschisch. Le ragioni che valsero allora, si sono confermate col tempo: i *Paradis artificiels* si leggono e si comprendono rispettando la disposizione di Yves-Gérard Le Dantec.

Per chi avesse in mente la *Anthologie de l'humour noir* (1939) di André Breton, dove Baudelaire è pur così autorevolmente rappresentato con «Le mauvais vitrier» de *Le spleen de Paris*, si troverebbe a fare una duplice constatazione: come mai Breton abbia potuto trascurare, nella sua scelta, i *Paradis* con speciale riguardo alla polemica contro Brillat-Savarin e quel che immediatamente segue; perché nell'introduzione all'*Anthologie* non ha notato la contemporanea presenza di Poe e De Quincey insieme a Baudelaire. Probabilmente i rapporti Poe-Baudelaire-De Quincey sono così ovvii e naturali che sottolineare i caratteri del loro «allineamento» poteva apparire cosa superflua in una antologia.

Per noi la cosa acquista importanza tutta particolare perché Baudelaire è stato il traduttore di entrambi e qualcosa è rifluito dalle loro pagine alle sue: forse la consapevolezza del tragico valore dell'umorismo che scaturisce dalla vita e si traduce in *rivolto superiore dello spirito*.<sup>12</sup>

La «verve» baudelariana resta, in ogni caso, inconfondibile; il suo spirito estroso non rinuncia alle illuminazioni del Veggente

---

<sup>12</sup> ANDRÉ BRETON, *Antologia dello humour nero*, Pauven, Paris, 1966, traduzione italiana di Mariella Rossetti, Ippolito Simonis e altri, Einaudi, Torino, 1970, p. 12.

ed emerge incontaminato dai pericoli dell'oscurità; il suo accento non è mai minaccioso perché il senso dell'orrido non nasce in lui dall'artificio verbale, né il gusto letterario si lascia sopraffare dalla incontrollata sovrapposizione delle immagini o affievolire per l'eccessivo «labor limae». Non è mancanza di cura per l'arte, ma amore per il proprio personaggio in cui cerca di affermare il dandy che è l'essenza morale del mondo. «Il dandy — scrive Breton — è diviso tra la cura narcisistica dei suoi atteggiamenti e dei suoi gesti («Egli deve aspirare a essere sublime senza sosta. Deve vivere e morire davanti allo specchio») e il desiderio di suscitare al suo passaggio lunghi mormorii di disapprovazione («ciò che è inebriante nel cattivo gusto è il piacere aristocratico di dispiacere»). In Baudelaire, la cura del vestire potrebbe testimoniare da sola questo partito preso destinato a trionfare su ogni vicissitudine della fortuna, dai guanti rosa pallido della sua fastosa gioventù, passando attraverso la parrucca verde che esibiva al Café-Riche, fino al boa di ciniglia scarlatta, addobbo supremo dei giorni di disgrazia».<sup>13</sup>

Per una conferma l'avvio dell'elogio del vino dà, in una sola volta, l'esempio della sua misura di poeta e di dandy: «Un homme très célèbre, qui était en même temps un grand sot, choses qui vont très bien ensemble, à ce qu'il paraît, ainsi que j'aurai plus d'une fois sans doute le dououreux plaisir de le démontrer, a osé, dans un livre sur la Table, composé au double point de vue de l'hygiène et du plaisir, écrire ce qui suit à l'article VIN: "Le patriarche Noé passe pour être l'inventeur du vin; c'est une liqueur qui se fait avec le fruit de la vigne"».

«Et après? Après, rien: c'est tout. Vous aurez beau feuilleter le volume, le retourner dans tous les sens, le lire à rebours, à l'envers, de droite à gauche et de gauche à droite, vous ne trouverez pas autre chose sur le vin dans la *Physiologie du goût* du très

---

<sup>13</sup> Cit., p. 110.

illustre et très respecté Brillat-Savarin: “*Le patriarche Noé...*” et “*c'est une liqueur...*”».<sup>14</sup>

Se la stupidità fa pariglia con la celebrità, il gusto tutto letterario di un simile approccio è consentito soltanto a un uomo d'ingegno, sembra suggerire Baudelaire che non ha tanto di mira l'opera di Brillat-Savarin, quanto «l'article VIN» ottimo pretesto per un suo personale discorso sull'argomento.

Ben presto, infatti, egli abbandona al suo destino l'epigrafica espressione del fisiologo del gusto e inizia a scavare nella direzione che più lo interessa: la ricerca di un punto di appoggio per l'analisi della moltiplicazione dell'individualità che è uno dei caratteri dell'«ivresse».

In forma alquanto diversa, anche Hoffmann si avvaleva del vino per stimolare la fantasia ed accrescere le possibilità innovative della fantasia; egli, secondo Baudelaire, faceva corrispondere la varietà degli stati d'animo alla varietà dei vini, per cui il musicista che ami veramente la musica, ed abbia coscienza della importanza della propria arte, deve bere vino della Champagne per comporre opere comiche o burlesche, mentre i vini del Giura e del Reno si accordano alle ampie e solenni «aperture» della musica religiosa. Per la musica eroica, infine, il vino di Borgogna è assolutamente indispensabile.

L'altra suddivisione hoffmaniana, che conterebbe «l'explication des qualités musicales des vins», era fatta con un «barometro» su cui egli indicava la sua momentanea condizione psicologica, i suoi cambiamenti d'umore: «*Esprit légèrement ironique tempéré d'indulgence; esprit de solitude avec profond contentement de moi-même; gaieté musicale, enthousiasme musical, tempête musicale, gaieté sarcastique insupportable à moi-même, aspiration à*

---

<sup>14</sup> CH. BAUDELAIRE, *Oeuvres Complètes*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition révisée, complétée et présentée par Claude Pichois, Gallimard (Bibl. de la Pleiade), Paris, 1961, p. 323.

sortir de mon *moi*, objectivité excessive, fusion de mon être avec la nature».<sup>15</sup>

S'ingannerebbe chi, leggendo la scala di questo «barometre moral», credesse di essere in grado di comprendere la personalità di Hoffmann o di Baudelaire. Al fondo di certe espressioni esteriori risiede un concetto che nella realtà non si estrinseca totalmente: semmai è dallo sforzo di adeguare l'interiorità dalla vita, che possiamo tentare una ricognizione per quanto parziale, di una personalità. Il problema non finisce qui; la soluzione non è contenibile in poche righe; neppure si può ipotizzare una soluzione sicura, si può parlare, forse, di minore ignoranza, dell'ostacolo che dice: «*Noli me legere*».

E noi continuiamo a leggere fino all'equazione riassuntiva:

*Multiplication de l'individualité*

Les vins - ad ogni varietà di vino risponde un genere musicale.

La musique - vino e musica sono legati da «une fraternité évidente».

Vino e musica convergono nella «aspiration à sortir» dal proprio «io».

Musica e vino nella loro unità determinano valori nuovi nell'ambito di un vocabolario privilegiato che si è avvalso della mediazione semantica per individuare la costante da tener sempre d'occhio nel processo di decifrazione delle domande a cui chi scrive — nel caso, Baudelaire — intende dare una personale e soddisfacente risposta. Pur evidenziandosi esplicitamente l'oggetto della principale attenzione (*Multiplication de l'individualité*), il problema non è posto come fine dell'arte, né come mezzo, altrimenti a tutti sarebbe consentito comporre una sinfonia o un poema.

---

<sup>15</sup> Cit., pp. 324-325.

Esiste sempre una distanza tra il discorso quotidiano e quello letterario; e quest'ultimo continua anche sotto l'effetto del vino o dell'haschisch. Nel momento della completa saturazione il soggetto, posto che sia un intellettuale, viene a trovarsi sotto la spinta di molteplici sensazioni la cui efficacia è proporzionale ai suoi più diretti interessi. Egli, allora, adegua il proprio discorso all'avanzata del suo segreto *se stesso* per condurlo in primo piano, porlo davanti a sé e guardarlo. È il massimo della trasparenza che l'individuo possa ottenere: vedersi, analizzarsi, conoscersi senza smarrire né i legami né i concetti dell'unico «io» moltiplicatosi.

Ma l'osservatore di se stesso, per quanto curioso e interessato, riesce a comprendersi grazie a una residua ma tenace forza di controllo che lo sottrae alla tentazione di farsi protagonista dell'avvenimento e rimane, quindi, semplice spettatore. Il senso pratico, ancora che salva dalla dissoluzione, vigila a fianco della «trasparenza» senza interferire sullo schermo del subcosciente. Un margine di insoddisfazione rimane se al desiderio di «uscire fuori di sé» (realizzato) non si aggiunge la «fusion de mon être avec la nature». Nel mancato panteismo sembra che la forza del vino si esaurisca, perché esso è simile all'uomo: misericordioso e crudele, capace di amore e di disprezzo, di odio e di tenerezza, di atti sublimi e di inarrivabili mostruosità. È giusto che il poeta implori: «Ne soyons donc pas plus cruels envers lui qu'envers nous-même, et traitons-le comme notre égal». <sup>16</sup>

Col vino — o con l'haschisch — il poeta crede di poter uscire dal mondo, superare i limiti che sono rimasti da sempre invalidati; egli è come un passeggero sul molo, in eterna attesa della nave che lo porterà in luoghi diversi da quelli conosciuti: una voce lo ha chiamato e continua ad insinuarsi nella sua mente, lo invita al magnifico viaggio incontro all'imprevedibile. Eppure, quantunque egli abbia atteso, non è potuto ancora partire, uscire fuori di sé, accrescersi nella dimensione dell'infinito che sta alla

---

<sup>16</sup> Cit., p. 326.

soglia della porta di casa, in una strada qualsiasi di Parigi, in una taverna, dentro una bottiglia di vino, tra le spire lente e profumate dell'haschisch. Egli possiede un segreto veramente terribile: sa che l'oppio, il vino non «accrescono» l'uomo, che il mondo che essi fanno esplorare non è che quello in cui viviamo colorato diversamente e facente parte della realtà stessa da cui egli intende evadere per nuove, straordinarie esperienze. Che vuol dire tutto ciò?

