

Sì, viaggiare... una poesia per altri mondi

Paolo Caponi

Università degli Studi di Milano

ORCID: 0000-0001-7201-3124

DOI: 10.54103/milanoup.226.c686

Abstract: Il problema dell'ispirazione poetica ha da sempre attirato l'attenzione di studiosi di ogni disciplina, primo fra tutti Freud, che dedicò all'argomento numerose osservazioni. L'esercizio della scrittura, principalmente, anche se non esclusivamente, poetica sembra spesso implicare il raggiungimento di una *fine frenzy*, che non di rado è stata sollecitata artificialmente, e dalla notte dei tempi, con sostanze allucinogene. L'assunto è percorribile anche in senso contrario, e cioè: esiste una qualità ipnotica, che possa indurre uno stato di trance, nella poesia? Anche in questo caso non sono mancati studi o esperimenti, che hanno individuato in *Kubla Khan* il testo ideale capace di congiungere la scrittura in stato di trance con una lettura che possa indurla. In definitiva, la natura profondamente "esoterica" della poesia sembra inscindibile dall'esercizio della poesia stessa.

Parole chiave: ispirazione poetica, trance, sostanze psicoattive, psicoanalisi, stati alterati di coscienza, ipnosi

Abstract: The issue of poetic inspiration has always attracted the interest of scholars of diverse disciplines, first of all Freud, who devoted several observations to the topic. The exercise of writing in general and of writing poetry in particular is apparently connected with a state of "fine frenzy", not rarely elicited artificially, and from the night of times, with hallucinogenic substances. This issue can also be tackled in the opposite way, that is, is there a hypnotic quality, capable of producing a state of trance, in poetry? Here, again, there have been many studies or experiments locating in *Kubla Khan* the ideal text joining the act of writing in a state of trance with that of a trance induced by reading. In the end, it is as if the profoundly "esoteric" quality of poetry cannot be separated from poetry itself.

Keywords: poetic inspiration, trance, psychoactive substances, psychoanalysis, altered states of consciousness, hypnosis

Faustus, begin thine incantations,
And try if devils will obey thy hest,
Seeing thou hast prayed and sacrificed to them.

(Marlowe iii.5-7)

Il primo verso è un dono degli dèi, diceva Paul Valéry. Ma da dove vengono tutti quelli dopo? La natura dell'ispirazione poetica, e gli eventuali, possibili mezzi per sollecitarla, hanno da sempre fornito un argomento di dibattito a letterati, filosofi, uomini di scienza. «Su noi profani», scriveva Sigmund Freud, «ha sempre esercitato una straordinaria attrazione il problema di sapere donde quella personalità ben strana che è il poeta tragga la propria materia [...] e come egli riesca con essa ad avvicerci, suscitando in noi commozioni di cui forse non ci saremmo mai creduti capaci» (Freud 1907: 49).

Volendo individuare un termine *post quem* proprio con Freud, che al tema dedicò parecchi studi, si può citare una lettera a Wilhelm Fliess del 31 maggio 1897 dove, in un foglio di appunti allegato alla missiva e noto come *Minuta teorica N*, il cosiddetto padre della psicoanalisi cominciava ad avvicinarsi al «meccanismo della creazione poetica» (Freud 1897-1904: 283). Secondo Freud, parrebbe di capire, la creazione poetica (intesa qui in senso lato, nel senso cioè della creazione artistica, narrativa, drammatica) sarebbe equiparabile a una produzione fantastica con finalità essenzialmente difensive: «il meccanismo della creazione poetica è lo stesso delle fantasie isteriche» (283). Prendendo a esempio il rapporto di Goethe con il personaggio di Werther, Freud vedeva in quest'ultimo il concentrato di «qualcosa di vissuto» da parte dell'autore – il suo amore per Lotte Kastner – e di «qualcosa di cui lo stesso autore aveva sentito parlare» – il suicidio per amore, a Wetzlar, di un suo compagno di università, Karl Wilhelm Jerusalem. Identificandosi in Jerusalem attraverso Werther, Goethe riuscì a esternare la sua sofferenza e «per mezzo di questa fantasia egli si proteste contro le conseguenze della sua esperienza» (284). Aveva dunque ragione Shakespeare, chiosava Freud, ad associare poesia e “fine frenzy”, ad associare cioè la creazione artistica a una disposizione sostanzialmente nevrotica o sintomatica e tipica, come spiegava il principe Teseo in *A Midsummer Night's Dream*, del poeta, dell'innamorato e del pazzo: «The lunatic, the lover, and the poet / Are of imagination all compact» (Vi.7-8). La frenesia (*frenzy*) rimanderebbe, in particolare, a quello strato di *trance* descritto da Shakespeare sempre attraverso Teseo: «The poet's eye, in a fine frenzy rolling, / Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven; / And as imagination bodies forth / The forms of things unknown, the poet's pen / Turns them to shapes, and gives to airy nothing / A local habitation and a name; such tricks hath strong imagination [...]» (Vi.12-18).

