

Dello stesso autore
nella collezione Oscar
i diavoli di Loudun
L'isola
Il mondo nuovo - Ritorno al mondo nuovo
Riflessioni sulla luna

ALDOUS HUXLEY

LE PORTE DELLA PERCEZIONE PARADISO E INFERNO

Traduzione di Lidia Sautto

Postfazione e bibliografia di Grazia e Renato Boeri

OSCAR MONBADORI

© Mrs Laura Huxley 1954, 1956

® 1958 Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano

I edizione I Quaderni dello Specchio 1958
I edizione Oscar saggi febbraio 1980

ISBN 978-88-04-50843-4

Questo volume è stato stampato
presso Mondadori Printing S.p.A.
Stabilimento NSM - Cles (TN)
Stampato in Italia. Printed in Italy

Ristampe;

24 25 26 27 28 29 30 31

2007 2008 2009 2010 2011

La prima edizione Piccola Biblioteca Oscar
è stata pubblicata in concomitanza
con la sedicesima ristampa
di questo volume

www.librimondadori.it

Le porte della percezione

Se le porte della percezione
fossero sgombrate,
ogni cosa apparirebbe com'è, infinita.

WILLIAM BLAKE

Fu nel 1886 che il farmacologo tedesco Ludwig Lewin pubblicò il primo studio sistematico del cacto al quale successivamente fu dato il suo nome. L'*Anhalonium Lewinii* era nuovo per la scienza. Per le religioni primitive, per gli indiani del Messico e per gli americani sudoccidentali, era un amico di vecchissima data. In effetti era molto più di un amico. Secondo uno dei primi visitatori spagnoli del Nuovo Mondo, "essi mangiano una radice che chiamano Peyotl, e che venerano come fosse una deità".

Perché la venerassero come una deità apparve chiaro quando eminenti psicologi come Jaensch, Havelock Ellis e Weir Mitchell cominciarono i loro esperimenti con la mescalina, il principio attivo del peyotl. È vero che si fermarono proprio quando le ricerche erano a buon punto in questa parte di idolatria, ma tutto concorse ad assegnare alla mescalina una posizione unica tra le droghe. Somministrata in dosi opportune, essa cambia la qualità della coscienza più profondamente ma è meno tossica di qualsiasi altra sostanza del repertorio farmacologico.

Le ricerche sulla mescalina sono state proseguite sporadicamente dai tempi di Lewin e di Havelock Ellis. I chimici non hanno soltanto isolato l'alcaloide: hanno impa-

rato come sintetizzarlo, sì che la fornitura non dipende più dallo scarso e irregolare raccolto di un cacto del deserto. Gli alienisti hanno ingerito la mescalina nella speranza di giungere in tal modo a una migliore e più diretta conoscenza dei processi mentali dei loro pazienti. Lavorando disgraziatamente su un numero troppo esiguo di soggetti, entro un raggio troppo ristretto di circostanze, gli psicologi hanno osservato e catalogato alcuni degli effetti più impressionanti della droga. Neurologi e fisiologi hanno scoperto qualcosa circa il meccanismo della sua azione sul sistema nervoso centrale. E almeno un filosofo di professione ha preso la mescalina per la luce che essa può gettare su problemi antichi e insoluti, come il posto della mente nella natura e il rapporto tra cervello e coscienza.

A questo punto rimasero le cose finché, qualche anno fa, venne osservato un fatto nuovo e forse altamente significativo.¹ In realtà questo fatto era rimasto alla portata di chiunque per diverse decadi; ma nessuno, come succede, lo aveva notato, finché un giovane psichiatra inglese, che lavora attualmente in Canada, fu colpito dalla grande somiglianza, nella composizione chimica, tra mescalina e adrenalina. Ulteriori ricerche rivelarono che l'acido lisergico, stupefacente derivato dalla segala cornuta, ha un'affinità

¹ Si vedano i seguenti saggi:

Humphrey Osmond - John Smythies, *Schizophrenia: A New Approach*, in «Journal of Mental Science», XCVIII, aprile 1952.

Humphrey Osmond, *On Being Mad*, in «Saskatchewan Psychiatric Services Journal», I, 2, settembre 1952.

John Smythies, *The Mescaline Phenomena*, in «The British Journal for the Philosophy of Science», III, febbraio 1953.

Abram Hoffer - Humphrey Osmond et al., *Schizophrenia: A New Approach*, in «The Journal of Mental Science», C, 418, gennaio 1954.

strutturale biochimica con gli altri. Poi venne la scoperta che l'adrenocromo, che è un prodotto della decomposizione dell'adrenalina, può produrre molti dei sintomi osservati nell'intossicazione da mescalina. Ma l'adrenocromo probabilmente si forma spontaneamente nel corpo umano. In altri termini, ciascuno di noi può essere capace di fabbricare **minute** dosi chimiche di ciò che si ritiene provochi profondi cambiamenti nella coscienza. Alcuni di questi cambiamenti sono simili a quelli che si verificano nella più caratteristica peste del ventesimo secolo, la schizofrenia. È dovuto lo squilibrio mentale a uno squilibrio chimico? E lo squilibrio chimico è dovuto a sua volta a disturbi psicologici che colpiscono i surreni? Sarebbe avventato e prematuro affermarlo. Il più che possiamo dire è che una specie di caso *prima facie* è stato impostato. Nello stesso tempo la traccia viene sistematicamente seguita, gli investigatori-biochimici, psichiatri, psicologi - sono sulla pista.

Per una serie di circostanze per me estremamente fortunate mi trovai, nella primavera del 1953, ad attraversare questa pista. Uno degli investigatori era venuto per affari in California. Nonostante settanta anni di ricerche sulla mescalina, il materiale psicologico a sua disposizione era ancora assurdamente inadeguato, ed egli era ansioso di aggiungerne altro. Io mi trovavo là e accettai, anzi ero impaziente, di fare da cavia. Così avvenne che, in un luminoso mattino di maggio, ingoiai i quattro decimi di un grammo di mescalina sciolta in mezzo bicchiere d'acqua e sedetti ad attendere le conseguenze.

Noi viviamo insieme, agiamo e reagiamo gli uni agli altri; ma sempre, in tutte le circostanze, siamo soli. I martiri quando entrano nell'arena si tengono, per mano; ma vengono crocifissi soli. Allacciati, gli amanti cercano disperatamente di fondere le loro estasi isolate in una sin-

gola autotrascendenza; invano. Per la sua stessa natura, ogni spirito incarnato è condannato a soffrire e godere in solitudine. Sensazioni, sentimenti, intuiti, fantasie, tutte queste cose sono personali e, se non per simboli e di seconda mano, incomunicabili. Possiamo scambiarcì informazioni circa le esperienze, mai però le esperienze stesse. Dalla famiglia alla nazione, ogni gruppo umano è una società di universi-isole.

La maggior parte degli universi-isole sono sufficientemente simili l'un l'altro da permettere la comprensione deduttiva, o anche la mutua empatia o il "sentirsi dentro". Così, ricordando i nostri lutti e le nostre umiliazioni, possiamo addolorarci con gli altri in analoghe circostanze, possiamo metterci (sempre, naturalmente, in senso leggermente pickwickiano) al loro posto. Ma in alcuni casi la comunicazione tra gli universi è incompleta o addirittura inesistente. La mente è il suo proprio posto e i posti abitati dal pazzo e dall'individuo dalle doti eccezionali sono tanto diversi dai luoghi dove vivono uomini e donne comuni che vi è poco o niente di terreno comune, per quanto riguarda la memoria, da servire come base per comprendere o seguire i sentimenti. Le parole vengono pronunziate, ma non chiariscono. Le cose e gli avvenimenti ai quali i simboli si riferiscono appartengono a regni dell'esperienza che si escludono a vicenda.

Vederci come gli altri ci vedono è uno tra i doni più salutari. Appena meno importante è la capacità di vedere gli altri come essi si vedono. Ma che accade se questi altri appartengono a una specie diversa e abitano un universo radicalmente estraneo? Per esempio, come un sano può arrivare a comprendere che cosa effettivamente prova a essere pazzo? Oppure, non potendo nascere di nuovo come visionario, medium, o genio musicale, come possiamo mai visitare i mondi che per Blake, Swedenborg, Johann Seba-

stian Bach, furono casa loro? E come può un uomo agli estremi limiti dell'ectomorfia e della cerebrotonia mettersi mai al posto di uno ai limiti dell'endomorfia e della viscerotonia oppure, se non in alcune zone circoscritte, dividere i sentimenti di uno che si erge ai limiti della mesomorfia e della somatotonia? Per il rigido behaviorista tali questioni, suppongo, sono prive di significato. Ma per coloro che credono teoricamente ciò che in pratica fanno essere vero - cioè che vi è un interno da sperimentare oltre che l'esterno - i problemi posti sono problemi reali, tanto più gravi perché sono, alcuni completamente insolubili, alcuni solubili solo in circostanze eccezionali e con metodi non accessibili a chiunque. Così, sembra virtualmente certo che io non saprò mai che cosa si prova a essere Sir John Falstaff o Joe Louis. D'altra parte, sempre mi era sembrato possibile che, attraverso l'ipnosi, per esempio, o l'autoipnosi, per mezzo della meditazione sistematica, oppure prendendo la droga adatta, avrei potuto cambiare la mia coscienza ordinaria in modo da essere in grado di conoscere dall'interno ciò di cui parlano il visionario, il medium e perfino il mistico.

Da ciò che avevo letto dell'esperienza sulla mescalina, ero convinto in precedenza che la droga mi avrebbe introdotto, almeno per qualche ora, nella specie di mondo interiore descritto da Blake e da AE. Ma ciò che mi ero aspettato non accadde. Mi ero aspettato di giacere con gli occhi chiusi, guardando visioni di geometrie multicolori, di animate architetture, ricche di gemme e di favolose bellezze, di panorami con figure eroiche, di drammi simbolici tremolanti perpetuamente sull'orlo dell'estrema rivelazione. Ma non avevo calcolato, era evidente, le idiosincrasie della mia struttura mentale, i fatti del mio temperamento, della mia educazione e delle mie abitudini.

Io sono e, per quanto posso ricordare, sono stato sempre povero d'immaginazione. Le parole, anche quelle suggestive dei poeti, non evocano quadri alla mia mente. Nessuna di quelle visioni caratteristiche mi accoglie sul limitare del sonno. Quando mi ricordo di qualche cosa, il ricordo non si presenta come un avvenimento o un oggetto visto vividamente. Con uno sforzo della volontà posso rievocare un'immagine non molto vivida di ciò che accadde ieri pomeriggio, di come appariva il Lungarno prima che fossero distrutti i ponti, della Bayswater Road quando gli autobus erano verdi e minuscoli ed erano tirati da vecchi cavalli che andavano a cinque chilometri e mezzo l'ora. Ma queste immagini hanno scarsa sostanza e assolutamente nessuna vita autonoma propria. Esse stanno ai reali oggetti percepiti nello stesso rapporto dei fantasmi di Omero agli uomini di carne e ossa che andarono a visitarlo tra le ombre. Solo quando ho la febbre alta le mie immagini mentali hanno vita indipendente. A coloro nei quali la facoltà di immaginare è forte, il mio mondo interiore deve sembrare stranamente grossolano, limitato e privo di interesse. Questo era il mondo - povera cosa, ma era il mio mondo - che mi aspettavo di vedere trasformato in qualcosa di completamente diverso.