La conclusione drammatica, triste, non consente interpretazioni evasive, ulteriori illusioni: solamente la morte può infrangere la prigione del nostro corpo e della nostra mente.

Baudelaire scopre dopo tanti affanni d'essere, come tutti, indifeso, sovrastato dalla grandiosità delle immagini create dal suo talento, immiserito dalla consapevolezza del piccolo spazio che gli è concesso per misurare, giorno dopo giorno, la distanza che lo separa dall'unico, *vero* viaggio. Una considerazione gli resta tra le innumerevoli analogie stabilite con l'universale: egli *homo duplex* che ha inutilmente gridato «L'homme est passé Dieu», sa che la sua duplicità sfocia in un unico male, «il quale era sofferenza fisica e nevrosi, terrore della morte e ossessione del suicidio, incubo sofferto e coltivato». <sup>17</sup>

Perché ascoltare, allora, l'anima del vino che canta dentro la bottiglia?

Homme, vers toi je pousse, o cher déshérité,  
Sous ma prison de verre et mes cires vermeilles,  
Un chant plein de lumière et de fraternité!

L'uomo di cui parla Baudelaire è l'uomo romantico, combattuto tra la tenerezza delle cose e il miraggio del passato, la possibilità del presente e l'euforia dell'evasione. Quando egli riesce a retrocedere, in un impeto di acuta nostalgia, nell'infanzia, dove

---

<sup>17</sup> ITALO SICILIANO, *Il romanticismo francese*, Sansoni, Firenze, 1964, p. 149.

la Madre è in attesa, riesce anche a cancellare, a dimenticare la «bizarre déité» della carne, Jeanne Duval e la sacerdotessa pura e luminosa impersonata da Madame Sabatier. Messi a confronto, ognuno di questi simboli si traduce in valori accessibili. La Madre, naturalmente, occupa il posto più importante, ma opera da una profondità remota contornata d'ombre, estenuata da musiche e colori, mentre Jeanne Duval, capace di procurare vertigini di perdizione, prende il poeta con le sue oscure magie carnali; Madame Sabatier, infine, fatale per la sua forza integra di donna al di sopra delle passioni, custode dei principi della redenzione e della salvezza, gli ridona l'estasi dell'attesa, del non-compiuto, una ulteriore possibilità d'illusione. Si rientra così nel campo delle analogie, delle possibilità interpretative che offrono buon gioco alla dialettica, pochissimo ai fatti e alle documentazioni. Si è tentato di negare certe «intenzionalità» di Baudelaire, la piena consapevolezza dei valori insiti nelle analogie. Marcel Raymond ha fatto giustizia di questi tentativi<sup>18</sup> offrendoci una esemplare e chiara interpretazione di *Correspondances* e una affermazione pertinente al nostro precedente discorso: «S'il se penche sur son esprit comme sur un miroir, s'il essaye d'augmenter à tout prix — et par des artifices même — sa plasticité, son "agilité", sa transparence c'est que quelque chose en lui espère obscurément y découvrir un jour, et y déchiffrer, l'image de l'univers entier».<sup>19</sup>

Del resto, parlando di Hugo, era stato abbastanza chiaro: «Fourier est venu un jour, trop pompeusement, nous révéler les mystères de l'*analogie*. Je ne nie pas la valeur de quelques-unes de ses minutieuses découvertes, bien que je croie que son cerveau était trop épris d'exactitude matérielle pour ne pas commettre d'erreurs et pour atteindre d'emblée la certitude morale de l'intuition. Il aurait pu aussi précieusement nous révéler tous les excellents poëtes dans lesquels l'umanité lisante fait son éducation

---

<sup>18</sup> MARCEL RAYMOND, *De Baudelaire au surréalisme*, Corti, Paris, 1947, pp. 20 e sgg.

<sup>19</sup> Cit., pp. 25-26.

aussi bien que dans la contemplation de la nature. D'ailleurs Swedenborg, qui possédait une âme bien plus grande, nous avait déjà enseigné que *le ciel est un très-grand homme*; que tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le *spirituel* comme dans le *naturel*, est significatif, réciproque, converse, *correspondant*. Lavater, limitant au visage de l'homme la démonstration de l'universelle vérité, nous avait traduit le sens spirituel du contour, de la forme, de la dimension. Si nous étendons la démonstration (non-seulement nous en avons le droit, mais il nous serait infiniment difficile de faire autrement), nous arrivons à cette vérité que tout est hiéroglyphique, et nous savons que les symboles ne sont obscurs que d'une manière relative, c'est-à-dire selon la pureté, la bonne volonté ou la clairvoyance native des âmes. Or qu'est-ce q'un poète (je prends le mot dans son acception la plus large), si ce n'est un traducteur, un déchiffreur?». <sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> CH. BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes*, ed. cit., pp. 704-705.

## *Il miraggio della droga*

Se si volesse isolare il tratto caratteristico di Baudelaire ignorando *Les fleurs du Mal*, basterebbe riflettere su alcune considerazioni che egli fa sull'hascisch. Ciò che freme dentro la sua narrazione, in ogni parola, non è la sensazione anonima di colui che scopre qualcosa di nuovo, ma piuttosto l'ansia dell'uomo che, illuso una prima volta di poter andare oltre se stesso — e consapevole ormai di non poter scalare il muro del suo desiderio — tuttavia ritenta ogni volta nella irrazionale speranza che si verifichi l'impossibile. Ecco, dunque, la sua amarezza, la sua ironia nell'offrire all'ipotetico iniziato la mistura composta «de chanvre indien, de beurre et d'une petite quantité d'opium». <sup>21</sup> «Le bonheur — egli dice — est là, sous la forme d'un petit morceau de confiture; prenez-en sans crainte, on n'en meurt pas; les organes physiques n'en reçoivent aucune atteinte grave. Peut-être votre volonté en sera-t-elle amoindrie, ceci est une autre affaire». <sup>22</sup>

L'ebrezza dell'haschisch non è quella che si prova rotolandosi, da bambini, tra l'erba medica appena mietuta, ma un che di più pesante che intorpidisce i nervi e le giunture, che costruisce cose facilmente cancellabili anche se si adottano accorgimenti particolari — come prendere la droga stando in comoda posizione e al cospetto di un paesaggio suggestivo con la mente sgombra da ogni preoccupazione —, se si inseguono nobili fini o ricercano perdute emozioni. Non può esservi consolazione nell'haschisch: «Il ne console pas comme le vin; il ne fait que développer outre mesure la personnalité humaine dans les circonstances actuelles où elle est placée. Autant qu'il se peut, il faut un bel appartement ou un beau paysage, un esprit libre et dégagé, et quelques complices dont le talent intellectuel se rapproche du vôtre; un peu de musique aussi, s'il est possible». <sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> CH. BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes*, ed. cit., p. 334.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Cit., p. 335.

Già nella prima frase, chi è soggetto alla droga perde il controllo della propria personalità, la quale si espande smisuratamente in una dimensione senza tempo; e poiché chi cresce a dismisura non è più in grado di sentire se stesso, mancandogli un qualsiasi adeguato termine di paragone, non può che sentirsi «dispersedere», esasperare. Dopo di che «Les hallucinations commencent. Les objets extérieurs prennent des apparences monstrueuses. Ils se révèlent à vous sous des formes inconnues jusque-là. Puis ils se déforment, se transforment, et enfin ils entrent dans votre être, ou bien vous entrez en eux. Les équivoques les plus singulières, les transpositions d'idées les plus inexplicables ont lieu. Les sons ont une couleur, les couleurs ont une musique. Les notes musicales sont des nombres, et vous résolvez avec une rapidité effrayante de prodigieux calculs d'arithmétique à mesure que la musique se déroule dans votre oreille. Vous êtes assis et vous fumez: vous croyez être assis dans votre pipe, et c'est vous que votre pipe fume, c'est vous qui vous exhalez sous la forme de nuages bleuâtres». <sup>24</sup>

La straordinaria accelerazione cui si sottopone tutto il meccanismo cerebrale determina facoltà che solo in apparenza sono nuove; la sintesi musica-colore e colore-musica è già contenuta nel «tono» e nel «semitono» della scala musicale, mentre la facoltà di risolvere rapidamente calcoli complessi non è che un inganno dei nostri sensi — difatti l'oppio sottolinea le nostre capacità percettive, ma non ci dà sensazioni extrasensoriali — in una condizione di assenza di tempo logico, pertanto ogni evento, per quanto esteso nel tempo reale, è istantaneo nel non-tempo. Questi sono i terribili inganni dell'oppio e dell'haschisch. Anche quando la mediocrità si trasforma in grandezza, si tratta soltanto di una esaltazione temporanea che rende ancora più profondo l'abisso in cui precipiterà la coscienza al momento dell'estinzione degli effetti dell'oppio. Ma la cosa più terribile è la constatazione

---

<sup>24</sup> Cit., p. 338.