Come si diceva, Freud sarebbe tornato più volte sull'argomento, abbandonando tuttavia le questioni relative alla *trance* e focalizzandosi sul rapporto tra fantasie difensive e vissuto personale. Per questo avrebbe addirittura chiesto la collaborazione di Wilhelm Jensen, la cui *Gradiva* (1903) Freud aveva, famosamente, sottoposto ad analisi alla stregua di un caso clinico in cui il paziente confluiva nella figura del protagonista della novella (Freud 1907). Interessato alla genesi della vicenda, alla sua ispirazione, all'origine "reale" dei personaggi e alla loro possibile relazione con il vissuto dell'autore, Freud scrisse in più di un'occasione a Jensen onde avere ragguagli, ricevendone tuttavia sempre risposte evasive e poco collaborative. La vicenda ebbe peraltro anche qualche risvolto involontariamente comico come quando Jung, nel novembre 1907, sollecitò Freud a indagare il rapporto di Jensen con la sorella («Non so se Le dico qualcosa di nuovo affermando che ora la storia infantile di Jensen è chiara. [...] Jensen ha una sorella? Rinuncio a esporLe i dettagli. Non farei che guastarLe il piacere della scoperta personale») per poi ricevere, circa un mese dopo, un'amara sorpresa («No, non ho avuto sorelle né in genere parenti strette»¹). Con questo tentativo, abortito, di perlustrazione "dall'interno" delle dinamiche compositive, Freud ambiva a cogliere l'essenza dell'ispirazione artistica ma, in questa traiettoria "a ritroso", non poteva che scontrarsi con le resistenze (invalidabili, in questo caso) dell'autore.

Una svolta interessante, in questo senso, venne un paio di anni dopo dall'"eretico" Wilhelm Stekel, che tuttavia in quel momento non era ancora stato ufficialmente bandito dal Società Psicoanalitica di Vienna (lo sarebbe stato, con le sue formali dimissioni, nel 1912). In *Dichtung und Neurose* (1909), un testo dedicato al rapporto tra poesia e nevrosi che raccoglieva e riordinava alcuni suoi interventi alla Società psicologica del mercoledì (l'antesignana della stessa Società Psicoanalitica di Vienna), Stekel recupera lo stato di *trance* che presiederebbe all'atto creativo: «Die Ekstase des Künstlers, der glühende Schaffensrausch, das Fieber der Produktion sind identische Zustände, in denen sich das Bewusstsein durch Autosuggestion in eine Art somnambulen Zustand d.h. in einen Traum versetzt» (Stekel 1909: 3). Nonostante l'assenza di esplicite fratture e l'ostentazione di una formale continuità con il maestro, Stekel procedeva in direzione decisamente diversa rispetto a Freud, abbandonando le questioni relative alla genesi (che richiederebbero, di volta in volta, un atteggiamento più che collaborativo da parte dell'autore) per focalizzarsi sulla dimensione emotiva, potenzialmente (ma non necessariamente) nevrotica, connaturata all'atto materiale dello scrivere. Non vi era ancora un'attenzione "selettiva" per la poesia, nel senso che il poeta, come in Freud, era usato metonimicamente per l'autore *tout court*, ma

1 Citato in Lavagetto 1992: XVI. Recentemente è stata pubblicata una nuova e completa traduzione italiana del carteggio Freud-Jensen ("Non è vana curiosità". *Carteggio Freud-Jensen*, 1907. A cura di: Michele M. Lualdi. Lecce: Youcanprint, 2019). La lettera citata di Jung a Freud è del 2 novembre 1907.

cominciava a farsi strada un'idea di *splitting* («Spaltung», 5) – dissociativa cioè, della personalità dello scrittore colto durante l'esercizio delle sue funzioni. Più che al sogno, l'attività poetica è ora associata, come si è visto, al sonnambulismo («Es sei gar kein Zweifel, dass die dichterische Ekstase ein Pendant der somnambulen Erscheinungen darstelle», 3, nota 1) e, sulla base dello studio biografico-psicanalitico di Paul Julius Möbius su Goethe (1908) solito comporre di notte in uno stato di frenesia, si recupera il legame con l'ipnosi da Freud reciso, famosamente, molti anni prima e in maniera per lui definitiva («Moebius weist ebenfalls auf di nahen Beziehungen zwischen diessem Zustande und der Hipnose hin», 3, nota 1). Stekel, del resto, conosceva bene l'ipnosi avendo lavorato a Graz nella nota clinica di Richard von Krafft-Ebing (Stekel 1950: 79; 87) e avendola poi, durante la Prima guerra mondiale, praticata autonomamente, a quanto si sa con buoni risultati, presso il reparto neuropsichiatrico di un ospedale militare di Vienna (160).