Il cambiamento che in effetti si verificò in questo mondo non fu in alcun senso rivoluzionario. Mezz'ora dopo aver ingoiato la droga divenni consapevole di una lenta danza di luci dorate. Un po' più tardi vi furono sontuose superfici rosse che ondeggiarono e si distesero da nodi brillanti di energia vibranti di vita ricopiata, continuamente mutevole. Poi i miei occhi chiusi rivelarono un complesso di strutture grigie, entro le quali pallide sfere bluastre emersero in una intensa solidità e, una volta emerse, scivolarono silenziosamente in alto, fuori della

vista. Mai però vi furono facce o forme di uomini o di animali. Non vidi paesaggi, né distese immense, né apparizioni magiche e metamorfosi di edifici, niente che somigliasse lontanamente a un dramma o a una favola. L'altro mondo nel quale la mescalina mi introduceva non era il mondo delle visioni: esisteva fuori di esso, in ciò che potevo vedere con gli occhi aperti. Il grande cambiamento era nel regno del fatto obiettivo. Ciò che era accaduto al mio universo soggettivo non aveva relativamente importanza.

Presi la pillola alle undici. Un'ora e mezzo dopo ero seduto nel mio studio, guardando fisso un piccolo vaso di cristallo. Il vaso conteneva solo tre fiori: una rosa Bella del Portogallo completamente aperta, rosa all'esterno, con una sfumatura più calda e fiammeggiante alla base di ogni petalo; un gran garofano cremisi e miele; e, pallida porpora all'estremità dell'incerto gambo, l'ardito, araldico fiore di iris. Fortuito e provvisorio il piccolo mazzo rompeva tutte le regole del buon gusto tradizionale. Quella mattina a colazione ero stato colpito dalla vivace dissonanza dei suoi colori. Ma non si trattava più di questo. Non guardavo adesso una inconsueta disposizione di fiori. Vedevo ciò che Adamo aveva visto la mattina della sua creazione: il miracolo, momento per momento, dell'esistenza nuda.

«È piacevole?» chiese qualcuno (durante questa parte dell'esperimento tutte le conversazioni furono registrate su un nastro magnetico, e mi è stato possibile rinfrescarmi la memoria circa quanto fu detto).

«Né piacevole, né spiacevole» risposi. «È.»

Istigkeit: non era questa la parola che Meister Eckhart amava usare? "Essenza" L'Essere della filosofia platonica, solo che Platone sembra aver fatto l'enorme e grottesco errore di separare l'Essere dal divenire, identificando-

lo con la matematica astrazione dell'Idea. Egli non avrebbe mai potuto vedere, poveruomo, un fascio di fiori brillare di luce interiore e palpitare sotto la pressione del significato di cui erano saturi; non avrebbe mai potuto percepire che ciò che la rosa, l'iris e il garofano significavano così intensamente non era né più né meno che ciò che erano: la transitorietà che pure era vita eterna, la perpetua deperibilità che era nello stesso tempo puro Essere, l'affastellamento dei minuti, unici particolari, in cui, per qualche inesprimibile, eppure evidente paradosso, era da vedere la divina fonte di tutta l'esistenza.

Continuai a guardare i fiori, e nella loro luce viva mi sembrò di scoprire l'equivalente qualitativo del respiro, ma di un respiro senza ritorno al punto di partenza, senza riflussi ricorrenti, soltanto un flusso ripetuto, dalla bellezza a una bellezza più alta, da un profondo a un sempre più profondo significato. Parole come Grazia e Trasfigurazione mi vennero alla mente, e senza dubbio era ciò che tra le altre cose esse significavano. I miei occhi si spostarono dalla rosa al garofano, e da questa incandescenza di petali alle calme strisce di sensibile ametista dell'iris. La Visione Beatifica, *Sat Chit Ananda*, Essere - Consapevolezza - Beatitudine; compresi per la prima volta, non sul piano verbale, non per accenni appena abbozzati o a distanza, ma precisamente e completamente, ciò che queste sillabe prodigiose implicano. E allora ricordai un brano che avevo letto in un saggio di Suzuki. "Che cos'è il Dharma-Body del Buddha?" (Il Dharma-Body del Buddha è un'altra maniera di esprimere la Mente, l'Essenza, il Vuoto, la Divinità.) La domanda è fatta in un monastero zen da un leale e smarrito novizio. E con la pronta disinvoltura di uno dei fratelli Marx, il Maestro risponde: "La siepe in fondo al giardino" "E l'uomo che afferra questa ve-

rità," chiede il novizio perplesso "posso domandare che cos'è?" Groucho gli dà un colpetto sulla spalla col bastone e risponde: "Un leone dalla criniera d'oro".

Quando lo lessi, questo mi apparve solo un nonsenso, vagamente significativo. Ora tutto era chiaro come il giorno, evidente come Euclide. Senza dubbio il Dharma-Body del Buddha era la siepe in fondo al giardino. Nello stesso tempo e non meno ovviamente, esso era questi fiori, era qualunque cosa che io - o piuttosto il benedetto Non-io liberato per un momento dal mio soffocante abbraccio - mi curassi di guardare. I libri, per esempio, di cui erano tappezzate le pareti del mio studio. Come i fiori, quando li guardai, essi illuminarono con più brillanti colori un significato più profondo. Libri rossi come rubini; libri smeraldo, libri legati in giada bianca; libri d'agata, d'acquamarina, di gialli topazi; libri lapislazzuli dal colore così intenso, così intrinsecamente significativo, da sembrare sul punto di lasciar gli scaffali per affidarsi più insistentemente alla mia attenzione.

«Che dice circa le relazioni di spazio?» chiese l'investigatore, mentre guardavo i libri.

Fu difficile rispondere. In verità la prospettiva sembrava piuttosto curiosa e le pareti della stanza non sembravano più incontrarsi nei giusti angoli. Ma questi non erano i fatti veramente importanti. Importante era che i rapporti di spazio avevano cessato di avere gran peso e la mia mente percepiva il mondo in termini diversi dalle categorie di spazio. In tempi normali l'occhio si interessa di problemi come *Dove?*, *A quale distanza?*, *Qual è la posizione in relazione a che cosa?*. Nell'esperienza della mescolina le domande implicite alle quali l'occhio risponde sono di un altro ordine. Posto e distanza cessano di avere grande interesse. La mente percepisce in termini di inten-

sita di esistenza, profondità di significato, relazioni entro uno schema. Io vedevo i libri, ma non mi interessava affatto la loro posizione nello spazio. Ciò che notai, ciò che colpì la mia mente fu il fatto che tutti splendevano di luce viva, e che in alcuni la gloria era più manifesta che in altri. Sotto questo aspetto, la posizione e le tre dimensioni erano fuori causa. Non che, senza dubbio, la categoria di spazio fosse stata abolita. Quando mi alzai e presi a camminare, potei farlo del tutto normalmente, senza falsare i contorni degli oggetti. Lo spazio era sempre là, ma aveva cessato di predominare. La mente si interessava, soprattutto, non di misure e di collocazioni, ma di essere e di significato.

E con l'indifferenza per lo spazio venne una indifferenza ancora più completa per il tempo.

«Sembra che ve ne sia in gran quantità» fu quanto risposi all'investigatore che mi chiese cosa provassi circa il tempo.

Grande quantità, ma quanto esattamente, era del tutto irrilevante. Avrei potuto senza dubbio guardare l'orologio; ma il mio orologio, lo sapevo, era in un altro universo. La mia effettiva esperienza era stata ed era ancora di durata indefinita, o alternativamente di una composizione sempre presente, di una apocalisse continuamente mutevole.

L'investigatore diresse la mia attenzione dai libri ai mobili. Un tavolino da macchina per scrivere stava nel centro della stanza; dietro di esso, dal mio punto di vista, era una sedia di vimini e dietro la sedia una scrivania. I tre pezzi formavano un intricato schema di orizzontali, verticali e diagonali, uno schema tanto più interessante, in quanto non era interpretato in termini di relazioni di spazio. Tavolino, sedia e scrivania si unirono in una composizione che somigliava a qualcosa di Braque o di Juan Gris, una

vita tranquilla evidentemente attinente al mondo obiettivo, ma resa senza profondità, senza alcun tentativo di realismo fotografico. Guardavo i miei mobili, non come l'utilitarista che deve sedere sulla sedia, scrivere alla scrivania e alla tavola, e non come il fotografo o lo scienziato che registra, ma come l'esteta puro il cui interesse è solo per le forme e per i loro rapporti entro il campo visivo o lo spazio del quadro. Mentre guardavo, però, questa vista puramente estetica da cubista fu sostituita da ciò che posso descrivere soltanto come la visione sacra della realtà. Ero tornato dove ero stato quando guardavo i fiori, ero tornato in un mondo dove tutto brillava di Luce Interiore, ed era infinito nel suo significato. Per esempio, le gambe di quella sedia, com'era miracolosa la loro lucida levigatura! Passai diversi minuti - o erano secoli? - non soltanto a fissare quelle gambe di bambù, ma *essendo* effettivamente quelle gambe o piuttosto essendo io stesso in loro; o per essere ancora più preciso (perché "Io" non ero implicato nella questione, né in un certo senso lo erano "esse") essendo il mio Non-io nel Non-io che era la sedia.

Riflettendo sulla mia esperienza, mi trovai d'accordo con l'eminente filosofo di Cambridge dottor C.D. Broad, che

faremmo bene a considerare, molto più seriamente di quanto finora siamo stati indotti a fare, il tipo di teoria che Bergson espose relativamente alla memoria e alla percezione dei sensi. L'ipotesi è che la funzione del cervello e del sistema nervoso e degli organi dei sensi sia principalmente *eliminativa* e non produttiva. Chiunque è capace in ogni momento di ricordare tutto ciò che gli è accaduto e di percepire tutto ciò che accade dovunque nell'universo. La funzione del cervello e del sistema nervoso è di proteggerci contro il pericolo di essere sopraffatti e confusi da questa massa di conoscenza in gran parte inutile e irrilevante,

cacciando via la maggior parte di ciò che altrimenti percepiremmo o ricorderemmo in ogni momento, e lasciando solo quella piccolissima e particolare selezione che ha probabilità di essere utile in pratica.