che «de temps en temps la personnalité disparaît»<sup>25</sup> e si finisce col subire una metamorfosi di tipo ovidiano, dove l'uomo mutato in albero, ad esempio, continua ad avere sensi umani, pur sotto la nuova parvenza senza, tuttavia, la volontà sufficiente per renderli operanti. Si è prigionieri in una bottiglia: le pareti trasparenti ti consentono di osservare il mondo esterno, ma nessun gesto ti permette di intervenire su *quel* mondo; in tal modo passano in secondo piano le squisite suggestioni musicali che la condizione sogno provoca: «Vous voici arbre mugissant au vent et racontant à la nature des mélodies végétales. Maintenant vous planez dans l'azur du ciel immensément agrandi. Toute douleur a disparu. Vous ne luttez plus, vous êtes emporté, vous n'êtes plus votre maître, et vous ne vous en affligez pas. Tout à l'heure l'idée du temps disparaîtra complètement. De temps en temps encore un petit réveil a lieu. Il vous semble que vous sortez d'un monde merveilleux et fantastique. Vous gardez, il est vrai, la faculté de vous observer vous-même, et demain vous aurez conservé le souvenir de quelques-unes de vos sensations. Mais cette faculté psychologique, vous ne pouvez pas l'appliquer. Je vous défie de tailler une plume ou un crayon: ce serait un labeur au-dessus de vos forces».<sup>26</sup>

Nella elencazione delle immagini che l'oppio provoca, Baudelaire sembra compiacersi; egli partecipa in maniera diretta alla rievocazione dei particolari che, smaglianti nella fantasia, acquistano maggior rilievo nel fervore della sua prosa. Nella spigliatezza della narrazione, nella perizia usata per formare il *collage* si rivela una partecipazione del tutto personale, senza inibizioni; appena qua e là si ripete col motivo della «volontà» dominata; si può dire che se la droga consentisse decisioni autonome e movimenti corrispondenti alla volontà, Baudelaire ne tesserebbe lelogio; ma già il tono convince che vi è in lui un sottile — e

---

<sup>25</sup> Cit., p. 339.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

talvolta evidentissimo — compiacimento, come di chi conoscendo un rifugio, sa di potervisi recare quando desidera; egli ragiona, insomma, tenendo presente due verità: l'oppio — e in genere ogni droga — annulla l'individualità, fa conoscere il confine del territorio della propria fantasia, distrugge l'ansia di ricerca che è al fondamento di ogni emozione che aspira a rinnovarsi (e siamo, pertanto, nel negativo); ma come seguire per altra via il richiamo che viene da quella parte di noi stessi che ci è sconosciuta? È vero che, dopo, rimarrà sempre il punto interrogativo, però la gioia del «momento» è cosa sicura; assolutamente certi sono i giardini in cui si vive, trepide e invitanti si presentano le acque e le ninfe quando a queste costruzioni magiche, per insperienza del «viaggiatore», non si sostituiscano mostruosità della nostra cattiva coscienza. Ma tale pericolo si può evitare se si tiene presente l'elenco degli avvertimenti approntato dallo stesso Baudelaire. Del resto da dove, se non da una lunga e raffinata esperienza diretta dell'oppio, poteva derivare a Baudelaire una conoscenza così sicura e «scientifica» degli effetti e delle precauzioni necessarie con cui affrontare l'esplorazione dei paradisi artificiali?

La parola *infinito* ricorre, nei *Paradis*, con precise cadenze; essa apre o conclude i momenti descrittivi più sentiti dal poeta e si trova ad essere il centro di frasi e di sensazioni in cui culminano gli abbandoni più dolci e più violenti; dà anche l'avvio ad amplificazioni pittoriche e musicali che fondono in una la sua passione per la musica e per la pittura: «D'autres fois, la musique vous raconte des poèmes infinis, vous place dans des drames effrayants ou féériques. Elle s'associe avec les objets qui sont sous vos yeux. Les peintures du plafond, même médiocres ou mauvaises, prennent une vie effrayante. L'eau limpide et enchantée coule dans le gazon qui tremble. Les nymphes aux chairs éclatantes vous regardent avec de grands yeux plus limpides que l'eau et l'azur. Vous prendriez votre place et votre rôle dans les plus méchantes peintures, les plus grossiers papiers peints qui

tapisserent les murs des auberges».<sup>27</sup> Si realizzano, insomma, i più riposti desideri, le più alte aspirazioni anche estetiche, se Baudelaire può dichiarare che, infine, ci si trova talmente al di sopra dei fatti materiali da desiderare di rimanere «couché tout de son long au fond de son paradis intellectuel».<sup>28</sup>

Il prezzo delle ebrezze è il graduale accrescere del malessere fisico che, pian piano, fa precipitare di crisi in crisi fino a percepire la «felicità assoluta», l'assenza totale di sé, la libertà del proprio «doppio» del corpo. Distante dall'«io» che si identifica con la materia, tutta la problematica del mondo si dipana senza misteri, si raggiunge l'inaccessibile, ci si identifica con l'Assoluto, si diventa Dio stesso.

È il momento della suprema follia — e dell'ultima fase della gioia tormentosa provocata dall'oppio —, l'abdicazione della qualità più preziosa per l'uomo: la volontà. E ad essa Baudelaire non potrà mai rinunciare, perché «Les grands poètes, les philosophes, les prophètes sont des êtres qui, par le pur et libre exercice de la volonté, parviennent à un état où ils sont à la fois cause et effet, sujet et objet, magnétiseur et somnambule».<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> CH. BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes*, ed. cit., p. 339.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Cit., p. 343.

## *Baudelaire traduttore di De Quincey*

*Les Paradis artificiels* contengono, dal punto di vista letterario ed umano — e con la maggior chiarezza che si possa desiderare — i due piani della personalità di Baudelaire: il primo rappresentato dal poeta creatore, il secondo dal traduttore. I due grandi autori che egli introducesse nella letteratura francese, E.A. Poe e Thomas De Quincey, continuano a parlare il suo linguaggio e a dire tutto ciò che egli avrebbe voluto dire; e, forse, se essi non avessero scritto, si può pensare che Baudelaire avrebbe potuto scrivere le loro opere, altrimenti sarebbe rimasto, nella sua vita di uomo e di artista, un vuoto di cui ogni suo altro verso avrebbe risentito. È un problema importante questo delle traduzioni che egli sapeva scegliersi così bene, a completamento della propria individualità poetica, che denuncia anche quanto affannosa sia stata la sua ricerca di un equilibrio costante tra realtà oggettiva e vita interiore; perché non si può pensare a Baudelaire senza tenere costantemente presente la sua insicurezza esistenziale da cui deriva — diremmo necessariamente — il suo stesso bisogno di consegnarsi alla pagina scritta e di ritrovarsi, possibilmente, nelle pagine degli altri. Nelle narrazioni terribilmente intelligenti di Poe egli trasfuse non soltanto il rigore di uno stile che è inconfondibilmente baudelairiano, insieme al suo desiderio di penetrare dentro la natura delle cose per possederle non come vuoti emblemi, ma come autentici oggetti le cui particolarità rivelano continue relazioni con tutto ciò che noi già conosciamo; ma quel compresso sentimento di rivalsa contro la realtà che d'ogni lato opponeva alle sue interrogazioni muri sordi e invalicabili di indifferenza. Da qui la tentazione di essere «un altro», Sartre ci dà una precisa analisi dell'uomo Baudelaire, lo «scopre» nei suoi segreti d'artista: «L'attitude originelle de Baudelaire est celle d'un homme penché. Penché sur soi, comme Narcisse. Il n'y a point chez lui de conscience immédiate qui ne soit transpercée par un regard acéré. Pour nous autres, c'est assez de voir l'arbre ou la

maison; tout absorbés à les contempler, nous oublions nous-mêmes, Baudelaire est l'homme qui ne s'oublie jamais. Il se regarde voir; il regarde pour se voir regarder; c'est sa conscience de l'arbre, de la maison qu'il contemple et les choses ne lui apparaissent qu'au travers d'elle, plus pâles, plus petites, moins touchantes, comme s'il les apercevait à travers une lorgnette. Elles ne s'indiquent point les unes les autres, comme la flèche montre la route, comme le signet montre la page, et l'esprit de Baudelaire ne se perd jamais dans leur dédale. Leur mission immédiate est au contraire de renvoyer la conscience à soi. "Qu'importe, écrit-il, ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis". Et dans son art même, son souci sera de ne les montrer que à travers une épaisseur de conscience humaine, puisque il dira dans *l'art philosophique*. "Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même". En sorte qu'il pourrait fort bien tenir un *Discours sur le peu de réalité* de ce monde extérieur. Prétextes, reflets, écrans, les objets ne valent jamais pour eux-mêmes et n'ont d'autre mission que de lui donner l'occasion de se contempler pendant qu'il les voit». <sup>30</sup>

Poiché Baudelaire viveva «dentro di sé», quale argomento poteva sembrargli più interessante di quello trattato da De Quincey nelle sue *Confessions*?

Lì lo scrittore inglese, unitamente all'odissea della propria esistenza, non trova momenti di abbandono nelle visioni offerte dall'oppio? Seguirne, quindi, l'itinerario, partecipare alle sue vicissitudini era lo stesso che «vivere fuori di sé», trovare uno sbocco, sia pure momentaneo e illusorio — come momentaneo e illusorio è il conforto offerto dall'oppio — alle ansie preparate dalla vita.

---

<sup>30</sup> JEAN-PAUL SARTRE, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 26-27.

*Les Paradis artificiels* si avvalgono, infatti, almeno nella seconda parte, dell'opera di De Quincey che si colloca, senza stridori, a fianco della prima parte dove Baudelaire intesse l'elogio dell'infinito e tenta di offrirci una breve storia dell'haschisch: la droga che è capace di stimolare la mente umana a costruire edifici straordinari e assurdi dove è piacevole perdersi e dove il mondo non può raggiungerci con le sue angustie.