Una volta aperte, anzi spalancate, le porte alla *trance*, la distanza tra una dimensione “allucinata” e la composizione poetica si poteva dire considerevolmente ridotta. Già Goethe, come si è appena visto, era stato fatto rientrare a buon diritto tra i nottambuli, se non proprio i sonnambuli, della scrittura. Secondo una certa tradizione, quindi, non sono le origini simboliche, sintomatiche, dell'atto narrativo o poetico a farsi oggetto di interesse ma, al contrario, l'aspetto dissociativo dell'autore rispetto al suo vissuto esperienziale. La poesia si scriverebbe in uno stato di *trance*: per molti poeti, la sensazione è di essere “agiti” da una forza esterna, quasi “posseduti”, secondo una concezione platonica che Shelley consapevolmente riecheggiava quando scriveva in *A Defence of Poetry* (1840) che la poesia era da considerarsi come «the interpenetration of a diviner nature through our own» (Shelley 2008: 66).

1. «The actual craving»

Assunto che la *trance* possa, o debba, presiedere all'atto poetico, una domanda sorge spontanea: vi sono strumenti, o metodi, per indurla? In effetti è innegabile, anche se non troppo spesso ricordato, che l'uso di sostanze allucinatorie con finalità propedeutiche alla scrittura poetica ha accompagnato, con qualche remissione e rimozione, la storia della poesia stessa.

Si perde nella notte dei tempi e nella culla della civiltà l'esperienza dell'immortalità successiva all'assunzione di “Soma” (probabilmente il fungo dell'*Amanita Muscaria*), decantata nei componimenti cerimoniali Rgveda (Albert-Puleo 1978: 65). Scomodando un mito nazionale come Dante vi è stato poi chi, in tempi recenti, ha visto un collegamento tra l'affiliazione del poeta alla corporazione dei medici e speciali fiorentina con il suo verso visionario. La sua associazione alla setta iniziatica dei Fedeli d'Amore – ancora da dimostrare in maniera inconfutabile, però – avrebbe comportato l'assunzione di bevande “medicinali”

facili da reperire per un giovane farmacista *ante litteram* (Reynolds 2006: 12; 23). Attraverso gli Stilnovisti, i Fedeli d'Amore avrebbero avuto (il condizionale è d'obbligo) contatti con i Templari e con la mistica islamica dei Sufi, e con ciò avrebbero appreso tecniche per dissociare lo spirito dal corpo e raggiungere l'estasi con il concorso, tra il resto, della donna angelicata. Galeotta sarebbe poi una nota, e assai dibattuta, terzina del *Paradiso* («Nel suo aspetto tal dentro mi fei, / qual si fé Glauco nel gustar de l'erba / che 'l fé consorto in mar de li altri dè», I, 67-69), in cui però ad assumere "erba" sarebbe stato propriamente Glauco, non Dante, il quale avrebbe ottenuto lo stesso effetto in maniera più sana, vale a dire contemplando, come si diceva, la mera presenza di Beatrice².

Spostandoci più vicino a noi, e rimanendo su di un terreno più solido, *Kubla Khan* (1816) rappresenta il caso più noto, ma niente affatto unico, di visione "indotta" (dall'oppio, in questo caso) di mondi "altri". L'oppio poteva essere diluito in acqua e alcol – *laudanum* – oppure fumato, con effetti ancora più potenti e immediati. Tipico della poesia romantica tutta, del resto, inglese e americana, è la curiosità, a volte anche morbosa e masochista, per gli stati alterati della coscienza, la stessa che aveva indotto Shelley e Browning, tra gli altri, a interessarsi attivamente di ipnotismo (Kaplan 1974; Karlin 1989). Importato dall'oriente durante le crociate (ma già i Romani ne avevano conosciuto l'uso), l'oppio si diffuse rapidamente in Europa per le sue potenti capacità contrastive del dolore, fisico e psichico, venendo impiegato anche per i bambini in un momento della storia della medicina in cui il concetto di "dipendenza" era ancora piuttosto nebuloso quando non del tutto assente (Alvarez 2001: 781). A quanto si sa, Wordsworth sarebbe stato l'unico, delle prime due generazioni romantiche, a tenersene lontano (Hayter 1968: 30), a differenza di Byron (che lo usava come tranquillante), Shelley (per la cefalea) e Keats (come analgesico; Alvarez 2001: 780). Per quanto riguarda Coleridge, egli aveva fatto ricorso al laudano, con finalità antidolorifiche, fin da giovane età, sviluppando conseguentemente una forte dipendenza dalla quale non riuscì mai a liberarsi nonostante i tentativi del dottor James Gillman, suo amico e medico curante, di ridurre progressivamente le dosi – «to break the commencing Cycle before the actual Craving came on», come Coleridge ebbe a scrivere il 24 giugno 1816 all'amico John James Morgan (Griggs 1971: xlviiii).