Secondo questa teoria, ciascuno di noi è potenzialmente l'Intelletto in Genere. Ma in quanto animali, è nostro compito sopravvivere a ogni costo. Per rendere possibile la sopravvivenza biologica, l'Intelletto in Genere deve essere filtrato attraverso la valvola riducente del cervello e del sistema nervoso. Ciò che viene fuori all'altro capo è il misero rigagnolo della specie di coscienza che ci aiuterà a vivere sulla superficie di questo particolare pianeta. Per formulare ed esprimere il contenuto di questa ridotta consapevolezza, l'uomo ha inventato ed elaborato all'infinito quei sistemi di simboli e di implicite filosofie che chiamiamo lingue. Ogni individuo è nello stesso tempo il beneficiario e la vittima della tradizione linguistica nella quale è nato; il beneficiario in quanto il linguaggio gli dà accesso ai ricordi accumulati dall'esperienza degli altri; la vittima in quanto lo conferma nella convinzione che la ridotta consapevolezza sia la sola consapevolezza e perché stuzzica il suo senso della realtà, in modo che egli è fin troppo pronto a prendere i suoi concetti per dati, le sue parole per cose vere. Quello che nel linguaggio religioso è chiamato "questo mondo" è l'universo della ridotta consapevolezza, espresso e, per così dire, pietrificato dal linguaggio. I vari "altri mondi" con i quali gli esseri umani irregolarmente prendono contatto sono tanti elementi nella totalità della consapevolezza appartenente all'Intelletto in Genere. La maggior parte della gente, per la maggior parte del tempo, conosce soltanto ciò che passa attraverso la valvola di riduzione e viene consacrato come

genuinamente reale dal linguaggio del luogo. Alcune persone, tuttavia, sembrano nate con una specie di scorciatoia che evita la valvola di riduzione. In altri, temporanee scorciatoie possono essere ottenute o spontaneamente o come conseguenza di deliberati "esercizi spirituali", o per mezzo dell'ipnosi, o per mezzo di droghe. Attraverso queste scorciatoie permanenti o temporanee passa, non la percezione di tutto ciò che avviene dovunque nell'universo (poiché la scorciatoia non abolisce la valvola di riduzione, che ancora esclude il contenuto totale dell'Intelletto in Genere), ma qualcosa di più, e soprattutto qualcosa di diverso dal materiale utilitario accuratamente scelto che le nostre ristrette menti individuali considerano come il completo o per lo meno sufficiente quadro della realtà.

Il cervello è fornito di una serie di sistemi di enzimi che servono a coordinarne il lavoro. Alcuni di questi enzimi regolano la fornitura di glucosio alle cellule del cervello. La mescalina inibisce la produzione di questi enzimi e così diminuisce l'ammontare di glucosio disponibile a un organo che ha continuo bisogno di zucchero. Che cosa succede quando la mescalina riduce la normale razione di zucchero del cervello? Troppo pochi casi sono stati osservati, e quindi una risposta completa non può essere data ancora. Ma ciò che accade alla maggioranza dei pochi che hanno preso la mescalina sotto controllo può essere riassunto come segue.

1. La capacità di ricordare e di "pensare direttamente" è poco, se pure lo è, ridotta. (Ascoltando le registrazioni della mia conversazione sotto l'influenza della droga, non posso dire che fossi più stupido di quanto sia normalmente.)

2. Le impressioni visive sono molto intensificate e l'occhio ritrova un po' dell'innocenza di percezione dell'in-

fanzia, quando il senso non era immediatamente e automaticamente subordinato al concetto. L'interesse per lo spazio è diminuito e l'interesse per il tempo cala quasi a zero.

3. Sebbene l'intelletto rimanga inalterato e sebbene la percezione sia enormemente migliorata, la volontà subisce un profondo cambiamento in peggio. Il consumatore di mescalina non vede ragione di fare niente in particolare e trova la maggior parte delle cause per le quali, in tempi normali, egli era pronto ad agire e a soffrire, profondamente prive di interesse. Egli non può preoccuparsene, per la buona ragione che ha di meglio da pensare.

4. Questo meglio può essere sperimentato (come io lo sperimentai) sia "fuori" che "dentro", o in entrambi i mondi, quello interiore e quello esteriore, simultaneamente o successivamente. Che sia meglio sembra essere evidente a tutti i consumatori di mescalina che vengono alla droga col fegato buono e la mente sana.

Questi effetti della mescalina sono il genere di effetti che ci si può aspettare in seguito alla somministrazione di una droga che ha il potere di alterare l'efficienza della valvola cerebrale di riduzione. Quando il cervello lavora a zucchero ridotto, l'io denutrito si indebolisce, non si può preoccupare di intraprendere le azioni necessarie, e perde tutto l'interesse in quei rapporti di spazio e di tempo che significano tanto per un organismo soggetto a mantenersi nel mondo. Quando l'Intelletto in Genere cola in fretta nella valvola non più impermeabile, ogni specie di cose biologicamente inutili cominciano ad accadere. In alcuni casi vi possono essere percezioni extrasensorie. Altre persone scoprono un mondo di irreale bellezza. Ad altri inoltre si rivela la gloria e l'infinito valore e significato dell'esistenza nuda, dell'avvenimento dato e non concettizzato.

Nello stadio finale della condizione di Non-io vi è una "conoscenza oscura" che Tutto è in tutto, che Tutto è effettivamente ciascuno. Questo, me ne resi conto, è quanto più vicino una mente finita possa arrivare a "percepire ogni cosa che avviene dovunque nell'universo".

Sotto questo aspetto, com'è significativa l'enorme intensificazione, sotto l'effetto della mescalina, della percezione del colore! Per alcuni animali è biologicamente molto importante essere in grado di distinguere certe sfumature. Ma al di là dei limiti dello spettro utilitaristico, la maggior parte delle creature sono completamente cieche al colore. Le api, per esempio, passano la maggior parte del loro tempo a "sfogliare le fresche verginità della primavera"; ma, come ha dimostrato von Frish, esse riconoscono solo pochissimi colori. Il senso del colore, altamente sviluppato nell'uomo, è un lusso biologico, inestimabilmente prezioso per lui in quanto essere spirituale e intellettuale, ma inutile alla sua sopravvivenza come animale. A giudicare dagli aggettivi che Omero mette loro in bocca, gli eroi della guerra troiana superarono di poco le api nella capacità di distinguere i colori. Sotto questo aspetto, almeno, il progresso dell'umanità è stato prodigioso.

La mescalina innalza tutti i colori a una maggiore potenza e rende consapevole l'individuo percettivo di innumerevoli e sottili ombre di variazione, alle quali, in tempi normali, egli è completamente cieco. Sembrerebbe che, per l'Intelletto in Genere, i cosiddetti caratteri secondari delle cose siano primari. A differenza di Locke, esso evidentemente sente che i colori sono più importanti, più degni di considerazione delle masse, delle posizioni e delle dimensioni. Come i consumatori di mescalina, molti mistici percepiscono colori di uno splendore soprannaturale, non soltanto con l'occhio interiore, ma anche nel

mondo oggettivo che li circonda. Descrizioni simili vengono rese dai soggetti medianici e ipnotici. Vi sono alcuni medium per i quali la breve rivelazione del consumatore di mescalina è questione, per lunghi periodi, di esperienza di ogni giorno e di ogni ora.

Da questa lunga ma indispensabile escursione nel regno della teoria, possiamo tornare ora ai fatti miracolosi, quattro gambe di una sedia di bambù nel centro di una stanza. Come i narcisi selvatici di Wordsworth, esse arrecarono ogni genere di ricchezza, il dono senza prezzo, di una nuova penetrazione diretta nella stessa Natura delle Cose, insieme al più modesto tesoro di comprensione nel campo, particolarmente, delle arti.

Una rosa è una rosa e solo una rosa. Ma queste gambe di sedia erano gambe di sedia ed erano san Michele e tutti gli angeli. Quattro o cinque ore dopo l'avvenimento, quando gli effetti di una deficienza di zucchero al cervello stavano scomparendo, fui accompagnato a fare un breve giro della città che comprendeva la visita, verso il crepuscolo, a quello che pretende modestamente di essere il Più Grande Emporio del Mondo. In fondo al P.G.E.M., tra i giocattoli, i biglietti di auguri e i fumetti vi era, cosa abbastanza strana, una fila di libri d'arte. Presi il primo volume che mi venne fra le mani. Era su Van Gogh, e il quadro con il quale si apriva il libro era *La Sedia*, quello sbalorditivo ritratto del *Ding an Sich*, che il pittore pazzo vide con una specie di terrore e di adorazione e cercò di rendere sulla tela. Ma fu un compito per il quale perfino la potenza di un genio si dimostrò assolutamente inadeguata. La sedia vista da Van Gogh era evidentemente la stessa che, in essenza, avevo visto io. Ma, sebbene incomparabilmente più reale della sedia della percezione ordinaria, la sedia, nel suo quadro, non era altro che un insolito simbolo espressivo del fatto.

il fatto era stato Quintessenza manifestata; questo era solo un emblema. Tali emblemi sono fonti di vera conoscenza circa la Natura delle Cose, e questa vera conoscenza può servire a preparare la mente che l'accetta per l'immediata penetrazione per suo conto. Ma questo è tutto. Per quanto espressivi, i simboli non possono mai essere le cose che rappresentano.

Sarebbe interessante, a tal riguardo, fare uno studio delle opere d'arte a disposizione dei grandi conoscitori della Quintessenza. Che specie di quadri guardò Eckhart? Quali sculture e pitture ebbero parte nell'esperienza religiosa di san Giovanni della Croce, di Hakuin, di Hui-neng, di William Law? Le domande vanno oltre la mia possibilità di rispondere; ma dubito fortemente che la maggior parte dei grandi conoscitori della Quintessenza rivolgesse una qualche attenzione all'arte, alcuni rifiutandosi nettamente di aver a che fare con essa, altri contentandosi di ciò che un occhio critico considererebbe come opere di second'ordine o perfino di infimo ordine. (A una persona la cui mente trasfigurata e trasfigurante può vedere il Tutto in ogni *questo*, la migliore o peggiore qualità anche di un quadro religioso sarà questione della più sovrana indifferenza.) L'arte, suppongo, è solo per i principianti, oppure per quegli esseri ostinatamente ciechi, i quali hanno deciso di contentarsi *dell'Ersatz* della Quintessenza, di simboli anziché di ciò che essi significano, del recipiente elegantemente preparato, invece del pasto vero e proprio.