La prima domanda che ci poniamo è se Baudelaire abbia mai fatto uso dell'haschisch e in che misura. Claude Pichois in una prefazione ai *Paradis* documenta in maniera inconfutabile l'esperienza baudelairiana, anche se questa esperienza sembra maturata in un clima piuttosto borghese e aristocratico, attraverso un «circolo» o dei «circoli» a cui facevano capo i nomi di riguardo della società parigina.<sup>31</sup> In questi ambienti forse soltanto alcuni accettavano l'esperienza dell'oppio con lo spirito della ricerca, perché pochi sentivano di navigare nell'avventura del dubbio. Ma è il secolo stesso ad imporre un «modus» agli uomini d'intelletto e a coloro che si muovono nella loro area; pertanto, come il vortice, l'avventura del viaggio oltre le frontiere del sogno finisce col coinvolgere anche chi non sente il bisogno d'evadere e di cercare una giustificazione dell'esistenza. Evidentemente Baudelaire non può essere considerato un superficiale: la sua vita, anzi, è un dramma che di volta in volta esplode e rientra in sé come a caricarsi per tornare, poi, a rimettere in gioco ogni possibilità di rivincita. Non poteva, quindi, mancare nelle categorie dei suoi effervescenti timori, negli indici delle sue esasperate incertezze, l'aspirazione ad una «terra promessa», ad un «paradiso» o, magari, ad un viaggio a Cythera.

Il tema del viaggio incompiuto se è ricorrente e ricco di possibili analogie, consente anche di aprire un varco nella poetica stessa di Baudelaire che di viaggi ne ha intrapresi all'esordio letterario — ricordiamo l'imbarco per le Indie finito all'isola Maurizio — e negli

---

<sup>31</sup> CH. BAUDELAIRE, *Les paradis artificiels*, édition établie et présentée par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1964.

ultimi giorni della sua esistenza: Namur sembrerebbe, addirittura, l'abisso in cui egli è precipitato per affrontare l'ultima avventura possibile all'uomo. Il viaggio dei *Paradis* si colloca a metà strada tra quello orientale e l'altro senza possibili resoconti.

I *Paradis*, come abbiamo già detto, si dividono in due parti; oltre alla premessa, infatti, riguardante la «canapa indiana» e la parte storica e teoretica della droga, offre il suo versante più decisamente letterario: quello, cioè, dedicato alla difesa di un opiomane, De Quincey, che con le *Confessions* aveva scritto la sua autobiografia di «mangiatore d'oppio».

La difesa, naturalmente, non è priva di amare riflessioni, pur se illuminata frequentemente da bagliori che riportano il lettore sulla pagina per una valutazione estetica e non soltanto moralistica.

Ma se esiste una preistoria delle cose, essa non può essere collegata che all'uomo, l'unico che sia capace di indagare, appunto, la preistoria per cercarvisi e giustificare, quindi, ogni possibile realtà. Nella preistoria di Baudelaire abbiamo detto che vi sono viaggi interrotti, ma non meno gravi — e, comunque, sempre assimilabili ai viaggi — devono essere considerati i suoi rapporti con la madre, tante volte perduta e poi ritrovata, e quelli con la Duval anche essa mai interamente posseduta e poi scomparsa alla morte del poeta come un fantasma. Sembra che Baudelaire sia vissuto in attesa continua, ripetendo lo stesso esercizio della morte per imparare a morire, e le premesse e le conclusioni non potevano non coincidere in quella che per noi è l'ennesima interruzione del suo viaggio: la vera morte che noi non conosciamo.

Ecco perché egli cercò nell'oppio qualche possibile spiegazione o, se vogliamo, una ulteriore illusione in attesa di parlare da un'altra soglia.

### *«Un mangeur d'opium»*

La seconda parte dei *Paradis artificiels* è dedicata all'analisi del libro di De Quincey: *Confessions of an Opium eater*. Nel capitolo introduttivo, *Précautions oratoires*, Baudelaire convalida le giustificazioni addotte dallo scrittore inglese, il quale cerca di stabilire un rapporto diretto con il lettore allo scopo di suscitare simpatia e benevolenza, non tanto per le cose che andrà a narrare, quanto per l'uso, che da più parti gli veniva rimproverato, del laudano. È sua intenzione far capire, a chi scorrerà le sue pagine, che l'esperienza dell'allucinazione provocata dal farmaco antidolorifico altro non è che un mezzo di cui egli si serve per riportare alla superficie i ricordi dell'infanzia, per poterli rivivere nella trasfigurazione del sogno, anche quando assumono caratteri ossessivi e terrificanti.

La memoria umana è come una immensa biblioteca — per usare una immagine di Jorge Luis Borges — dove sono registrate tutte le emozioni e i ricordi che hanno impressionato il nostro sguardo e il nostro corpo. Per riportarle alla superficie del mondo cosciente è necessario che questo immenso archivio venga «rivisitato»; e ciò non si può fare che solamente attraverso emozioni e stimoli casuali o provocati. Il De Quincey era consciente di questo, altrimenti non si spiegherebbe la sua lunga, elaborata e sovente erudita difesa.

Egli inizia col narrare tristi episodi dell'infanzia e della sua adolescenza, allo scopo di fornire una spiegazione logica del come e del perché divenne un «*mangiatore d'oppio*». Essi furono un susseguirsi di eventi dolorosi e traumatizzanti, come la morte del padre quando aveva appena sette anni, il distacco dalla madre ed il suo inserimento nell'ambiente soffocante del *College* da cui, per esigenze spirituali dovute alla sua estrema sensibilità e superiore cultura, è costretto a fuggire. Inizia, così, la vita errabonda dello scrittore fino a quando non giungerà a Londra per scontrarsi con quella realtà insospettata che determinerà tutto il suo

comportamento successivo. Questa parte che De Quincey dedica alla propria infanzia incontra l'evidente compiacimento di Baudelaire il quale vi ritrova buona parte di sé, avendo anch'egli subito gli stessi traumi anche se motivati da altre cause.

De Quincey non iniziò a prendere l'oppio ignorandone i pericoli, né intendeva immergersi nei piaceri effimeri della droga, ma solamente usarlo come anestetico «pour adoucir les tortures d'estomac nées d'une habitude cruelle de la faim». <sup>32</sup>

Fino a che punto queste confessioni possono essere prese alla lettera, non si può dire, ma è probabile che il sentimento del De Quincey, reso più acuto dalla esperienza insolita dei «paradisi artificiali» tenda, per una sorta di volontà autopunitiva, alla scrupolosa registrazione della verità; una verità che a mano a mano finirà col confondersi con le nebbie dell'irreale quando il confine del reale e dell'estasi rivelerà la propria labile inconsistenza. Non pertanto una *verità meno vera* se escludiamo l'intenzione mistificatoria dello scrittore il quale intendeva andare, seguendo un itinerario già prefigurato nella sua mente, incontro al destino rappresentato dalle musicali costruzioni architettate dal suo cervello stimolato dall'oppio, ma una *verità «particolare»*, potremmo dire «riflessa» dal «di dentro» al «di fuori» dopo che il mondo sensibile non rappresentava più per lui la sua abitazione naturale.

L'oppio, infatti, serviva ad allontanarlo dagli aspetti più tristi della sua esistenza, dai motivi più angosciosi dei ricordi; nell'oppio egli cercava, e trovava, consolazione alle miserie della vita, dove la lotta non sempre premia il migliore e sovente umilia l'ingegno. Da qui la necessità per lo scrittore di essere compreso per ogni sua follia; da qui la ragione per cui narra le sue esperienze e mette a nudo senza ritegno la propria anima tormentata.

Per solito, quando ci separiamo da un ambiente che custodisce i segni negativi che si sono opposti alla nostra volontà, ai

---

<sup>32</sup> CH. BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes*, a cura di Y.-G. Le Dantec e Cl. Pichois, Gallimard (Bibl. de la Pléiade), Paris 1961, p. 391.

nostri progetti, ci sentiamo sollevati nello spirito e disponibili a riprendere il gioioso colloquio con le nostre speranze, ma De Quincey, per la sua contraddittoria natura, carica la sua anima di sofferenze e di rimpianto perché, malgrado tutto, egli considera i luoghi della sua infanzia «da cittadella dei suoi pensieri», l'arcana custodia di quegli aneliti inespressi che fruttificheranno nelle visioni destinate ad intervallare i dolorosi anni a venire.

Fuori dal collegio, il giovane vagabondo sente con grande beneficio la vicinanza della natura, e il suo fisico risente in maniera positiva della libertà; solo per un sentimento di rimorso si ferma a Chester, magari anche con la segreta speranza di intenerire l'animo altero e insensibile della madre; ma tra loro esiste una barriera invalicabile attraverso la quale non è possibile nessuna comunicazione, nessun dialogo, nessuna comprensione. Probabilmente se De Quincey, nel momento cruciale e determinante della sua esistenza avesse trovato la possibilità d'essere ascoltato e compreso, non sarebbe andato incontro alle innumerevoli e tragiche follie della sua vita.

Dopo che gli è stato assegnato, per mezzo dello zio paterno, un assegno settimanale di una ghinea, prosegue il suo viaggio verso il Galles. La sua prima tappa è Bangor, nel Caernarvonshire, presso la domestica di un vescovo; ma la sosta è breve a causa del suo carattere ombroso che gli fa interpretare equivocamente alcuni consigli del vescovo che voleva solamente evitargli di trovarsi implicato con possibili imbrogli. Ripreso, dunque, il suo vagabondaggio, egli sente di vivere felice in mezzo alla natura e ai nuovi orizzonti che essa schiude al suo sguardo ansioso e al suo spirito pronto a ricevere, come una creta, l'impronta di tante vergini sensazioni.