2 L'appartenenza di Dante a questo tipo di sette o confraternite è una *vexata quaestio* che esula dagli obiettivi di queste pagine. Come è avvenuto per Shakespeare, per esempio, l'idea è che l'opera dell'autore nasconderebbe un linguaggio in codice decifrabile, appunto, soltanto dagli adepti. Inizialmente furono René Guénon in Francia e Luigi Valli in Italia e a ipotizzare, quasi negli stessi anni, una rete di rapporti di Dante in questo senso (*L'ésotérisme de Dante*, 1925; *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'amore*, 1928). Più recentemente, Renzo Manetti ha riaperto il dibattito (*Dante e i Fedeli d'Amore*, 2018) quando già la biografia di Barbara Reynolds sembrava tornare ad appoggiare queste teorie. Per una confutazione si veda invece, tra gli altri, Umberto Eco, "La supposta e i limiti dell'interpretazione", in *L'Espresso*, n. 12, 22 marzo 1992 (ora in Umberto Eco, *La bustina di minerva*, Milano, Bompiani, 2000) e Franco Cardini, "Dante e i Fedeli d'Amore: soltanto fake news", in *Avvenire*, 1 dicembre 2020.

Sarebbe toccato a Kipling, parecchi anni dopo, fornire un resoconto di quei rellitti umani, devastati eppure felici, che fumavano oppio e popolavano *The Gate of the Hundred Sorrows* di Lahore nel suo eponimo racconto (1884; 1888) – con ciò prendendo il lettore per mano e varcando con lui, per la prima volta, la soglia di quei venefici *fumoir*. Tornando al frammento poetico *Kubla Khan*, esso fu composto nell'estate del 1797 quando l'autore, «then in ill health», si trovava in una fattoria del Devonshire. Essendogli stato prescritto un non meglio precisato «anodyne», egli cadde in un sonno profondo «in which all the images rose up before him as things, with a parallel production of the correspondent expressions, without any sensation or consciousness of effort». Al risveglio, godendo ancora di una «distinct recollection of the whole», iniziò una frenetica scrittura interrotta, sfortunatamente, da una visita, al termine della quale «all the rest had passed away like the images on the surface of a stream into which a stone has been cast» (Coleridge in Magnuson 2003: 180). Da una nota manoscritta al testo, oggi famosa come il testo stesso ma, in effetti, mai pubblicata dall'autore, sappiamo che l'«anodyne» era da intendersi come «two grains of Opium, taken to check a dysentery» (Coleridge in Magnuson 2003: 180).

A decantare le virtù dell'oppio, senza eufemismi, sarebbe stato invece Thomas de Quincey, poi criticato (anche dallo stesso Coleridge) per l'esaltazione che sembrò farne in *Confessions of an English Opium-Eater* (1821). Nonostante la parte dedicata agli effetti indesiderati fosse molto più lunga delle altre, de Quincey sarebbe passato alla storia per la *pars construens*, e non per quella *destruens*, del suo *memoir*. Tutto cominciò a Londra, nell'autunno del 1804:

From an early age I had been accustomed to wash my head in cold water at least once a day: being suddenly seized with tooth-ache, I attributed it to some relaxation caused by an accidental intermission of that practice; jumped out of bed; plunged my head into a bason of cold water; and with hair thus wetted went to sleep. The next morning, as I need hardly say, I awoke with excruciating rheumatic pains of the head and face, from which I had hardly any respite for about twenty days. On the twenty-first day, I think it was, and on a Sunday, that I went out into the streets; rather to run away, if possible, from my torments, than with any distinct purpose. By accident I met a college acquaintance who recommended opium. [...]. My road homewards lay through Oxford-street [...]. I saw a druggist's shop. The druggist – unconscious minister of celestial pleasures! – as if in sympathy with the rainy Sunday, looked dull and stupid, just as any mortal druggist might be expected to look on a Sunday: and, when I asked for the tincture of opium, he gave it to me as any other man might do: and furthermore, out of my shilling, returned me what seemed to be real copper halfpence, taken out of a real wooden drawer. (De Quincey in Milligan 2003: 42-43)