Rimisi a posto il Van Gogh e presi il volume che stava vicino. Era un libro su Botticelli. Lo sfogliai. *La Nascita di Venere* non era mai stato tra i miei preferiti. *Venere e Marte*, quella bellezza così appassionatamente denunciata dal povero Ruskin all'apice della sua troppo lunga tragedia sessuale. La meravigliosamente ricca e intricata *Calunnia*

di Apelle. E poi un quadro un po' meno familiare e piuttosto mediocre, *Giuditta*. La mia attenzione si arrestò e contemplai affascinato, non la pallida eroina, né il suo compagno, non la folta chioma della vittima, né il paesaggio invernale sullo sfondo, ma la seta purpurea del corpetto pieghettato e della gonna gonfia di Giuditta.

Questo era qualche cosa che avevo visto prima, che avevo visto proprio quella mattina, tra i fiori e i mobili, quando guardai in giù per caso, e continuai a fissare appassionatamente, per determinazione, le mie gambe incrociate. Quelle pieghe dei calzoni, che labirinto di complessità infinitamente significativa! E il tessuto di flanella grigia, com'era ricco, e profondamente e misteriosamente sontuoso! Ed eccoli di nuovo nel quadro di Botticelli.

Gli esseri umani civilizzati indossano abiti, quindi non vi può essere immagine, né racconto storico o mitologico senza rappresentazione di tessuti a pieghe. Ma sebbene a essa possano attribuirsi le origini, la sola sartoria non può mai spiegare il rigoglioso sviluppo dei drappaggi come tema predominante di tutte le arti plastiche. Gli artisti, è ovvio, hanno sempre amato i drappaggi per i drappaggi, o, piuttosto, perché essi amavano i drappaggi. Quando si dipingono o si scolpiscono drappaggi, si dipingono o si scolpiscono forme le quali, per ogni scopo pratico, non sono rappresentative, sono quel genere di forme non condizionate, alle quali perfino gli artisti della tradizione più naturalistica amano lasciarsi andare. Nella media delle Madonne e degli Apostoli, l'elemento completamente rappresentativo e rigidamente umano incide per circa il dieci per cento del complesso. Tutto il resto consiste di multicolori variazioni sul tema inesauribile della lana o del lino modellato. E questo novanta per cento non rappresentativo di una Madonna o di un Apostolo può es-

sere così importante qualitativamente come lo è in quantità. Molto spesso esso stabilisce il tono di tutta l'opera d'arte, fissa la chiave in cui il tema deve essere reso, esprime lo stato d'animo, il temperamento, l'atteggiamento verso la vita dell'artista. La serenità stoica si rivela nelle superfici lisce, nelle larghe pieghe regolari dei drappaggi di Piero. Lacerato tra il fatto e il desiderio, tra il cinismo e l'idealismo, Bernini attenua la caricaturale verosimiglianza delle sue facce con enormi astrazioni di sartoria, che sono l'incarnazione, in pietra o in bronzo, degli eterni luoghi comuni della retorica; l'eroismo, la santità, la sublimità alla quale il genere umano perpetuamente aspira, in gran parte invano. Ed ecco i mantelli e le gonne conturbanti di El Greco; ecco le pieghe sottili, intrecciate, fiammeggianti in cui Cosmè Tura avvolge le sue figure: nei primi la spiritualità tradizionale irrompe in una inespprimibile ansia fisiologica; nelle seconde freme un agonizzante senso dell'essenziale stranezza e ostilità del mondo. Oppure consideriamo Watteau; i suoi uomini e le sue donne suonano i liuti, si preparano per il ballo o per l'arlecchinata, si imbarcano, in vellutate batiste e sotto nobili alberi, per la Citera del sogno di ogni amante; la loro immensa malinconia, e la scarna, torturata sensibilità del creatore trova espressione, non nelle azioni registrate, non nei gesti e nelle facce ritratte, ma nel rilievo e nel tessuto delle gonne di taffetà, delle cappe e dei farsetti di satin. Non un centimetro di superficie liscia qui, non un momento di pace e di fiducia, solo una serica distesa di innumerevoli minuscole pieghe e di arricciamenti, con una incessante modulazione - incertezza interiore resa con la perfetta sicurezza di una mano maestra - di tono su tono, di un indeterminato colore in un altro. Nella vita, l'uomo propone, Dio dispone. Nelle arti plastiche la pro-

posta viene fatta dalla cosa soggetto; chi dispone è in definitiva il temperamento dell'artista, prossimamente (almeno nella pittura, nella storia e nel genere), i drappeggi scolpiti o dipinti. In questi campi, sono i drappeggi che possono decretare che una *fête galante* commuoverà fino alle lacrime, che una crocefissione sarà serena fino all'allegria, che una scena di stimate sarà quasi intollerabilmente sessuale, che il ritratto di un prodigio di stupidità femminile (penso all'incomparabile Alme Moitessier di Ingres) esprimerà la più austera, la più intransigente intellettualità.

Ma questa non è tutta la storia. I drappeggi, come ho scoperto ora, sono molto più che espedienti per la introduzione di forme non rappresentative nella pittura e nella scultura naturalistiche. Ciò che noialtri vediamo solo sotto l'influenza della mescalina, l'artista è congenitamente attrezzato a vedere sempre. La sua percezione non è limitata a ciò che è biologicamente o socialmente utile. Un po' della conoscenza appartenente all'Intelletto in Genere supera la valvola di riduzione del cervello e dell'Io e arriva alla sua coscienza. È la conoscenza del significato intrinseco di ogni essere. Per l'artista come per il consumatore di mescalina, i drappeggi sono geroglifici viventi che si ergono in maniera particolarmente espressiva per l'insondabile mistero del puro essere. Ancora più della sedia, sebbene meno forse di quei fiori assolutamente soprannaturali, le pieghe dei miei calzoncini di flanella grigia erano sature di "essenza". A che cosa dovessero questa condizione privilegiata, non saprei. Forse perché le forme di drappeggi pieghettati sono così strane e drammatiche da conquistare l'occhio e in questo modo forzano all'attenzione il fatto miracoloso dell'esistenza pura? Chi sa? Ciò che conta è meno la ragione dell'esperienza che l'espe-

rienza stessa. Fissando le gonne di Giuditta, nel Più Grande Emporio del Mondo, appresi che Botticelli - e non solo Botticelli ma anche molti altri - aveva guardato i drappeggi con gli stessi occhi trasfigurati e trasfiguranti dei miei quella mattina. Essi avevano visto l'*Istigkeit*, il Tutto e l'Infinito nelle pieghe degli abiti e avevano fatto del loro meglio per renderlo in pittura o in pietra. Necessariamente, è fuori dubbio, senza riuscirvi. Poiché la gloria e la meraviglia dell'esistenza pura appartengono a un altro ordine che anche l'arte più alta non ha il potere di esprimere. Ma nella gonna di Giuditta potei vedere chiaramente ciò che, se fossi stato un pittore di genio, avrei potuto fare dei miei vecchi calzoncini di flanella. Non molto, sa Iddio, in paragone con la realtà, ma abbastanza per far loro comprendere almeno un poco del vero significato di ciò che nella nostra patetica imbecillità chiamiamo "mere cose" e trascuriamo preferendo la televisione.

«Ecco come bisognerebbe vedere» continuai a dire mentre mi guardavo i calzoncini, o davo una occhiata ai libri splendidi negli scaffali, alle gambe della mia sedia infinitamente più che vangoghiana. «Ecco come bisognerebbe vedere, ecco come le cose sono veramente.» Eppure vi erano da fare delle riserve. Poiché, se si vedesse sempre in questo modo, non si vorrebbe mai fare niente altro. Solo guardare, essere il divino Non-io del fiore, del libro, della sedia, della flanella. Ciò sarebbe abbastanza. Ma in tal caso, che cosa accadrebbe degli altri? Delle relazioni umane? Nella registrazione delle conversazioni di quella mattina trovai continuamente ripetuta questa domanda: «Cosa dice delle relazioni umane? Come si potrebbe conciliare questa infinita beatitudine di vedere come si dovrebbe vedere, con i doveri temporali di fare ciò che si dovrebbe fare e sentire come si dovrebbe sentire?». «Si dovrebbe essere in grado» dissi «di vedere questi

calzoni infinitamente importanti e gli esseri umani ancora più infinitamente importanti.» Si dovrebbe ma in pratica sembrava impossibile. Questa partecipazione alla manifesta gloria delle cose non lasciava posto, per così dire, agli interessi ordinari e necessari dell'esistenza umana, soprattutto agli interessi relativi alle persone. Poiché le persone sono degli Io e, in un certo senso, io ero adesso un Non-io, poiché nello stesso tempo percepivo le cose intorno a me e ne ero il Non-io. A questo nuovo Non-io, il comportamento, l'apparenza, lo stesso pensiero dell'Io, che momentaneamente aveva cessato di essere, e di altri Io, i suoi compagni di un tempo, non sembravano infatti sgradevoli (poiché la sgradevolezza non era una delle categorie nei termini delle quali stavo pensando), ma enormemente irrilevanti. Costretto dall'investigatore ad analizzare e riferire ciò che facevo (e come desideravo di essere lasciato solo con l'eternità in un fiore, l'Infinito in quattro gambe di sedia e l'Assoluto nelle pieghe di un paio di calzoni di flanella!) mi resi conto che sfuggivo deliberatamente gli occhi di coloro che stavano con me nella stanza, evitando deliberatamente di accorgermi troppo di loro. Una era mia moglie, l'altro un uomo per il quale avevo grande affetto e stima, ma entrambi appartenevano al mondo dal quale, per il momento, la mescalina mi aveva liberato, il mondo degli Io, del tempo, dei giudizi morali e delle considerazioni utilitarie, il mondo (ed era questo aspetto della vita umana che desideravo, più di tutto il resto, dimenticare) dell'autoaffermazione, della presunzione, delle parole sopravvalutate e delle nozioni adorate idolatricamente.

A questo punto dell'azione mi fu porta una grande riproduzione a colori del famoso autoritratto di Cézanne; il capo e le spalle di un uomo dal grande cappello di paglia, rosso in viso, rosse le labbra, con folti baffi neri e occhi scuri e

ostili. È un quadro stupendo; ma non era come quadro che lo vedevo ora. Poiché il capo assunse improvvisamente una terza dimensione e prese vita come faccia baldanzosa che mi guardava da una finestra nel foglio che avevo davanti. Cominciai a ridere. E quando mi chiesero perché, «Che pretenziosità!» esclamai. «Chi si crede mai di essere?» La domanda non era indirizzata a Cézanne in particolare, ma alla specie umana in genere. Chi si credevano di essere?