L'impulso a recarsi a Londra era stato istintivo e irresistibile, ma non del tutto incosciente, perché sperava di ottenere attraverso degli usurai un anticipo sul suo patrimonio per curare la malferma salute. Ma Londra si mostra una città straordinariamente insensibile, opaca, un porto di disperazione. La metropoli

con il grigiore degli *slums* si sovrappone agli scenari luminosi e idilliaci della campagna, provocando un trauma tale nello scrittore che non riuscirà mai più a superare. Si può dire che giungendo a Londra, De Quincey urtò per la prima volta, e in maniera irreparabile, con la realtà; la stessa vita caotica e triste dell'immenso agglomerato urbano impediva alla sua sensibilità di avere una qualsivoglia reazione lucida e controllata. Egli è preso da una sorta di abbandono e di vittimismo a cui, probabilmente, non era estranea la volontà dell'autoannullamento. Non un vinto, tuttavia: un deluso che desidera ricostruire ciò che ha intravisto e perduto, che ha amato e che ora appartiene a un'altra dimensione, fuori del tempo e dello spazio, in una irrealità che la solitudine accentua e rende mitica e attraente.

Precipitato in questa nuova e tragica condizione, De Quincey soffrì fame, freddo e cadde in una deplorevole indigenza. Le pagine che ci parlano delle sue sofferenze e della coabitazione con una bambina di dieci anni, sono traboccati di umano sentimento, e l'amore per la fragile creatura condannata al suo stesso destino altro non è che la propria solidarietà e comprensione per gli innumerevoli paria, proscritti e diseredati di cui Londra traboccava senza avvertirne la sofferenza e il grido.

Ma un'altra donna doveva entrare, in quei giorni, nella sua vita: Anna. Lo scrittore ci dà di lei un ritratto casto ed estremamente commosso perché la giovane, sebbene ridotta al meretricio, lo aiutò con i suoi risparmi e lo consolò col suo affetto profondo e discreto. Noi possiamo capire lo slancio del De Quincey di fronte ad una simile situazione, ma non possiamo fare a meno di ricordare che nella letteratura romantica esiste quasi sempre il personaggio simbolico della «prostituta dal cuore d'oro»; e sia Dickens che Hugo l'hanno usata per accettare la virtù dello spirito di fronte alla caducità della materia che può piegarsi a qualsiasi compromesso senza, pertanto, scalfire l'intimità morale. Ed anche le canzoni di fine secolo erano costellate di simili figure che quando non erano maliarde spietate e crudeli, venivano indicate, come

ricorda un motivetto ancora in voga, «fiori del fango». Con ciò non si vuol dire che la narrazione fatta dal De Quincey sia frutto di invenzione, probabilmente, però, non tutto è da accettare nei termini descritti. Deve esservi stata, insomma, la trasfigurazione di Anna in donna ideale, la trasposizione della sua figura reale nel contesto dell’irrealtà del mondo cui egli aspirava costantemente. Non ha ragione, comunque, di vergognarsi di quel tempo né dell’affetto di Anna, né dell’amicizia di altre donne come lei. Charles Baudelaire, di fronte a questo episodio, ci offre, con ogni probabilità, la spiegazione più pertinente, senza dubbio quella che coglie, oltretutto, la *femminea* sensibilità dello scrittore inglese. Baudelaire scrive che l’episodio cui si allude «peut paraître un peu étrange dans des pages anglaises, car on sait que la littérature britannique pousse la chasteté jusqu’à la pruderie; mais, ce qui est certain, c'est que le même sujet, effleuré seulement par une plume française, aurait rapidement tourné on *shocking*, tandis qu'ici il n'y a que grâce et décence. Pour tout dire en deux mots, notre vagabond s'était lié d'une amitié platonique avec une *péri-patéticienne* de l'amour».<sup>33</sup>

Pur avendo un carattere mite e pervaso di femminile gentilezza, il giovane De Quincey era dotato di inesauribile energia e perseveranza; gli ostacoli non erano mai tali da farlo deviare dai fini che si era proposto malgrado la miseria e le privazioni insidiassero crudelmente tutti i suoi progetti. La sua forza d’animo, tuttavia, picchiando violentemente sul muro della fame, che pure ogni giorno si affievoliva poiché il suo stomaco, disabituato ai cibi, finiva anche col rifiutarli le rare volte che la buona fortuna si impietosiva alla condizione del vagabondo in cerca di sé, lo spinse a rivolgersi ad un antico amico del padre. Abitando questi lontano da Londra, fu costretto a partire e a lasciare Anna, promettendole, però, che sarebbe tornato da lì a cinque giorni che, comunque, ella avrebbe dovuto aspettarlo ogni sera alle sei all’angolo di Great-

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 402.

Titchfield Street, abituale luogo dei loro incontri, isola felice per il giovane che, nel mare formicolante di vita di Londra, aveva trovato soltanto il deserto con un unico abitante: Anna. Ma la sua missione fallì: la persona cercata era altrove, né poté essergli d'aiuto l'ospitalità d'un amico meno intimo, il quale, oltretutto, non fu in grado di fornire le sufficienti garanzie agli ebrei che avrebbero potuto anticipargli un prestito sull'eredità cui avrebbe avuto diritto tra pochi anni. Il viaggio fu dunque inutile, anche se qualche sterlina era finita nelle sue tasche per la generosità della persona incontrata; la sua salute, già fortemente minata, in seguito al viaggio e alla conseguente delusione, riceve un'ulteriore scossa e, fatto più drammatico di tutti, non trova Anna ad attenderlo e dovunque la cercherà nessuno saprà dargli indicazioni per rintracciarla. Al colmo d'ogni sopportazione materiale e morale, il giovane Thomas, per ragioni non chiaramente fatte intendere, si reconcilia con i suoi tutori. Abbandona Londra per andare incontro ad un migliore destino, ma vi torna per iscriversi all'università e la speranza in cuore di avere notizie di Anna, di incontrarla per alleviarle le sofferenze e sottrarla a quella vita di umiliazioni e di stenti. La sua speranza rimarrà sempre tale: qualche volta, tra la folla maggiante, gli sembra di intravedere un volto che può essere di lei, ma alla fine deve convincersi che non potrà più rivederla: le loro vie si sono divise e forse la fanciulla già riposa nella tomba, nella pace perfetta, finalmente libera dai ceppi crudeli di una esistenza che per lei non era mai stata misericordiosa. «Ainsi donc, Oxford-street, marâtre au coeur de pierre, toi qui as écouté les soupirs des orphelins et bu les larmes des enfants, j'étais enfin délivré de toi!».<sup>34</sup>

Nel cuore dell'uomo si conservano le ansie e i dolori, le gioie e i sentimenti che hanno costruito il nostro passato affinché diventino per il futuro la riserva morale e spirituale dove attingere energie per superare le prove che ci attendono. Il volto di Anna, quindi, stagliandosi nel ricordo del De Quincey col suo tenero

---

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 408.

profilo e il capo leggermente reclinato, costituirà per lui un motivo di più per agitare le innumerevoli visioni che invaderanno la sua mente nell'estasi dell'oppio. Egli la vedrà, la rincorrerà e, forse, l'amerà come nessuna donna potrebbe essere amata in vita; perché la vita consuma ogni cosa e il tempo trasforma (e deforma) le cose che ci sono care. Solo nel ricordo esse rimangono intatte, continuando ad esistere nel modo totale e perfetto che ciascuno desidera per sé. Nemmeno Margaret Simpson, che il De Quincey sposò nel 1817, e sarà per lui Elettra consolatrice delle sue notti insonni e affollate di incubi, riuscirà a cancellare il volto di Anna; che dominerà sovrana nel regno opalescente incantato delle visioni in cui lo scrittore cercherà scampo e conforto alle sue innumerabili contrarietà e afflizioni. Una eco continua risuonerà nel suo cuore quando si renderà conto che la creatura derelitta che lo salvò dalla indigenza e dalla solitudine si è perduta per le strade del mondo; e anche se la prima parte delle *Confessions* si chiude con calde ed amorevoli parole per la sposa morta nel 1837, a noi sembrano più persuasive e limpide quelle dell'estremo addio ad Anna: «Le temps était venu où je ne serais plus condamné à arpenter dououreusement tes interminables trottoirs, à m'agiter dans l'affreux rêves ou dans une insomnie affamée! Ann et moi, nous avons eu nos successeurs trop nombreux qui ont foulé les traces de nos pas; héritiers de nos calamités, d'autres orphelins ont soupiré; des larmes ont été versées par d'autres enfants; et toi, Oxford-street, tu as depuis lors répété l'écho des gémissements de coeurs innombrables. Mais pour moi la tempête à laquelle j'avais survécu semblait avoir été le gage d'une belle saison prolongée...».<sup>35</sup>

Sappiamo, purtroppo, che la bella stagione fu appena un intervallo, una piccola costellazione incerta sullo sfondo d'un cielo oscuro. E si può dire, che da qui comincia la vera storia del «mangiatore d'oppio».

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 408.

### *«Tortures de l'opium»*

Sarà il 1813 a segnare una svolta particolare al suo stato di benessere: un attacco doloroso allo stomaco lo tormenta a lungo, e per calmarlo non trova altro rimedio che l'oppio, che da allora sarà la sua abitudine quotidiana. Pretesto o necessità, decisione giusta o ingiusta la sua? Sta di fatto che egli non cerca molte scuse e precauzioni e si limita solamente a sottolineare l'intollerabilità del suo male. Tuttavia siamo propensi a credere a ciò che egli dice di sé, cioè di essere un edonista e di saper guardare in faccia il dolore senza sottovalutarlo e senza lasciarsene terrorizzare.