La grande facilità con cui de Quincey poté procurarsi la sostanza (senza alcuna *prescription* medica, di domenica...), unita al costo relativamente basso della stessa e, si noti, all'assenza di un qualsivoglia giudizio etico-morale associato

all'assunzione (Alvarez 779), spiegano la sua notevole diffusione anche tra le classi popolari inglesi, dove in breve tempo l'oppio arrivò a fare concorrenza a un'altra terribile dipendenza, quella dal gin (Milligan 247; Alvarez 780). In Europa, l'eredità di De Quincey venne raccolta dai simbolisti francesi via Baudelaire, che tradusse *The Confessions* e gli dedicò una lunga esegesi in *Les Paradis Artificiels* (1860), aggiungendovi del suo e trattando anche di vino e di hashish. De Quincey divenne inoltre una sorta di profeta oltreoceano trovando schiere di ammiratori, tra cui Edgar Allan Poe – che non di rado optò per narrazioni che erano, o erano stati, «in the trammels of opium», come in “Ligeia” (1838; 1986: 118) – e di imitatori, come William Blair autore di *An Opium Eater in America* (1842). Con ciò, una tradizione occidentale di *poetic addiction* poteva dirsi stabilita ufficialmente, e idealmente saldata con la tradizione *Eastern* che l'oppio portava con sé. Non solo, infatti, l'oppio che arrivava in Inghilterra era prodotto in Turchia (Milligan 253), ma spesso i mondi evocati, con splendida circolarità, erano ubicati in oriente, proprio come *Kubla Kahn*.

Ma se nel caso di Coleridge e De Quincey si era trattato di una dipendenza generata da una finalità terapeutica, qualcosa che in modo (molto) benevolo si potrebbe classificare, freudianamente, tra i “vantaggi secondari della malattia”, non sono mancati in tempi vicini a noi tentativi più propedeutici, più direttamente finalizzati cioè all'approdo ai porti sepolti dalla congerie del fenomenico. Famoso il caso di Aldous Huxley, instancabile sperimentatore di medicine alternative una volta constatata, come nel caso della sua forte miopia, la perfezione della medicina curriculare. Se il suo abbracciare le teorie, oggi screditate, di William Bates (1860–1931) per un recupero della piena efficienza visiva si risolsero in un clamoroso buco nell'acqua, diversamente andò con il Peyote, cioè “il pane degli dei” nella lingua degli aztechi. Il principio attivo, in questo caso, era del tutto diverso da quello oppiaceo, trattandosi del composto organico alcaloide abitualmente noto come “mescalina” e presente in alcuni cactus del Messico. Volentieri Huxley si prestò a fare da «guinea pig» (Huxley 1954: 12) per la scienza, e in una mattina di maggio del 1953, in California, sotto supervisione medica e in presenza della moglie, Huxley ingerì «four-tenths of a gram of mescaline dissolved in half a glass of water and sat down to wait for the results» (12). Le sue reazioni, puntualmente registrate su nastro dal medico, vennero messe in relazione a stimoli di diversa natura (artistico-figurativi, musicali, cinetici) e corroborate da domande e risposte. Huxley non sembrò dunque entrare in uno stato di estasi monadica, o di perdita di coscienza; sperimentò, tuttavia, una sorta di ri-appercezione spaziale (una «Cubist's-eye view», nelle sue parole, 22) e di assenza o smarrimento di diacronia, di indifferenza totale allo scorrere del tempo: «My actual experience had been, was still, of an indefinite duration or alternatively of a perpetual present» (21).

Huxley sarebbe stato, naturalmente insieme a Blake il visionario (che in *The Marriage of Heaven and Hell* del 1793 per primo aveva parlato, come Huxley

poneva a epigrafe del suo testo, dell'infinito che si spalancherebbe davanti a noi una volta rimosse «the doors of perception»), una delle fonti di influenza sulla *beat generation*, ma con una grande differenza rispetto ai tempi dell'oppio: l'assunzione di sostanze allucinogene ora voleva essere «a political statement, a gesture of defiance» (Alvarez 779), un atto trasgressivo così classificabile in conseguenza dell'avvenuto sedimentarsi di un giudizio etico e definitivo sulle “droghe”.

2. «The purpose of rhythm»

In *The Rime of the Ancient Mariner* (1798) è innegabile che il lettore arrivi a sperimentare un senso di vertigine percettiva, un disorientamento suggestivo, e benefico, derivante dalla precisa modalità espositiva del testo poetico. Aldilà dei contenuti allucinati e dell'irruzione mesmerica del vecchio marinaio nella prima parte, la nota presenza delle *glosses* al testo, aggiunte da Coleridge per la riedizione del poema del 1817, fornisce una sorta di alternativa alla consueta traiettoria di lettura, oltre che un'occasione di conflitto tra contenuti, o di riformulazione degli stessi, nell'ambito dello svolgersi del discorso poetico. Le glosse, originariamente posizionate a lato dei versi (e non tra una strofa e l'altra come a volte capita di vedere), incrementano la stimolazione percettiva nei confronti del lettore, che deve optare per modalità di fruizione mutualmente, anche se temporaneamente, esclusive. Questo per dire che, se la poesia si scrive in uno stato di *trance*, è altresì ragionevole chiedersi se il percorso possa essere compiuto in senso inverso, e cioè se la poesia, o meglio determinate caratteristiche di questa, possano produrre, nel lettore o nell'ascoltatore, uno stato di obnubilamento, di disorientamento o di “rapimento” della ragione: *in primis* attraverso il ritmo, ma anche attraverso una certa *imagery*, oppure variando la modalità di lettura ad alta voce, inserendo epigrafi in lingue straniere – come nel caso della *Rime* nella versione del 1817, che si apre con una lunga citazione latina –, optando per uno *spelling* arcaico, lavorando sulla *mise en page*, eccetera. Già William Butler Yeats, in «The Symbolism of Poetry» (1900), suggeriva che uno stato di *trance* potesse essere indotto dal ritmo di una poesia:

The purpose of rhythm, it has always seemed to me, is to prolong the moment of contemplation, the moment when we are both asleep and awake, which is the one moment of creation, by hushing us with an alluring monotony, while it holds us waking by variety, to keep us in that state of perhaps real trance, in which the mind liberated from the pressure of the will is unfolded into symbols. (Yeats 1961: 159)

In America, tra gli anni Venti e Trenta del Novecento, apparvero alcuni studi scientifici che esplorarono la possibile natura allucinatoria del componimento poetico, individuando in alcuni testi una sorta di vocazione a indurre stati

semi-ipnotici nel lettore in virtù di alcune loro specifiche caratteristiche. Una tappa importante è rappresentata dalla pubblicazione, nel 1925 (con molte ristampe negli anni a venire), di *The Poetry Cure: A Pocket Medicine Chest of Verse* di Robert Haven Schauffler, dove la lettura di una serie selezionata di componimenti è raccomandata, con finalità terapeutiche, per la gestione di particolari stati della mente (Caponi 2024: 58). Non mancano, appunto, anche poesie per “viaggiare”, per risvegliarsi cioè dal sonno dei sensi onde aprirsi a paradisi più o meno artificiali, come nella sezione “Hasheesh for a torpid imagination” (Schauffler 167-201) che si inaugura, *ça va sans dire*, con *Kubla Khan*. Sono i “Magic Carpet Poems”, secondo il curatore, suggeriti «For a lame, sluggish imagination and a stiff, rusty, creaking fancy» (xxxv). Oltre alla pietra miliare di Coleridge, si raccomandano, tra gli altri, “Morning” di Emily Dickinson, “The Old Ships” di James Elroy Flecker e un altro classico del “canone”, “The Tyger” di William Blake (*Ibidem*).

Negli anni immediatamente successivi alla pubblicazione di Schauffler, Edward D. Snyder (1889-1973), professore di inglese presso l'Haverford College di Philadelphia, notò come una serie di componimenti, se letti ad alta voce a velocità normale (per esempio «about twenty-five lines of iambic pentameter a minute», Snyder 1930: 44), avevano un ritmo generato dalle sillabe accentate molto vicino a quello prodotto dal metronomo dello psicologo inglese, ipnotista e studioso di *shell-shock* William Brown (1881-1952) durante le sue sedute di cura, in base a quanto egli stesso aveva pubblicato in *Suggestion and Mental Analysis* (1922). Nei versi di apertura di *Kubla Khan*, scriveva Snyder, dove il tetrametro giambico si combina a un iniziale schema rimico *abaab*, «we have the parallel almost perfect to the stimulus of rhythm used by the hypnotist» (40). Tra i vari «psychological stimuli» (19) rinvenibili in un testo poetico, in generale, atti a produrre uno stato di (leggera) *trance*, Snyder annoverava anche un uso sapiente della rima, in particolare una

two-syllable rime [...] with consonantal return, and with as regular a pattern of rising and falling pitch as the circumstances permit. Thus where the hypnotist can say to his subject, ‘You must concentrate your attention on the beats of this metronome,’ the poet may produce a parallel effect by making his sound pattern so elaborate in its regularity that a listener with a sense of rhythm cannot avoid giving it his full attention. (41)

Importante era anche che il componimento non presentasse «abrupt changes» (42) capaci di rompere l’incantesimo, e nemmeno espliciti richiami a una «alertness» (42) del pensiero, come avviene per esempio in molta poesia di Swift e Pope – tra i meno ipnotici, per Snyder, in questo nuovo canone letterario “mesmeric”. Tra gli altri requisiti: una certa «vagueness of imagery» (42) tale da richiedere al lettore, o all’ascoltatore, di partecipare alla costruzione del quadro visivo e, particolarmente interessante, il riferimento alla fatica oculare