«È come Arnold Bennett nelle Dolomiti» dissi, ricordando improvvisamente una scena, felicemente immortalata in un'istantanea di A.B., circa quattro o cinque anni prima della morte, che passeggiava lungo un sentiero, d'inverno a Cortina d'Ampezzo. Intorno a lui il terreno era bianco di neve; sullo sfondo una più che gotica aspirazione di picchi rossastri. Ed ecco il semplice, gentile, infelice A.B. che esagerava coscientemente la parte del suo favorito personaggio da romanzo, egli stesso, Card in persona. E andava, passeggiando lentamente nel radioso sole delle Alpi - i pollici nelle asole di un panciotto giallo - che montava in basso nella curva graziosa di una finestra Regency a Brighton: il capo all'indietro come puntato nello sforzo di superare la balbuzie, a guisa di obice, verso la cupola azzurra del cielo. Ho dimenticato ciò che egli disse precisamente, ma tutto il suo atteggiamento esprimeva ciò: "Io valgo quanto queste maledette montagne". E in certo qual modo, senza dubbio, egli valeva molto di più; ma non, come egli sapeva benissimo, nel modo in cui il suo personaggio preferito amava immaginare.

Con successo (qualunque cosa ciò possa significare) o senza, tutti noi rappresentiamo la parte del nostro personaggio da romanzo preferito. E il fatto, il quasi infinitamente improbabile fatto di essere effettivamente Cézanne non fa differenza. Perché il pittore consumato con la sua

piccola linea di conduzione all'Intelletto in Genere, superando la valvola cerebrale e il filtro dell'io, era altresì e proprio altrettanto genuinamente questa baldanzosa faccia con i baffi e lo sguardo ostile.

Per riposarmi ritornai alle pieghe dei calzoni. «Ecco come si dovrebbe vedere» ripetei ancora. E avrei dovuto aggiungere: "Queste sono le cose che si dovrebbe guardare". Cose senza pretese, soddisfatte di essere semplicemente se stesse, sufficienti nella loro Quintessenza, cose che non recitano una parte, né cercano follemente di far da sole, in isolamento dal Dharma-Body, con luciferesca sfida alla grazia di Dio.

«Ciò che potrebbe maggiormente avvicinarsi a questo» dissi «sarebbe un Vermeer.»

Sì, un Vermeer. Poiché questo misterioso artista fu tre volte dotato: della visione che percepisce il Dharma-Body come siepe in fondo al giardino, del talento di rendere tanta parte di questa visione quanta ne permettono le limitazioni della capacità umana, e della prudenza di limitarsi nei suoi quadri agli aspetti più trattabili della realtà; poiché, sebbene Vermeer rappresentasse esseri umani, egli fu sempre un pittore di nature morte. Cézanne, il quale diceva alle sue modelle di fare del loro meglio per sembrare mele, cercò di dipingere i ritratti nello stesso spirito. Ma queste donne dall'aspetto rubicondo sono più vicine all'Idea di Platone anziché al Dharma-Body nella siepe. Esse sono Eternità e Infinito visti, non nella sabbia o nei fiori, ma nelle astrazioni di qualche specie di geometria altamente superiore; Vermeer non chiese mai alle sue ragazze di sembrare mele. Al contrario, insisteva perché fossero ragazze nei loro limiti, ma sempre a condizione che evitassero di comportarsi fanciullescamente. Potevano sedere o stare tranquillamente in piedi, mai però

ridacchiare, né sfoggiare autoconsapevolezza, mai recitare le preghiere, o struggersi per innamorati lontani, mai pettegolare, mai fissare invidiosamente i bambini delle altre donne, mai civettare, mai amare, né odiare, né lavorare. Nell'atto di fare una qualunque di queste cose, esse diventerebbero senza dubbio più intensamente se stesse, ma cesserebbero, proprio per ciò, di manifestare il loro divino essenziale Non-io. Secondo Blake, le porte della percezione di Vermeer erano solo parzialmente sgombrate. Un singolo pannello era diventato quasi perfettamente trasparente; il resto della porta era ancora velata. L'essenziale Non-io poteva essere percepito molto chiaramente nelle cose o nelle creature viventi al limite estremo del bene e del male. Negli esseri umani era visibile solo quando essi erano in riposo, la mente serena, il corpo immoto. In queste condizioni Vermeer poteva vedere la Quintessenza in tutta la sua celestiale bellezza, poteva vederla e, un poco, renderla in un'acuta e sontuosa natura morta. Vermeer è senza dubbio il più grande pittore di nature morte umane. Ma ve ne sono stati altri, per esempio i contemporanei francesi di Vermeer, i fratelli Le Nain. Essi cominciarono, credo, come pittori di *genre*; ma ciò che veramente produssero fu una serie di nature morte umane, in cui la loro sconfinata percezione dell'infinito significato di tutte le cose è resa, non come in Vermeer, da un acuto rafforzamento del colore, e della *texture*, ma da una più alta chiarezza, una ossessiva distinzione di forme, nell'ambito di un'austera, quasi monocromatica tonalità. Ai nostri giorni abbiamo avuto Vuillard, pittore, al suo apice, di indimenticabili splendidi quadri del Dharma-Body manifestato in una camera da letto borghese; dell'Assoluto risplendente nel mezzo di una famiglia di cambiavalute che prende il tè in un giardino della periferia.

Ce qui fait que lancieri bandagiste renie
Le comptoir dont le faste alléchait les passants,
C'est son jardin d'Auteuil, où, veufs de tout encens,
Les Zinnias ont l'air d'erre en tôle vernie.

Per Laurent Taillade lo spettacolo era soltanto osceno. Ma se il mercante di gomma a riposo fosse stato tranquillo abbastanza, Vuillard avrebbe visto in lui solo il Dharma-Body, e avrebbe dipinto, nelle zinnie, la vasca dei pesci d'oro, la torre di una villa moresca e i lampioncini cinesi, un angolo di Paradiso prima del Peccato Originale.

Ma intanto la mia domanda rimaneva senza risposta. Come si poteva conciliare questa percezione sconfinata con un più giusto interesse per le relazioni umane, per le azioni e i doveri necessari, senza parlare della carità e della compassione pratica? L'antichissima controversia tra attivi e contemplativi si rinnovava, si rinnovava, per quanto riguardava me, con un'acutezza senza precedenti. Perché fino a quella mattina avevo conosciuto la contemplazione soltanto nelle sue forme più umili e più ordinarie: come pensiero speculativo; come concentrazione rapita nella poesia, nella pittura o nella musica; come paziente attesa di quelle ispirazioni, senza le quali anche il più prosaico scrittore non può sperar di attuare alcunché; come sprazzi fugaci nella natura del "qualche cosa molto più profondamente diffuso" di Wordsworth; come sistematico silenzio che conduceva qualche volta a barlumi di "oscura conoscenza". Ma ora conobbi la contemplazione all'apice. All'apice, ma non ancora nella sua pienezza. Perché nella sua pienezza la via di Maria include la via di Marta e la solleva, per così dire, alle proprie più alte possibilità. La mescalina apre la via di Maria, ma chiude la porta di quella di Marta. Essa introduce alla contem-

plazione, ma a una contemplazione incompatibile con l'azione e anche con la volontà di agire, con lo stesso pensiero di agire. Negli intervalli tra le sue rivelazioni il consumatore di mescalina è in grado di sentire che, sebbene da una parte tutto è supremamente come dovrebbe essere, d'altra parte vi è qualche cosa che non va. Il suo problema è essenzialmente lo stesso di quello che devono affrontare il quietista, l'*arhat* e, su un altro piano, il pittore di paesaggi e il pittore di nature morte umane. La mescalina non può risolvere mai questo problema; può soltanto porlo, apocalitticamente, a coloro ai quali non si era mai presentato prima. La piena e finale soluzione può essere trovata soltanto da coloro che sono disposti a completare il giusto tipo di *Weltanschauung* col giusto tipo di condotta e il giusto tipo di costante e spontanea vigilanza. Di fronte al quietista sta il contemplativo-attivo, il santo, l'uomo che, come dice Eckhart, è pronto a scendere dal settimo cielo per portare un bicchier d'acqua al fratello malato. Di fronte all'*arhat*, che si ritira dalle apparenze in un Nirvana completamente trascendentale sta il Bodhisattva, per il quale la Quintessenza e il mondo delle contingenze sono una cosa sola, e per la cui illimitata compassione ognuna di queste contingenze è una occasione, non solo di penetrazione trasfigurante, ma anche della più pratica carità. E nell'universo dell'arte, di fronte a Vermeer e agli altri pittori di nature morte umane, di fronte ai maestri della pittura paesaggistica cinese e giapponese, di fronte a Constable e a Turner, di fronte a Sisley e a Seurat e Cézanne sta l'arte completa di Rembrandt. Questi sono nomi grandiosi, ingegni eccelsi e inaccessibili. In quanto a me, in quella memorabile mattina di maggio, potei solo essere grato di un'esperienza che mi aveva mostrato, più chiaramente di quanto non avessi visto prima, la vera na-

tura della controversia e la risposta completamente liberatrice.

Mi si lasci aggiungere, prima di lasciare questo argomento, che non vi è forma di contemplazione, anche la più quietistica, che sia priva di valori etici. Almeno metà di tutta la morale è negativa e consiste nel tenersi lontani dai fastidi. La Preghiera al Padre è lunga meno di cinquanta parole e sei di queste parole sono dedicate a chiedere a Dio di non indurci in tentazione. Il contemplativo unilaterale lascia incompiute molte cose che avrebbe dovuto fare; ma in compenso egli si astiene dal fare molte cose che non dovrebbe fare. La somma del male, osservò Pascal, sarebbe molto diminuita solo se gli uomini potessero imparare a sedere tranquilli nelle loro stanze. Il contemplativo la cui percezione è stata liberata non ha bisogno di stare nella sua stanza. Egli può occuparsi delle sue faccende, così completamente soddisfatto di vedere l'Ordine Divino delle Cose e di esserne parte, che non sarà mai neppure tentato di cedere a ciò che Traberne chiamò "gli sporchi Capricci del Mondo". Quando ci sentiamo gli unici eredi dell'universo, quando "il mare scorre nelle nostre vene... e le stelle sono i nostri gioielli", quando tutte le cose vengono percepite come infinite e sante, quali motivi possiamo avere di avidità o autoaffermazione, di inseguire il potere o le più fosche forme di piacere? I contemplativi non hanno probabilità di diventare speculatori, o mezzani o bevitori; in genere essi non predicano l'intolleranza, né fanno la guerra; e non trovano necessario derubare, truffare o opprimere i poveri. E a queste virtù terribilmente negative possiamo aggiungere un'altra che, sebbene difficile a definirsi, è tanto positiva quanto importante, l'arhat e il quietista possono non praticare la contemplazione nella sua pienezza; ma se la praticano, essi possono riportare il-

luminanti resoconti di un'altra, trascendente regione della mente; e se la praticano fino all'apice, diventeranno condutture attraverso le quali un'influenza benefica può scorrere da quest'altro paese in un mondo di oscuri io, cronicamente sul punto di morire per mancanza di essa.