Il 1816 fu l'anno più felice; la sua volontà mostrò di poter dominare la droga, che riuscì a ridurre da ottomila gocce ad appena mille al giorno. Superata la malinconia, era in grado di gustare la leggerezza dello spirito e essere disponibile con animo caritativole verso gli altri. In genere gli oppiati si comportano con comprensione e disinteresse verso gli altri; senza scivolare sul versante del piagnistero fastidioso tipico degli ubriachi; essi conservano il controllo di loro stessi e la misura dei gesti, il senso del limite e del lecito; ogni azione è compiuta con dignità, e gli avvenimenti, gli incontri, i volti, le circostanze rimangono nella mente per sempre con grande nitore come riserva per alimentare i sogni futuri. La ricchezza dell'oppiato consiste proprio nella sua disponibilità ad ascoltare e a capire le altrui esigenze: un cenno, uno sguardo, ed egli capisce in che cosa può essere utile all'altro. Addirittura si può dire che tra oppiati esista una segreta possibilità di intendersi anche al primo incontro, quasi la droga abbia messo tra loro una connessione sconosciuta agli uomini comuni.

Il De Quincey lo verifica direttamente il giorno in cui alla sua porta va a bussare un Malese che nella sua lingua chiede non si sa che. Per non deludere la governante che non avrebbe potuto ammettere che anche per il suo padrone potevano esservi cose

sconosciute, come la lingua malese nel caso specifico, egli risponde in greco antico. Il dialogo deve essere stato veramente grottesco, ma al di sopra dei loro linguaggi essi s'erano ugualmente intesi, tanto che il Malese rimane ospite e il giorno dopo, al momento di partire, sentendosi generoso più del solito e avendo notato che il nome di oppio non lasciava del tutto indifferente il suo ospite inatteso, De Quincey gliene regalò un pezzo sufficiente per svariate pozioni e tale che da solo avrebbe potuto ammazzare chiunque. Il Malese gradì moltissimo il dono, e se ne andò evidentemente predisposto a gustarlo come, indubbiamente, doveva aver fatto altre volte. E poiché, ironizza il De Quincey, nei giorni successivi nessuno parlò d'un Malese trovato morto, non v'è dubbio che la sopportabilità dell'oppio è maggiore di quel che si pensa.

La figura del Malese ha una notevole importanza per i giorni successivi del De Quincey, la sua immagine campeggerà moltiplicata negli intrighi delle sue visioni, diverrà autentico personaggio simbolico in cui l'irreversibilità esotica del suo aspetto glabro accoglierà l'inconscio desiderio del mangiatore d'oppio a sperimentare nuove sensazioni che siano in grado di congiungerlo alla terra irraggiungibile da cui il Malese era venuto.

Per quegli anni passati in sospensione spirituale, trasognato e pur vivo, dovrà duramente pagare: in seguito le beatitudini non saranno più il suo rifugio. Il Paradiso Terrestre gli chiuderà le sue porte e egli si sentirà come Adamo scacciato con la sua compagna, il sogno.

La quarta parte di *Un mangeur d'opium* contiene, come una epigrafe, due versi di Shelley, indicativi dello stato d'animo dello scrittore e anticipatore del tono degli argomenti che verranno trattati:

C'était comme si un grand peintre eût trempé son pinceau dans la noirceur du tremblement de terre et de l'éclipse.

*Terremoto, tenebre, eclissi:* una trilogia che si impone solenne e paurosa nella nostra mente, e nondimeno allettante e persuasiva come l'abisso che attrae chiunque vi getti lo sguardo. La scelta dequinceiana dell'immagine di Shelley è rispondente al discorso che egli ci farà nelle pagine conclusive del libro, dove «Les tortures de l'opium» troveranno la loro spiegazione nella genesi della sua esistenza sempre portata come alibi morale.

Le sofferenze dell'oppio promettono lo scioglimento dell'enigma che custodisce la creazione delle forme del sogno, e vi è una riluttanza di fondo in De Quincey, come in Baudelaire, ad affrontarlo. Egli cerca di ritardare più che può il momento della rivelazione. Ma è giunto anche il momento di poter parlare degli effetti dell'oppio con la competenza necessaria, perché nel corso della sua esperienza si è adoperato non poco a combatterlo.

Non troviamo, fino a questo punto, nessuna condanna per l'oppio da parte di De Quincey, ed egli sarebbe disposto, se gli fosse possibile, a ricominciare daccapo l'esperienza, magari con maggiori precauzioni nel dosaggio e con opportuni esercizi; ma egli non è obiettivo e si contraddice con i fatti, ammettendo che l'oppio gli aveva bloccato ogni volontà d'agire, riducendolo all'inazione intellettuale e fisica pur nella consapevolezza delle necessità a cui la vita lo chiamava a sopperire. A ciò bisogna aggiungere che i piacevoli sogni rievocativi si erano trasformati in visioni d'incubo, in paurose apparizioni che gli si presentavano sotto forma di infinite processioni, come fregi istoriati dipinti sulla superficie delle tenebre.

Come conseguenza di questa condizione, De Quincey si vede costretto ad abbandonare, di fatto, i suoi studi e le sue ricerche di filosofia e di economia politica. Egli è così pieno delle sue visioni che non può disporre del benché minimo tempo e distrazione; nulla più può sottrarre al suo mondo interiore che lo chiama e lo tiranneggia impedendogli di rientrare nella realtà. Egli veglia disteso sul letto mentre funebri cortei sfilano davanti

al suo sguardo allucinato; dorme, e le stesse visioni si mescolano alle figure del sonno naturale. Dalla sovrapposizione dei due mondi irreali, cui si aggiunge il ricordo dell’infanzia nei particolari più significanti e terribili, nasce una realtà nuova che l’opprime e lo annulla per la grandiosità delle prospettive e l’immensità delle costruzioni. Il suo occhio non riesce a cogliere l’insieme delle forme che si dilatano nello spazio; le allegorie sono incomprendibili e stordenti per il terrificante ed il grandioso che contengono. Ri emerge dal suo passato ogni incontro e avvenimento, il sontuoso e l’ignobile, il lacrimevole e il detestabile. Sul suo capo si muovono, in assurda symbiosi, figure esistite nella realtà della sua infanzia e quelle entrate a far parte del suo patrimonio culturale. Il mondo che gli si offre ha perso l’umanità e la dimensione umana, accumula ormai sensazioni infernali e personaggi sovrannaturali. L’alterazione della sua mente è totale, invincibile la forza che lo domina impedendogli di tornare indietro, di esercitare il sia pur minimo controllo sugli effetti dell’oppio. Egli discende negli abissi più profondi del suo subcosciente per recuperarne le larve più lontane e dimenticate, per poi ingigantirle e renderle dominatrici dei territori ignoti dell’universo che si è insediato dentro di lui. Ormai è vittima di se stesso, della sua debolezza — o della sua certezza iniziale — e non ha via di scampo.

De Quincey descrive alcuni dei sogni che con più frequenza si presentano alla sua mente. Abbaginato dalle letture di Tito Livio, egli sente una voce che commenta le scene che appaiono sullo schermo delle tenebre; ed assiste alle più crudeli uccisioni, vede armi insanguinate, dame dell’alta aristocrazia inglese porgere il collo al boia e tutte le atrocità di cui la sua cultura storica era a conoscenza.

Questi erano i suoi sogni. Se fosse stato un contadino certamente avrebbe sognato buoi e distese di prati da arare, perché l’oppio mette in movimento ciò che è depositato in noi e, magari, dorme senza speranza di risveglio e non ce ne rammentiamo affatto.

Alla ricognizione delle strutture architettoniche, segue una fase più ancestrale se consideriamo che l'acqua, come elemento della psicanalisi, si colloca al primo posto tra i simboli che indicano il remoto dell'Io. L'acqua diventa ossessiva quasi potesse traboccare dal sogno e invadere la casa. «Les eaux changèrent bientôt de caractère, et les lacs transparents, brillants comme des miroirs, devinrent des mers et des océans. Et puis une métamorphose nouvelle fit de ces eaux magnifiques, inquiétantes seulement par leur fréquence et par leur étendue, un affreux tourment». <sup>36</sup>

Poi, le acque si popolano.

«Alors sur les eaux mouvantes de l'Océan commença à se montrer le visage de l'homme; la mer m'apparut pavée d'innombrables têtes tournées vers le ciel; des visages furieux, suppliants, désespérés, se mirent à danser à la surface; par milliers, par myriades, par générations, par siècles; mon agitation devint infinie, et mon esprit bondit et roula comme les lames de l'Océan». <sup>37</sup>

Come era inevitabile, le metamorfosi continuano sulla base dei dati reali. Chi non ha mai visto un albero che somiglia ad un animale per i suoi rami contorti? E una roccia che abbia un volto umano, e un animale che ha più dell'uomo che della specie più bassa? Gli animali e le piante sono i soggetti in cui gli esseri umani si mutano nella mitologia greca e indiana. L'oriente vive, nella sua arte e nella sua tensione morale e religiosa, alla vigilia di una continua, imprevedibile metamorfosi; così che gli europei quando si orientalizzano sono i primi a «sfigurarsi», a diventare, cioè, veri asiatici. Non accade mai il contrario. Un cinese in Europa rimane sempre cinese, anche se vestito con gli abiti dei grandi magazzini e messo al volante d'una splendida automobile; egli parlerà come ha sempre parlato; è difficile che si lasci assimilare, che si meravigli di qualcosa. Del resto cosa potrebbe più meravigliarlo se da millenni ha superato lo stupore della morte e l'orrore della fame che per lui sono accadimenti quotidiani? Al

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 428.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 429.

contrario, l'europeo può rimanere a mezza strada — ed è ciò che sovente accade — e rimane un essere ibrido, a metà strada tra le due stirpi, una di quelle raffigurazioni straordinarie e fantastiche che ornano i templi perduti nelle foreste tropicali, dove la stessa flora e la stessa fauna fanno tutt'uno con la pietra lavorata come per ritornare in possesso di quella parte di sé che l'antico artista gli ha sottratto.