(«eye-strain», 43) auspicabilmente indotta da un testo nel lettore per facilitare l'abbattimento delle resistenze. In pratica, continuava Snyder, «there is something in these poems corresponding to the rotating mirror, to the key held painfully high above the eyes» (43) – gli strumenti d'ordinanza, cioè, dell'ipnotista (stranamente, e questo nonostante includesse *The Rime of the Ancient Mariner* tra quelli che egli definiva «spellweaving poems» [1], non viene rivolta alcuna attenzione da Snyder alla gestione della dimensione spaziale di un testo e alla sua conseguente *mise en page*). Completano il discorso l'adozione di un «refrain» (45) e di una componente dolcemente impositiva, un'espressione-chiave o formulaica («suggestion», 48) diluita nel testo, specialmente

near the end, or at least only after there has been a long preliminary soothing of the listener's senses by monotonous rhythmic 'passes'. So in hypnosis. Also this key sentence 'suggesting' an idea carries conviction without argumentative support, or with only the simplest of obvious arguments to support it. In the non-hypnotic poem these conditions do not obtain. (48)

3. «Über Coca»

Nonostante l'indubbio fascino esercitato dal possibile gradiente ipnotico di un testo poetico³, è evidente che la capacità di abbattere le barriere della corteccia cerebrale in virtù di una mera stimolazione visiva e/o auditiva non sono paragonabili a quelle indotte dall'assunzione di sostanze chimiche o “naturali”. Rimane da chiedersi, tra il resto, se sia un problema di inflazione di stimoli – se l'uomo contemporaneo, cioè, sia talmente esposto a un continuo bombardamento multisensoriale da non essere più in grado di apprezzare certe raffinatezze – o se l'asservimento dei sensi alle necessità quotidiane dell'Io, sempre più marcato durante il processo di crescita, renda le normali facoltà percettive umane del tutto inadatte a viaggi siderali nell'inconscio o in altre dimensioni.

In verità, trattare dell'uso di stimolanti per fini artistici apre un vaso di Pandora che è sempre stato tenuto prudentemente sigillato da mani invisibili, pena il riconoscimento di una vocazione dell'arte tutta all'*addiction*, con una lunga lista di nomi, più o meno insospettabili, che si forma rapidamente una volta affrontato l'argomento. Lista che, peraltro, oggi è sempre più facile riscrivere vista l'impetosa resa di internet alla mera digitazione di parole-chiave. Ripercorrere la storia della civiltà senza pregiudizi porta, in effetti, a ritrovare l'uso di droghe in

3 E in prosa. Tra i prosatori più “ipnotici” un posto di rilievo ha meritato Nathaniel Hawthorne e il suo «use of elongated, clause-ridden sentences and the repetition of certain names and details [...] calculated to add to the hypnotic, spell-like effect of gaze itself» (Coale: 1998: 21). Come molti suoi colleghi americani (Poe e Henry James in testa) anche Hawthorne aveva sviluppato in vita un forte interesse per il mesmerismo e le sedute spiritiche (13).

molte attività, con ben poche barriere di tempo o di spazio. L'uso delle droghe in guerra, per esempio, argomento ancora più sottaciuto dell'uso di farmaci per la poesia, allude a una storia vecchia di millenni e per nulla estinta nella contemporaneità, essendo assodato come «combattenti di epoche e culture diverse abbiano utilizzato in guerra le droghe o speciali rituali come elemento “magico” per far fronte all’angoscia» (Bianchi; Clerici; Poli 1997: 6). La chiara percezione della propria finitezza sembra aver indotto l'uomo a ricercare un aiuto da qualunque parte lo trovasse, magari anche solo per sciogliersi la lingua in occasioni mondane, come ebbe a scrivere Freud alla fidanzata, da Parigi, il 18 gennaio 1886. Invitati a cena dal grande maestro Charcot, Freud e il suo collega Richetti, medico a Venezia, gestirono la tensione in maniera diversa: «Siamo andati in carrozza [...]. Lui era terribilmente eccitato, io assolutamente calmo con l'aiuto di una piccola dose di cocaina, sebbene il suo successo fosse più sicuro, e io invece avessi motivo di temere una brutta figura» (Freud 1961: 172). Forse non a caso, fu proprio uno dei più rispettosi seguaci di Freud, Heinz Hartmann (1894-1970), a insistere sul concetto di adattamento, a ribadire il fatto che «l'adattamento più cruciale che l'uomo si trova di fronte è quello alla struttura sociale, che collabora a costruire» (Hartmann 1966: 31). Paradossalmente, dunque, è proprio la vita tra i propri simili a rivelare ogni singola inadeguatezza umana: da qui l'incessante ricerca di patti con il diavolo che però, conviene ricordarlo, difficilmente dimenticherà di esigere il proprio credito.