Intanto, a richiesta dell'investigatore, ero passato dal ritratto di Cézanne a ciò che accadeva nella mia testa quando chiusi gli occhi. Questa volta, cosa strana, il paesaggio interiore mancò di ricompensarmi. Il campo visivo si riempì di brillanti colori, i quali cambiavano costantemente struttura, tanto da sembrare fatti di plastica o di latta smaltata.

«Mediocre» commentai. «Triviale. Come gli oggetti in un grande magazzino.»

E tutta questa mediocrità esisteva in un universo vicino e ristretto.

«È come se si stesse sotto coperta in una nave» dissi. «Una nave commerciale.»

E mentre guardavo, mi apparve chiarissimo che questa nave commerciale aveva attinenza in qualche modo con l'umana pretenziosità. Questo interno soffocante di nave scadente era il mio io personale; queste cianfrusaglie di latta e di plastica erano i miei contributi personali all'universo.

Sentii che la lezione era salutare, ma mi dispiacque, tuttavia, che mi dovesse essere somministrata in quel momento e in quella forma. Di regola il consumatore di mescalina scopre un mondo interiore manifestamente dato, evidentemente infinito e santo, come quel mondo esterno trasfigurato che io avevo visto con gli occhi aperti. Dal principio, il mio caso era stato diverso. La mescalina mi aveva dotato temporaneamente del potere di vedere cose con gli occhi chiusi; ma essa non poteva, o per lo meno in

quell'occasione non poté, rivelare un paesaggio interiore lontanamente paragonabile ai miei fiori o alla sedia o ai calzoni di flanella "proprio là". Ciò che essa mi permetteva di percepire, interiormente, non era il Dharma-Body in immagini, ma la mia mente; non il prototipo della Quintessenza, ma una serie di simboli, in altri termini, un semplice sostituto della Quintessenza.

La maggior parte degli individui di vivida immaginazione sono trasformati dalla mescalina in visionari. Alcuni di essi - e sono forse più numerosi di quanto generalmente si creda - non richiedono trasformazione; essi sono sempre visionari. La specie mentale alla quale apparteneva Blake è abbastanza largamente distribuita anche nella società urbano-industriale del giorno d'oggi. L'unicità del poeta-artista non consiste nel fatto che (citando dal suo *Catalogo Descrittivo*) egli effettivamente vide "quei magnifici originali chiamati Cherubini nelle Sacre Scritture". Essa non consiste nel fatto che "questi magnifici originali visti nelle mie visioni erano alcuni di essi alti trenta metri... contenenti tutti significato mitologico e recondito". Essa consiste solo nella sua abilità di rendere, in parole o (con alquanto minor successo) in linee e colori, qualche accenno almeno di un'esperienza non eccessivamente rara. Un visionario senza talento può percepire una realtà interiore non meno grande, bella e significativa del mondo visto da Blake; ma egli manca completamente della capacità di esprimere, in simboli letterari o plastici, ciò che ha visto.

Dalle documentazioni della religione e dei monumenti della poesia e delle arti plastiche sopravvissuti fino a noi è evidente che per lo più gli uomini hanno attribuito maggiore importanza al paesaggio interiore anziché all'esistenza oggettiva, hanno sentito che ciò che vedevano con gli occhi

chiusi aveva un più alto significato spirituale di ciò che vedevano con gli occhi aperti. La ragione? La familiarità porta il disprezzo, e il problema di come sopravvivere si stende nella sua gravità dal tedio cronico al tormento. Il mondo esterno è quanto ci aspetta al risveglio in ogni giorno della nostra vita; è il luogo dove, volenti o nolenti, dobbiamo cercare di organizzare la nostra vita. Nel mondo interiore non vi è né lavoro, né monotonia. Noi lo visitiamo solo nei sogni e nella meditazione, e la sua singolarità è tale che non troviamo mai lo stesso mondo in due occasioni successive. Quale meraviglia, allora, se gli esseri umani alla ricerca del divino hanno preferito in genere di guardare interiormente? In genere, ma non sempre. In arte non meno che in religione, i taoisti e i buddisti zen guardarono oltre le visioni al Vuoto, e attraverso il Vuoto alle "centomila cose" della realtà obiettiva. Per la loro dottrina del Mondo fatto di carne, i cristiani avrebbero dovuto essere in grado, per primi, di assumere un simile atteggiamento verso l'universo intorno. Ma a causa della dottrina del Peccato Originale, essi trovarono molto difficile farlo. In un'epoca come trecento anni fa, un'espressione di completa negazione del mondo e perfino di condanna del mondo era ortodossa e comprensibile. "Non dovremmo provare rapimento per niente in Natura, se non per l'Incarnazione di Cristo." Nel diciassettesimo secolo la frase sembrava aver senso. Oggi essa ha l'accento della follia.

In Cina la pittura paesaggistica assurse al grado di arte maggiore circa mille anni fa, in Giappone circa seicento e in Europa circa trecento. L'equazione del Dharma-Body con la siepe fu compiuta da quei Maestri zen che sposarono il naturalismo taoista al trascendentalismo buddista. Fu, quindi, solo nell'Estremo Oriente che i pittori paesaggistici considerarono coscientemente religiosa la loro arte.

In Occidente la pittura religiosa consisteva nel ritrarre personaggi sacri, e illustrare testi sacri. I pittori di paesaggi si consideravano secolari. Oggi noi riconosciamo in Seurat uno dei supremi maestri di ciò che può chiamarsi la pittura paesaggistica mistica. Eppure quest'uomo che fu capace, più efficacemente di chiunque altro, di rendere l'Uno nei molti si indignò altamente quando qualcuno lo lodò per la "poesia" della sua opera. "Io applico soltanto il Sistema" egli protestò. In altri termini egli fu soltanto un *pointilliste* e, ai propri occhi, niente altro. Un aneddoto simile si racconta di John Constable. Un giorno, verso la fine della vita, Blake incontrò Constable a Hampstead e gli fu mostrato uno schizzo del giovane artista. Nonostante il suo disprezzo per l'arte naturalistica, il vecchio visionario sapeva il fatto suo quando la guardava, eccetto, senza dubbio, quando si trattava di Rubens. "Questo non è disegno," esclamò "questa è ispirazione!" "Ma io volevo fare del disegno" fu la caratteristica risposta di Constable. L'uno e l'altro avevano ragione. Essa *era* disegno, preciso e vero, e nello stesso tempo era ispirazione, ispirazione di un ordine alto per lo meno quanto quello di Blake. Il pino sulla brughiera era stato effettivamente visto identico al Dharma-Body. Il bozzetto era una rappresentazione, necessariamente imperfetta, e tuttavia profondamente espressiva, di ciò che la libera percezione aveva rivelato agli occhi aperti di un grande pittore. Dalla contemplazione, nella tradizione di Wordsworth e Whitman, del Dharma-Body come siepe, e dalle visioni, come quella di Blake, dei "meravigliosi originali" all'interno dell'intelletto, i poeti contemporanei si sono ritirati in un'indagine del subcosciente personale, in opposizione a quello più che personale e alla rappresentazione, in termini altamente astratti, non del fatto dato e obiettivo, ma di mere

nozioni scientifiche e teologiche. E qualcosa di simile è accaduto nel campo della pittura. Qui abbiamo assistito a una ritirata generale dal paesaggio, la forma d'arte predominante nel diciannovesimo secolo. Questa ritirata dal paesaggio non è stata in quell'altro, divino Dato interiore, del quale si interessavano la maggior parte delle scuole tradizionali del passato, quel Mondo Prototipo dove gli uomini hanno trovato sempre la materia prima del mito e della religione. No, è stata una ritirata dal Dato esteriore nel subcosciente personale, in un mondo intellettuale più squallido e più rigidamente ristretto anche del mondo della personalità conscia. Queste contrazioni di latta e plastica fortemente colorate, dove le avevo viste prima? In ogni mostra d'arte che espone le recentissime dell'arte non rappresentativa.

E ora qualcuno portò un fonografo e mise un disco sul piatto. Ascoltai con piacere, ma non sperimentai niente di paragonabile alle apocalissi di fiori o di flanella. Avrebbe, un musicista naturalmente dotato, *udito* le rivelazioni che per me erano state esclusivamente visive? Sarebbe interessante fare l'esperimento. Nello stesso tempo, sebbene non trasfigurata, sebbene conservasse la sua qualità e la sua intensità normali, la musica contribuì non poco alla mia comprensione di ciò che mi era accaduto e dei più vasti problemi che questi avvenimenti avevano sollevato.

La musica strumentale, cosa abbastanza strana, mi lasciò piuttosto freddo. Il *Concerto in do minore per pianoforte* di Mozart fu interrotto dopo il primo tempo e sostituito da una raccolta di madrigali di Gesualdo.

«Queste voci,» dissi con ammirazione «queste voci sono una specie di ponte con il mondo umano.»

E rimasero un ponte anche quando cantarono la più straordinariamente cromatica tra le composizioni del prin-

cipe folle. Attraverso le rozze frasi dei madrigali, la musica proseguì la sua corsa, senza rimanere nella stessa tonalità per più di due battute. In Gesualdo, questo fantastico personaggio da melodramma di Webster, la disintegrazione psicologica aveva esagerato, aveva spinto al limite estremo la tendenza insita nella musica modale in opposizione a quella completamente tonale. Le opere che ne risultavano avrebbero potuto essere scritte dall'ultimo Schönberg.

«Eppure,» mi sentii costretto a dire, mentre ascoltavo questi strani prodotti di una psicosi della Controriforma elaborati in un'antica forma di arte medioevale «eppure non importa che sia tutto a pezzi. L'insieme è disorganizzato, ma ogni frammento individuale è in ordine, è il rappresentante di un Ordine più Alto. L'Ordine più Alto prevale anche nella disintegrazione. La totalità è presente anche nei pezzi sparsi. Più chiaramente presente, forse, che in un'opera completamente coerente. Almeno non si è cullati in un senso di falsa sicurezza da qualche ordine meramente umano, meramente fabbricato. Si deve contare sulla propria percezione immediata dell'ordine ultimo. Così in un certo senso la disintegrazione può avere i suoi vantaggi. Ma senza dubbio è pericoloso, terribilmente pericoloso. Supponiamo di non poter tornare indietro, fuori del caos...»

Dai madrigali di Gesualdo saltammo, attraverso un abisso di tre secoli, ad Alban Berg e alla *Suite lirica*.

«Questo» annunciai in anticipo «sarà un inferno.»

Ma risultò che avevo torto. In realtà la musica suonò piuttosto scherzosa. Estratta dal subcosciente personale, l'agonia succedeva all'agonia in dodici toni; ma ciò che mi colpì fu soltanto l'incongruenza essenziale tra una disintegrazione psicologica anche più completa di quella di Gesualdo e le prodigiose risorse, di talento e di tecnica, impiegate nell'espressione.