Il *delirium tremens* di Thomas De Quincey non poteva sfuggire alla regola fondamentale che lega con fili invisibili le leggi di causa ed effetto. Ad una droga che porta in sé il sapore dell'oriente, sommate il volto di un Malese silenzioso che avete ospitato rispondendo alla sua lingua in greco antico, ed ecco gli ingredienti necessari per accendere una fiaccola dentro le grotte affrescate nel mondo sotterraneo dei nostri desideri: «Sous les deux conditions connexes de chaleur tropicale et de lumière verticale, je ramassais toutes les créatures, oiseaux, bêtes, reptiles, arbres et plantes, usages et spectacles, que l'on trouve communément dans toute la région des tropiques, et je les jetais pêle-mêle en Chine ou dans l'Indoustan. Par un sentiment analogue, je m'emparais de l'Égypte et de tous ses dieux, et les faisais entrer sous la même loi. Des singes, des perroquets, des kakatoès me regardaient fixement, me huaiient, me faisaient la grimace, ou jacassaient sur mon compte. Je me sauvais dans des pagodes, et j'étais, pendant des siècles, fixé au sommet, ou enfermé dans des chambres secrètes. J'étais l'idole; j'étais le prêtre; j'étais adoré; j'étais sacrifié. Je fuyais la colère de Brahma à travers toutes les forêts de l'Asie; Vishnû me haissait; Siva me tendait une embûche. Je tombais soudainement chez Isis et Osiris; j'avais fait quelque chose, disait-on, j'avais commis un crime qui faisait frémir l'ibis et le crocodile. J'étais enseveli, pendant un millier d'années, dans des bières de pierre, avec des momies et des sphinx, dans les cellules étroites au coeur des éternelles pyramides. J'étais

baisé par des crocodiles aux baisers cancéreux; et je gisais, confondu avec une foule de choses inexprimables et visqueuses, parmi les boues et les roseaux du Nil».

Abbiamo visto quali sono le costanti dei sogni de quinceiani, e possiamo dividerle così: per quanto riguarda le presenze umane, Anna e il Malese dominano, ciascuna per la parte avuta nella vita dello scrittore; poi vi sono gli elementi, come l'*acqua* — sia quando sogna il mare e le superfici dei laghi, sia quando oscenamente diguazza nei suoi vagabondaggi sulle rive del Nilo —; poi il *calore* e la *luce tropicale*; seguono gli *animali*, fantasmagorici ma sempre repellenti — si pensi al coccodrillo e ai suoi immondi baci, che potrebbero essere la spia di una inibizione inconfessata nei confronti di Anna, alla quale il suo desiderio avrebbe voluto accostarsi con minor candore di come abbia fatto — e, nel sottofondo, il dominio assillante della musica, quasi colonna sonora del suo paradiso artificiale. La parte più propriamente storica va considerata separatamente; forse è la più solenne, come poteva considerarla soltanto una mente rispettosa della grandezza di Roma.

La conclusione è annodata al ricordo della sorella Elizabeth morta un giorno d'estate quando il sole scaldava la terra con tutto il suo vigore. Egli trova parole veramente indicative di uno stile nuovo e personale quando mette in risalto il contrasto tra il mondo dei vivi, irrorato dall'onda del calore estivo, e la gelida morte che è entrata nel corpo di Elizabeth per trascinarla nel mondo delle ombre. E rievoca, nel sogno che gli provoca l'oppio, la domenica di Pasqua, il giorno della Resurrezione: è, per lui, un monito di abbandonare la consuetudine della droga, a ri-scattarsi dalla caduta, dalla schiavitù morale in cui è precipitato. Le forze residue le userà, d'ora in poi, per risalire l'abisso, per tornare, dopo tanta notte, alla luce del mondo reale.

## *«Le palimpseste» del cervello umano*

*L'opium agrandit ce qui n'a pas de bornes,  
Allonge l'illimité,  
Approfondit le temps, creuse la volupté,  
Et de plaisirs noirs et mornes  
Remplit l'âme au delà de sa capacité.<sup>38</sup>*

*Le poison*, il veleno di Baudelaire, interpreta le sensazioni dell'oppio alla maniera dequinceiana, ripete, in forma poetica, col ritmo metrico, il concetto espresso dallo scrittore inglese.

Il motivo del rapporto spazio-tempo trova nel verso la sua concentrazione forzata, come in una spugna tenuta troppo stretta dalla mano; le parole rintoccano, in una cavità profondamente lugubre, melodie inattese, pronte a costruire, con le sillabe che si sfaldano, sia il cancello che il De Quincey interpreterà come l'ostacolo insuperabile per riprendere le vie della realtà, sia nel terribile e solenne catafalco rappresentato da Baudelaire dalla Cattedrale di Namur il giorno prima della sua morte. I decadenti, da Gautier fino a Proust, accolsero la spinta delle *Confessions*, ne riecheggiano il tono dell'ultima parte e i frammenti di sogni contenuti nei *Suspiria* e sovente ricalcano con precisione le impronte lasciate dall'«opium-eater». La «poetica», se così possiamo chiamarla, che sta alla base della creatività del De Quincey, sembra accolta, col tono e la dimensione intatti, dal suo grande traduttore francese, tanto che Luigi de Nardis può affermare che «Baudelaire crede in un mondo di forme perfette e esistenti da sempre... La sua ossessione compositiva nasce proprio da questa paziente rabbia di ricerca nel profondo, verso le architetture di una "vita anteriore" verso gli archetipi della bellezza; e una ossessione scandita da "arcate" e "scale", da "eterne scalinate" di

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 46.

un “palazzo infinito” che solo apparentemente ci riprospetta l’illusione babelica, e che invece, più vicina a Piranesi di quanto s’immagini, ci offre il ritmo di una vertigine abissale, di una discesa senza fine».<sup>39</sup> Il nome di Piranesi non è fatto a caso per Baudelaire, né sono riportati senza ragione motivi dominanti che simboleggiano il tempo e l’infinito: archi, scalinate, costruzioni che più s’innalzano, più aumentano la profondità dell’abisso. Qui è presente il mondo del De Quincey e quello dell’oppio, che, come il vino «*sait revêtir le plus sordide bouge / D’un luxe miraculeux, / Et fait surgir plus d’un portique fabuleux / Dans l’or de sa vapeur rouge / Comme un soleil couchant dans un ciel nébuleux*».<sup>40</sup>

Il Romanticismo lega con fili tenaci uomini di diversa costruzione culturale; il temperamento di ciascuno, a contatto delle fantastiche e morbose evocazioni, non fa sforzo ad accettarle come reali o a sperimentarle nella vita quasi si trattasse di assaggiare una fetta d’eternità e/o di esplorare un piccolo angolo del mondo a cui tutti saremo chiamati. Il De Quincey, da una posizione romantica, è a buon diritto l’anticipatore — come accade solo agli scrittori di genio delle esasperazioni romantiche —, e la sua prosa già obbedisce allo spirito dei «petits poèmes» di cui «*Le spleen de Paris*» sarà il frutto più maturo. Le *Confessions* hanno contribuito solo limitatamente allo sviluppo del poemetto in prosa, ma i *Suspiria de profundis*, nella loro concitata brevità e densa ricchezza d’immagini, si impongono come il modello di una nuova tradizione. Sempre queste pagine liriche vanno aggiunte — perché ne costituiscono la naturale continuazione — alle *Confessions*, opera che per tre quarti rappresenta la biografia realistica dell’autore e non giustifica in nulla il suo titolo. L’argomento fondamentale sembra, nell’ultima parte, appena sfiorato: dei sogni si dà soltanto qualche assaggio, sia pure maestoso ed incancellabile, a cui soltanto i *Suspiria* riescono a dare la necessaria completezza.

<sup>39</sup> CH. BAUDELAIRE, *I Fiori del Male*, a cura di Luigi de Nardis, Neri Pozza Editore, Venezia, p. 13.

<sup>40</sup> CH. BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1961, p. 46.

L'oppio, a questo punto, ha completato la sua opera; lo scrittore se ne alimenta senza sosta, ha rinunciato, dopo innumerevoli tentativi, a distogliersene e lo accoglie in sé come il consolatore e il tiranno, la luce e l'ombra della sua esistenza. L'idolo tenebroso a cui egli sacrifica, squarcia per lui, come ricompensa, i veli dell'aldilà, ed ecco che davanti a noi compaiono, premio incomensurabile, i fondali marini con dentro la città di Savannah-La-Mar: «Vaste cimetière qui fascine l'oeil comme une révélation féerique de la vie humaine, persistant dans les retraites sous-marinées à l'abri des tempêtes qui tourmentent notre atmosphère». <sup>41</sup>

Savannah-La-Mar, sprofondata intatta, è un frammento dell'Atlantide, e l'apocalittica discesa negli abissi sembra placarsi nel gioco delle trasparenze, nella lirica sequenza musicale delle parole usate per renderla evidente. La vita, che nelle fiabesche costruzioni è sospesa, pronta a riattivarsi all'ordine di Dio, la cui volontà ha consentito questo «salto» del tempo, non perde il suo calore, è custodita «in vitro», cristallizzata nelle opalescenze delle acque che non conoscono tempesta o suono. È la condizione perfetta anelata dall'uomo che l'oppiomane vede farsi reale, una realtà che è *oltre*, ma che egli possiede non tanto nel momento in cui la visione è fermata nella retina del suo occhio interiore, quanto per la sicurezza che l'oppio gli ispira. La descrizione della città sottomarina, con tutte le implicazioni che comporta, è affascinante e tocca vertici di concretezza visiva e di perfezione letteraria, che possiamo ritrovare in *Levana*, in grado minore tuttavia, e in *Il palinsesto del cervello umano*.