Bibliografia

- Albert-Puleo, Michael. “Mythobotany, Pharmacology, and Chemistry of Thujone-Containing Plants and Derivatives.” *Economic Botany* 32.1 (1978): 65-74.
- Alvarez, A. “Drugs and Inspiration.” *Social Research* 68.3 (2001): 779-793.
- Bianchi, Antonio, Carlo Alfredo Clerici, e Silvio Poli. *Droghe in guerra: uso bellico di sostanze psicoattive*. Milano: Mursia, 1997.
- Caponi, Paolo. “La mia analisi con Blanton. Alle origini della *poetry therapy* americana.” *Altre Modernità* 32 (2024) 54-66.
- Cardini, Franco. “Dante e i Fedeli d'Amore: soltanto fake news.” *Avvenire*, 1° dicembre 2020. <https://www.avvenire.it/agora/pagine/fedeli-damore-soltanto-fake-news>. Consultato il 24 feb. 2024.
- Coale, Samuel Chase. *Mesmerism and Hawthorne. Mediums of American Romance*. Tuscaloosa: U of Alabama P, 1998.
- De Quincey, Thomas. *Confessions of an English Opium-Eater and Other Writings*. Ed. Barry Milligan. London: Penguin, 2003.
- Eco, Umberto. “La supposta e i limiti dell'interpretazione.” *L'Espresso*, n. 12, 22 marzo 1992. Ristampato in *La bustina di Minerva*, Milano: Bompiani, 2000.

- Freud, Sigmund. *Lettere alla fidanzata*. Torino: Boringhieri, 1961.
- . *Lettere a Wilhelm Fliess (1887-1904)*. Torino: Boringhieri, 1986.
- . "Il poeta e la fantasia." 1907. *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*. Vol. 1. Torino: Boringhieri, 1986.
- Freud, Sigmund, e Wilhelm Jensen. *Non è vana curiosità: Carteggio Freud-Jensen (1907)*. A cura di Michele M. Lualdi. Lecce: Youcanprint, 2019.
- Griggs, Earl Leslie, ed. *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*. Vol. 5 e Vol. 6: 1820-1825, 1826-1834. Oxford: Clarendon Press, 1971.
- Guénon, René. *L'ésotérisme de Dante*. Paris: Ch. Bossé, 1925.
- Hartmann, Heinz. *Psicologia dell'Io e problema dell'adattamento*. 1939. Torino: Boringhieri, 1966.
- Hayter, Alethea. *Opium and the Romantic Imagination*, London: Faber & Faber, 1968.
- Huxley, Aldous. *The Doors of Perception*. 1954. New York: Harper & Row, 1970.
- Kaplan, Fred. "'The Mesmeric Mania': The Early Victorians and Animal Magnetism." *Journal of the History of Ideas* 35.4 (Oct.-Dec. 1974): 691-702.
- Jensen, Wilhelm, e Sigmund Freud. *Gradiva*. 1907. Introduzione di Mario Lavagetto. Pordenone: Edizioni Studio Tesi, 1992.
- Karlin, Daniel. "Browning, Elizabeth Barrett, and 'Mesmerism.'" *Victorian Poetry* 27.3/4 (1989): 65-77.
- Magnuson, Paul. *Coleridge's Poetry and Prose: Authoritative Texts, Criticism*. New York: Norton, 2003.
- Manetti, Renzo. *Dante e i Fedeli d'Amore*. Milano: Edizioni Mediterranee, 2018.
- Marlowe, Christopher. *Doctor Faustus*. Ed. John Davies Jump London: Methuen & co., 1965.
- Möbius, Paul J. *Goethe*. Leipzig: Barth, 1908.
- Poe, Edgar A. *The Fall of the House of Usher and Other Writings*. Ed. David Galloway. London: Penguin, 1986.
- Reynolds, Barbara. *Dante: The Poet, the Political Thinker, the Man*. London: I.B. Tauris, 2006.
- Schauffler, Robert H. *The Poetry Cure: A Pocket Medicine Chest of Verse*. New York: Dodd, Mead and Company, 1925.
- Shakespeare, William. *A Midsummer Night's Dream*. Ed. Peter Holland. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- Shelley, Percy B. "A Defence of Poetry." 1840. *A Defence of Poetry and Other Essays*. Gloucester: Dodo Press, 2008.
- Snyder Edward D. *Hypnotic Poetry; A Study of Trance-Inducing Technique in Certain Poems and its Literary Significance*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1930.
- Stekel, Wilhelm, *Dichtung und Neurose. Bausteine zur Psychologie des Künstlers und des Kunstwerkes*. Wiesbaden: J. F. Bergmann, 1909.

---. *The Autobiography of Wilhelm Stekel. The Life Story of a Pioneer Psychoanalyst*, New York: Liveright, 1950.

Valli, Luigi. *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore*. Roma: Optima, 1928.

Yeats, William Butler. "The Symbolism of Poetry." 1900. *Essays and Introductions*. New York: Macmillan, 1961. 153-164.