«Non si vergogna!» commentai con sprezzante mancanza di simpatia. E poi: «*Katzenmusik*, dotta *Katzenmusik*». E infine, dopo qualche altro minuto di angoscia: «Chi si cura di quali siano i suoi sentimenti? Perché non si occupa di qualcos'altro?».

Come critica di ciò che è senza dubbio un'opera molto notevole, essa fu ingiusta e inadeguata, ma non, credo, irrilevante. La cito per quel che vale e perché esprime come io reagii, in uno stato di pura contemplazione, alla *Suite lirica*.

Quando fu terminata, l'investigatore propose un giro in giardino. Accettai, e sebbene il mio corpo sembrasse essersi dissociato quasi completamente dalla mente - o, per essere più esatti, sebbene la mia consapevolezza del mondo esterno trasfigurato non fosse più accompagnata dalla consapevolezza del mio organismo fisico ~ mi trovai in grado di alzarmi, di aprire il balcone e di uscire, solo con un minimo di esitazione. Era buffo, senza dubbio, sentire che "Io" non ero lo stesso di queste braccia e di queste gambe "fuori di me", di tutto questo tronco obiettivo e del collo e anche della testa. Era buffo; ma ci si abitua subito. E comunque il corpo sembrava perfettamente in grado di badare a se stesso. In realtà, senza dubbio, esso bada sempre a se stesso. Tutto ciò che l'Io cosciente può fare è di formulare desideri, che vengono poi attuati da forze che esso controlla pochissimo e non comprende affatto. Quando fa qualcosa di più - quando si sforza troppo, per esempio, quando si preoccupa, quando si cruccia circa il futuro - esso riduce l'efficacia di quelle forze e può anche far sì che il corpo privo di vitalità si ammalii. Nel mio stato attuale, la consapevolezza non si riferiva a un io: stava, per così dire, per conto suo. Ciò significava che anche l'intelligenza fisiologica che controllava il corpo stava per conto suo. Per il momento quel nevrotico inframmet-

tente che nelle ore di veglia cerca di dirigere la baracca era fortunatamente fuori dai piedi.

Dal balcone uscii fuori, sotto una specie di pergola coperta in parte da una pianta di rose rampicanti, in parte da listelli, larghi due centimetri e mezzo, alla distanza di poco più di un centimetro. Il sole era alto e l'ombra dei listelli formava uno schema di strisce sul piano del sedile e lungo lo schienale di una sedia da giardino, che stava a questa estremità della pergola. Quella sedia, potrò mai dimenticarla? Dove l'ombra cadeva sulla tela della tappezzeria le strisce d'un indaco splendente si alternavano con strisce di un'incandescenza così intensamente brillante, ch'era difficile credere potessero essere fatte di altro se non di fuoco blu. Per un tempo che mi sembrò immensamente lungo fissai senza sapere, perfino senza desiderar di sapere, ciò che avevo di fronte. In qualsiasi altro momento avrei visto una sedia tagliata da luce e ombra alternate. Oggi il percepito aveva inghiottito il concetto. Ero così completamente assorto nel guardare, così sbalordito da ciò che in realtà vedevo, che non potevo accorgermi di niente altro. Mobili da giardino, listelli, luce solare, ombra, questi non erano che nomi e nozioni, mere verbalizzazioni, per scopi utilitari o scientifici, dopo l'avvenimento. L'avvenimento era questa successione di azzurri sportelli di fornace separati da abissi di impenetrabili genziane. Era inespressivamente magnifico, magnifico quasi al punto di essere terribile. E d'un tratto ebbi un barlume di ciò che si deve provare a essere pazzi. La schizofrenia ha i suoi paradisi così come ha i suoi inferni e i suoi purgatori; ricordo ciò che un vecchio amico mi disse di sua moglie che era pazza. Un giorno, durante le prime fasi della malattia, quando ella aveva ancora intervalli di lucidità, il marito era andato in clinica a parlarle dei figli. Ella

ascoltò per un certo tempo, poi lo interruppe bruscamente. Come poteva perdere tempo a discutere di un paio di bambini assenti, quando tutto ciò che davvero importava, ora e qui, era l'inesprimibile bellezza degli schemi che egli l'ormava, con la sua giacca di tweed marrone, ogni volta che muoveva le braccia? Ahimè, questo paradiso di libera percezione, di contemplazione pura e unilaterale, non doveva durare. Le beatifiche interruzioni divennero più rare, più brevi, finché scomparvero del tutto; e vi fu solo orrore.

La maggioranza dei consumatori di mescalina sperimentano solo la parte celestiale della schizofrenia. La droga porta inferno e purgatorio solo a coloro che abbiano avuto di recente l'itterizia, oppure che soffrano di depressioni periodiche o di ansietà cronica. Se, come le altre droghe molto più potenti al paragone, la mescalina fosse notoriamente tossica, il prenderne sarebbe sufficiente, per se stesso, a provocare l'ansietà. Ma la persona sana di mente sa in anticipo che, per quanto la riguarda, la mescalina è completamente innocua, che le sue conseguenze svaniranno dopo otto o dieci ore, senza lasciare residui e di conseguenza senza ansia di rinnovare la dose. Fortificato da questa conoscenza, egli si accinge all'esperimento senza timore, in altri termini senza alcuna predisposizione a trasformare un'esperienza strana, e fuori dell'umano in maniera senza precedente, in qualcosa di spaventoso, qualcosa di effettivamente diabolico.

Di fronte a una sedia che sembrava il Giudizio Universale - o per essere più esatti a un Giudizio Universale che, dopo molto tempo e con notevole difficoltà, riconobbi come

sedia - mi trovai all'improvviso sull'orlo del panico. Sentii d'un tratto che le cose andavano troppo oltre. Troppo oltre, anche se andavano in una bellezza più intensa, in un significato più profondo. Il timore, come lo analizzo in retro-

spettiva, era di essere sopraffatto, di disintegrarmi sotto la pressione di una realtà più grande di quanto una mente abituata a vivere la maggior parte del tempo in un minuscolo mondo di simboli potesse sopportare. La letteratura dell'esperienza religiosa abbonda in riferimenti alle pene e ai terrori che sopraffanno coloro i quali si sono trovati troppo improvvisamente a faccia a faccia con qualche manifestazione del *Mysterium tremendum*. Nel linguaggio teologico, questo timore è dovuto alla incompatibilità tra l'egotismo dell'uomo e la purezza divina, tra lo stato di esasperata separazione dell'uomo e l'infinità di Dio. Seguendo Böhme e William Law, possiamo dire che, dalle anime non rigenerate, la Luce divina può essere raggiunta nel suo pieno splendore solo come fuoco ardente di purgatorio. Una dottrina quasi identica si trova nel *Libro tibetano dei Morti*, dove l'anima dipartita è descritta come se si ritirasse in agonia dalla Luce Chiara del Vuoto, e anche dalle Luci minori e temperate, allo scopo di lanciarsi a capofitto nella confortevole oscurità dell'Io come un essere umano rinato, o anche come una bestia, un fantasma infelice, un abitante dell'inferno. Qualsiasi cosa piuttosto che il bruciante splendore della Realtà allo stato puro, qualsiasi cosa!

Lo schizofrenico è un'anima non soltanto non rigenerata, ma in più è disperatamente malata. Il suo male consiste nell'incapacità di rifugiarsi dalla realtà interiore ed esteriore (come fa abitualmente la persona sana) nell'universo semplice del senso comune, nel mondo rigidamente umano delle nozioni utili, dei simboli delineati e delle convenzioni socialmente accettabili. Lo schizofrenico è come un uomo permanentemente sotto l'influenza della mescalina, e quindi incapace di segregare l'esperienza di una realtà che non è abbastanza santa da viverla, che egli non può eliminare perché è la più ostinata realtà di fatti primari; e che, in quanto

non gli permette mai di guardare al mondo con occhi meramente umani, lo terrorizza facendogli interpretare la sua incessante stranezza, la sua bruciante intensità di significato, come manifestazioni di una malevolenza umana o perfino cosmica, che richiede le più disperate contromisure, dalla violenza omicida a un'estremità della scala, alla catatonìa o al suicidio psicologico, all'altra estremità. E una volta iniziata la discesa della strada infernale, non si è più in grado di fermarsi. Ciò, adesso, era fin troppo evidente.

«Una volta presa la via sbagliata» dissi, rispondendo alle domande dell'investigatore «tutto ciò che accade sarebbe una prova di cospirazione contro di voi. Tutto servirebbe a convalidare questa impressione. Non potreste tirare un sospiro senza credere che sia parte del complotto.»

«Così lei pensa di sapere dove si trova la pazzia?»

La mia risposta fu un convinto e caloroso «Sì».

«E non potrebbe controllarla?»

«No, non potrei controllarla. Se si comincia con timore e odio come premesse principali, si deve andare alla conclusione.»

«Saresti capace» mi chiese mia moglie «di fissare l'attenzione su ciò che *Il Libro tibetano dei Morti* chiama la Luce Chiara?»

Ero indeciso.

«Manterrebbe lontano il male, se tu potessi tenerla?»

Considerai la domanda per un po' di tempo.

«Forse,» risposi alla fine «forse potrei, ma soltanto se ci fosse qualcuno là a parlarci della Luce Chiara. Non si potrebbe farlo da soli. Questo è il punto, suppongo, nel rituale tibetano, qualcuno seduto tutto il tempo a dirvi della realtà delle cose.»

Dopo aver ascoltato la registrazione di questa parte dell'esperimento, presi la mia copia di edizione Evans-Wentz

del *Libro tibetano dei Morti* e lo aprii a caso. "O nobile nato, non distrarre la tua mente." Questo era il problema, non distrarsi. Non distrarsi con le memorie dei peccati passati, con l'immaginazione del piacere, con l'amaro ricordo dei vecchi errori e delle vecchie umiliazioni, con tutti i timori e gli odi e i desideri che d'ordinario eclissano la Luce. Ciò che fecero i monaci buddisti per i morenti e i morti, non potrebbe farlo lo psichiatra moderno per il pazzo? Ci sia dunque una voce a rassicurarli, di giorno e anche mentre dormono, che nonostante tutto il terrore, tutto lo smarrimento e la confusione, la Realtà ultima rimane incrollabile ed è della stessa sostanza della luce interiore, anche della mente più crudelmente tormentata. Per mezzo di invenzioni quali registratori, sveglie automatiche, sistemi di comunicazione al pubblico e cuscini parlanti, dovrebbe essere facilissimo ricordare continuamente, anche ai pazienti dell'istituzione più scarsa di personale, questo fatto primordiale. Forse in questo modo poche delle anime perdute potrebbero essere aiutate a guadagnare il controllo sull'universo nello stesso tempo bello e spaventoso, ma sempre fuori dell'umano, sempre del tutto incomprensibile, in cui esse si trovano condannate a vivere.