Continuiamo a vedere, intanto, cosa accade nel regno acquatico, nella Pompei dell'Oceano: «Bien des fois, avec son Noir Interprète, bien des fois en rêve il a visité la solitude inviolée de Savannah-La-Mar. Ils regardaient ensemble dans les beffrois, où les cloches immobiles attendaient en vain des mariages à proclamer; ils s'approchaient des orgues, qui ne célébraient plus les

---

<sup>41</sup> Cit., p. 459.

joies du ciel ni les tristesses de l'homme; ensemble ils visitaient les silencieux dortoirs, où tous les enfants dormaient depuis cinq générations».⁴² L'eternità e l'infinito sovrastano le generazioni addormentate in attesa che sorga «l'aube céleste», il cui bagliore illuminerà il cielo in un «momento» imprevedibile; ciascuno, destandosi, rivedrà, come in un palinsesto, le immagini sbiadite del passato e farsi di nuovo luminose; i vari manoscritti cancellati nel corso dei secoli tornano ad essere leggibili e sullo schermo del presente appaiono, simultaneamente, l'*Agamennone* di Eschilo o le *Fenicie* di Euripide; nella successione del tempo, dopo la caduta dell'impero d'occidente, l'amanuense cristiano sostituisce ai versi greci o latini una pia leggenda, anch'essa destinata a scomparire nell'epoca nuova del cristianesimo e ad essere coperta dalle gesta dei crociati o dalle cortesie cavalleresche. Si addizionano, su uno spazio invisibile, il *Mio Cid* e *Cuor di Leone*, *Tristano* e *Libeaus Desconus* che penetrano nello spessore del tempo in attesa della resurrezione.

La restituzione delle opere antiche attraverso i palinesti è l'esempio originale e raffinato — specie nelle sue numerose variazioni tematiche che gli hanno consentito di spaziare, come di consueto, nei meandri della storia e della mitologia — che De Quincey usa per dimostrare come sia possibile la simultaneità di epoche e fatti lontanissimi oltre che nella realtà della scienza filologica, anche nella mente umana, perfetto palinsesto, dove la stratificazione avviene in maniera impercettibile, come la luce che scende sulla luce.

Nel momento in cui ci apprestiamo a valicare la grigia linea che separa la vita dalla morte tutto il passato, si fa presente senza suddivisione alcuna. Il mistero del meccanismo cerebrale, comunque, non scatta solamente nel momento del trapasso o nel pericolo della morte, vi è un altro modo per passare in rassegna il proprio passato; il miracolo può essere rinnovato quante volte

---

<sup>42</sup> Cit., p. 459.

si voglia, per mezzo dell'oppio, con la certezza che il viaggio fin sulla soglia dell'eternità consente il ritorno.

In una lettera del 1856 (*Correspondance*, I, p. 638) Baudelaire aveva scritto che il poeta è l'intelligenza più alta, e la fantasia è la più scientifica di tutte le facoltà. Hugo Friedrich trova l'affermazione paradossale: noi la diremmo inquietante, anche se conveniamo che «il paradosso è nel fatto che proprio quella poesia che evade nell'irrealtà dinanzi a un mondo scientificamente decifrato e tecnicizzato, pretenda nella produzione dell'irreale quella stessa esattezza e intelligenza a causa della quale la realtà è divenuta ristretta e banale».<sup>43</sup> Ne l'*Art romantique* il poeta sembra rispondere a una simile obiezione: «Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circostanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine».<sup>44</sup> La *pretesa* baudelairiana discende dal De Quincey certamente. Il *mangiatore d'oppio* ogni volta che ha parlato dei sogni, ha sottolineato la loro «verità», i netti contorni con cui gli si presentavano, aggiungendo che la ricchezza e la fastosità di essi dipende dalla singola capacità di fantasticare: un contadino non potrà, verosimilmente, che «vedere» buoi. Riportato Baudelaire nell'ambito di una esperienza simile a quella dequinceiana, ecco che la «scientificità» della fantasia si giustifica anche nel dominio dell'irreale; e la sua comprensione da parte degli altri trova un solo ostacolo: non tutti hanno conosciuto l'haschisch o l'oppio. Diversamente essi avrebbero il concetto della continuità spazio-tempo e della *simultaneità* degli avvenimenti *nel tempo* come

---

<sup>43</sup> HUGO FRIEDRICH, *La lirica moderna*, Garzanti, Milano, 1962, p. 63.

<sup>44</sup> CH. BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1961: «Le Peintre de la vie moderne. 1) Le Beau, la Mode et le Bonheur», p. 1154.

è stato spiegato nel *Palinsesto*. Una simile esperienza comporta sofferenza, sacrificio, dolore: Dio, tuttavia, proprio sul dolore provocato da una catastrofe riesce a costruire la felicità futura dell'uomo, perché non affrontare questi necessari inconvenienti per avvicinarsi all'inconosciuto?

Tutta la volontà di enunciare un principio filosofico che getti luce nelle tenebre della teologia dell'oppio trova il suo limite al cospetto di ciò che, come il dolore, è inevitabile; la piramide logica che sposta il centro di coscienza nel futuro è la speranza che precede sempre di un passo l'uomo che l'insegue; il Cupo Interpretè è la forza che persuade alla dottrina del sogno, il grande alibi che il De Quincey cerca di collocare nella nicchia delle divinità accettate. L'intuizione più alta sembra da cercarsi nella riconosciuta immobilità del tempo, nella sua contrazione in un *punto matematico*: punto che si lascia assorbire da un altro che lo precede e così via; un'anticipazione, in chiave poetica, della teoria dell'universo in espansione e della relatività di Einstein.

## *«L'échec» di due esperienze parallele*

Abbiamo cercato, nelle pagine che precedono, di individuare i motivi fondamentali che dominano i *Paradis artificiels* e le *Confessions*, nel tentativo di porre sotto l'occhio del lettore lo svolgimento di due esistenze entrambe calate, per motivi diversi, in un'unica situazione esistenziale. In realtà abbiamo visto come «svolgimento» non ci sia stato o, almeno, sia venuta a mancare quella progressione insita nelle premesse del discorso dei due scrittori e nelle loro confessate e inconfessate speranze. Baudelaire e De Quincey, nel dipingere i loro paesaggi, ora naturalistici, ora viventi per l'energia della eccitazione fantastica, hanno dovuto aspirare il profumo dell'esotismo, ma essi non sanno fino a qual punto il loro mondo si sia arricchito e se era proprio necessario ricorrere alle droghe per scrivere le loro opere; o, meglio, c'è stato un momento della loro esistenza in cui hanno capito di aver toccato il confine delle loro possibilità, il centro stesso della dannazione umana dalla quale era necessario venir fuori: l'atto eroico della riconquista della primitiva libertà è, infatti, l'unico aspetto positivo della loro calata agli inferi. Ma per due uomini sfuggiti alle spire di una aberrante tirannia, quante vittime impotenti!

Nei *Paradis artificiels* notiamo, dal punto di vista letterario — del resto come pure nell'opera di De Quincey — un tipo di prosa che si muove al di là e al di sopra dell'autobiografia autentica o falsa che sia; cioè al margine della sconfitta resiste l'evento stesso della scrittura in sé, la possibilità realizzatasi di trasformare l'*échec* in una parvenza di successo; ed ancor più appare evidente questo particolare se consideriamo l'appoggio, l'alibi che Baudelaire cerca nel nome e nell'opera di De Quincey, tanto da far sue le pagine dell'*opium-eater*, condannandolo (con mille giustificazioni) e assolvendolo (con numerose riserve e perplessità) nel medesimo tempo.

In epoche abbastanza diverse, in ambienti totalmente opposti, essi cercano l'unità, il punto di contatto che possa tenerli

uniti; e Baudelaire lo trova nella interpretazione che dà delle *Confessions*, nel condividerne le tragiche e melanconiche vicende. Ma la forza di De Quincey passa tutta nell'autore francese e il primo, parlando per bocca del secondo, finisce con lo scomparire totalmente dalla scena fino alla conclusione, quando messo di fronte alla morte Baudelaire ricorda il vincolo indissolubile che lo lega allo scrittore inglese. E se le parole che leggiamo nella *Conclusion* sono di De Quincey o di Baudelaire non ha molta importanza, perché esse nella loro forma interrogativa, riassumono il senso del loro non consueto percorso, sono l'esatta misura del valore che dobbiamo attribuire all'oppio consolatore e distruttore e, soprattutto, all'uomo che mai si stanca di trovare una risposta al perché della propria esistenza: «Nous pouvons regarder la mort en face; mais sachant, comme quelques-uns d'entre nous le savent aujourd'hui, ce qu'est la vie humaine, qui pourrait sans frissonner (en supposant qu'il en fût averti) regarder en face l'heure de sa naissance?».<sup>45</sup> Che Baudelaire non abbia sperato di tornare alla condizione prenatalle attraverso l'oppio? Anche una simile interpretazione non muta i termini dell'equazione che, offrendo troppe incognite, riserva come risposta finale la morte. La morte è, tuttavia, la vita stessa; ed è, per quanto ne sappiamo, che dalla vita si fugge verso la morte. C'era stato per De Quincey e Baudelaire questo problema, il dubbio di questa soluzione? Noi vogliamo crederlo, perché entrambi erano giunti alla certezza di non poter resistere ad una seconda nascita.

---

<sup>45</sup> CH. BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1961, p. 462.

## *Indice*

L'uso della droga nel XIX secolo e le fonti di «Le poème du haschisch».....	3
Baudelaire e «La chambre double».....	9
Du vin et du haschisch, comparés comme moyens de multiplication de l'individualité.....	14
Il miraggio della droga.....	22
Baudelaire traduttore di De Quincey.....	27
«Un mangeur d'opium».....	31
«Tortures de l'opium».....	38
«Le palimpseste» del cervello umano.....	45
«L'échec» di due esperienze parallele.....	51