Fui, con una certa difficoltà, staccato dai conturbanti splendori della mia sedia da giardino. Calando in verdi parabole dal cespuglio, i rami d'edera brillavano con uno splendore cristallino di giada. Un momento dopo un ciuffo di Gigli Rossi in piena fioritura erano esplosi nel mio campo visivo. Così appassionatamente vivi che sembravano ergersi proprio sull'orlo dell'aldilà, i fiori si drizzavano in alto nell'azzurro. Come la sedia sotto i listelli, essi protestavano troppo. Guardai giù alle foglie e scoprii un profondo groviglio di luci e ombre verdi, tra le più delicate, che pulsavano con indecifrabile mistero.

Rose:
I fiori sono facili da dipingere,
Difficili le foglie.

L'haiku di Shiki esprime, indirettamente, proprio ciò che sentii allora, l'eccessiva, fin troppo evidente gloria dei fiori, in contrasto al sottile miracolo del loro fogliame.

Uscimmo in strada dov'era parcheggiata una grande automobile di un azzurro pallido. Nel vederla, fui improvvisamente assalito da una grande allegria. Quanto compiacimento, quale assurda baldanza sprizzava da quelle superfici protuberanti del più lucido smalto! L'uomo aveva creato l'oggetto a propria somiglianza, o piuttosto a somiglianza del suo preferito personaggio da romanzo. Risi finché le lacrime mi colarono sulle guance.

Rientrammo in casa dove era stato preparato da mangiare. Qualcuno che ancora non si identificava con me stesso si gettò sul cibo con ingordo appetito. Da una notevole distanza e senza molto interesse, io guardai.

Dopo aver mangiato, montammo sulla macchina e ci avviammo per una passeggiata. Gli effetti della mescalina erano già in declino, ma i fiori nel giardino ancora tremavano sull'orlo del soprannaturale, l'albero di pepe e i carubbi lungo il ciglio della strada appartenevano ancora chiaramente a qualche sacra selva. L'Eden si alternava con Dodona, Yggdrasil con la Mistica Rosa. E poi, d'improvviso, ci trovammo a un crocevia, in attesa di attraversare il Sunset Boulevard. Davanti a noi le macchine rotolavano in una corrente uniforme, migliaia di esse, tutte lucide e brillanti come il sogno di un agente pubblicitario, e ognuna più buffa dell'altra. Ancora una volta fui preso da risa convulse.

Il Mar Rosso del Traffico alla fine si divise e traversam-

mo in un'altra oasi di alberi, prati e rose. In pochi minuti ci eravamo arrampicati a una discreta altezza sulla collina e sotto di noi si stendeva la città. Con alquanta delusione, vidi che essa appariva molto simile alla città che avevo visto in altre occasioni. Per quanto mi riguardava, la trasfigurazione era proporzionale alla distanza. Quanto più vicino, tanto più divinamente diverso. Questo vasto, indistinto panorama era appena differente da se stesso.

Proseguimmo e, fin tanto che rimanemmo in collina dove il panorama si stendeva a perdita d'occhio, il significato era al suo livello quotidiano, molto al disotto del punto di trasfigurazione. La magia cominciò ad agire solo quando svoltammo in un nuovo sobborgo e passammo tra due file di case. Qui, nonostante la particolare bruttezza dell'architettura, vi furono riprese di trascendentale diversità, sprazzi di paradiso. Fumaioli di mattoni e composizioni di tetti verdi brillavano al sole, come frammenti della Nuova Gerusalemme. E d'un tratto vidi ciò che Guardi aveva visto e (con quale incomparabile talento!) aveva tanto spesso reso nei suoi quadri: una parete di stucco e su di essa un'ombra obliqua, nuda ma di una bellezza indimenticabile, vuota, ma carica di tutto il significato e il mistero della vita. La Rivelazione spuntava ed era di nuovo sparita nella frazione di un secondo. La macchina era avanzata, il tempo stava scoprendo un'altra manifestazione dell'eterna Quintessenza. "Nell'identità vi è differenza. Ma che la differenza dovesse essere diversa dall'identità non è affatto l'intenzione di tutti i Buddha. La loro intenzione è sia totalità che differenziazione." Questo ciuffo di gerani rossi e bianchi, per esempio, era completamente diverso da quella parete di stucco a cento metri sulla strada. Ma la "essenza" di entrambi era la stessa, la stessa era la qualità eterna della loro transitorietà.

Un'ora dopo, con altri sedici chilometri e la visita al Più Grande Emporio del Mondo felicemente alle nostre spalle, facemmo ritorno a casa, e io ero ritornato a quello stato rassicurante ma di profonda insoddisfazione, conosciuto come "avere la testa a posto". Che l'umanità in genere sarà mai

così monotona, povera e limitata, che il desiderio di evadere, la sm

che momento, è, ed è stato sempre, uno dei principali bisogni dell' de

saturnali, la danza e l'oratoria, sono serviti tutti, come dis-

se H.G. Wells, da Breccie nel Muro. E per l'uso privato e

quotidiano vi sono sempre stati gli stupefacenti chimici,

Tutti i sedativi e i narcotici vegetali, tutte le sostanze eufo-

riche che crescono in piante, gli stupefacenti che si svilup-

pano in bacche o si estraggono dalle radici, tutti, senza ec-

zione, sono stati conosciuti e sistematicamente usati

dagli esseri umani da tempo memorabile. E a questi

modificatori naturali della coscienza, la scienza moderna

ha aggiunto la sua parte di sostanze sintetiche, il cloralio, per esempio

La maggior parte di questi modificatori della coscienza

ora non possono essere presi senza prescrizione medica, op-

pure illegalmente e con notevole rischio. Per l'uso illimitato

l'Occidente ha permesso soltanto l'alcol e il tabacco. Tutte le

altre Breccie chimiche nel Muro sono etichettate Narcotici, e

i consumatori non autorizzati sono tossicomani.

Oggi si spende molto di più per bere e per fumare di

quanto si spenda per l'educazione. Ciò, naturalmente, non

sorprende. Il desiderio di evadere dall'Io e dall'ambiente si trova quasi in ognuno, quasi sempre. Il desiderio di fare qualche cosa per i ragazzi è forte solo nei genitori, e in essi solo per i pochi anni durante i quali i bambini vanno a scuola. Alla stessa maniera non sorprende l'atteggiamento corrente nei riguardi dell'alcol e del fumo. Nonostante le crescenti schiere di bevitori senza speranza, nonostante le centinaia di migliaia di persone che ogni anno sono mutilate o uccise da autisti ubriachi, le commedie popolari fanno ancora dello spirito sull'alcol e su coloro che vi sono dediti. E nonostante l'evidenza attribuisca alle sigarette il cancro dei polmoni, in pratica chiunque ritiene che il fumare sia appena meno normale e naturale di mangiare. Dal punto di vista dell'utilitarista razionalista ciò può sembrare strano. Per lo storico proprio quanto ci si aspetterebbe. La ferma convinzione della materiale Realtà dell'Inferno non impedì mai ai cristiani del Medioevo di fare ciò che l'ambizione, la concupiscenza o l'avarizia suggerivano loro. Il cancro del polmone, gli incidenti del traffico e i milioni di bevitori infelici e creatori di infelicità, sono fatti ancora più certi di quanto fosse, ai tempi di Dante, il fatto dell'Inferno. Ma tutti questi fatti sono remoti e immateriali paragonati al fatto vicino e sensibile del desiderio, ora e qui, di liberazione o distensione, di un bicchiere di vino o di una sigaretta.

La nostra è l'epoca, fra l'altro, dell'automobile e dei trasporti rapidi. L'alcol è incompatibile con la sicurezza sulle strade, e la sua produzione, come quella del tabacco, condanna alla virtuale sterilità molti milioni di acri del più fertile suolo. I problemi sollevati dall'alcol e dal tabacco non possono essere risolti, va da sé, con la proibizione. Il desiderio universale e sempre presente di autotrascendenza non può essere abolito sbarrando le comuni Breccie nel

Muro. L'unica politica ragionevole è di aprire altre e migliori breccie nella speranza di indurre gli uomini e le donne a cambiare le vecchie e cattive abitudini per altre nuove e meno dannose. Alcune di queste altre breccie migliori saranno di natura sociale e tecnologica, altre religiose o psicologiche, altre dietetiche, educative o atletiche. Ma il bisogno di frequenti vacanze dalla propria intollerabile personalità cosciente e dalle circostanze spiacevoli, senza dubbio rimane. C'è bisogno di una nuova droga che conforti e aiuti la nostra dolorosa specie senza che il danno remoto sia maggiore del vantaggio immediato. Questa droga deve essere efficace in piccole dosi e sintetizzabile. Se non possiede queste qualità, la sua produzione, come quella del vino, della birra, degli alcolici e del tabacco, interferirà nella coltivazione degli alimenti e delle fibre indispensabili. Essa deve essere meno tossica dell'oppio e della cocaina, meno probabile causa di conseguenze sociali indesiderabili di quanto lo siano l'alcol e i barbiturici, meno contraria al cuore e ai polmoni del catrame e della nicotina delle sigarette. E, dal lato positivo, dovrebbe produrre cambiamenti nella coscienza che siano più interessanti, di valore più intrinseco, della semplice calma o del sogno, delle illusioni di onnipotenza o di sollievo dall'inibizione.

Per moltissime persone, la mescalina è quasi del tutto innocua. A differenza dell'alcol, essa non spinge il consumatore in quella specie di azione sfrenata che si concretizza in schiamazzi, delitti e incidenti stradali. L'uomo sotto l'influenza della mescalina si occupa tranquillamente dei fatti propri. Inoltre, i fatti di cui si occupa sono un'esperienza del tipo più illuminante, che non devono essere poi scontati (e ciò è certamente importante) con residui negativi. Delle conseguenze remote di un consumo regolare di me-

scalina, sappiamo pochissimo. Gli indiani, che fanno uso di semi di peyotl, non sembrano fisicamente o moralmente degradati da questa abitudine. Tuttavia, le prove disponibili sono ancora scarse e abbozzate.²

Sebbene, senza dubbio, superiore alla cocaina, all'oppio, all'alcol e al tabacco, la mescalina non è ancora la droga ideale. Insieme alla maggioranza dei consumatori di mescalina, felicemente trasfigurati, vi è una minoranza che trova nella droga solo inferno e purgatorio. Inoltre, per una droga che dovrebbe essere destinata all'uso generale, come l'alcol, i suoi effetti durano un tempo fastidiosamente lungo. Ma oggi giorno la chimica e la fisiologia

² Nella sua monografia *Menomini Peyotism*, pubblicata (dicembre 1952) negli Atti della Società Filosofica Americana, il professor J.S. Slotkin ha scritto che "l'uso abituale di peyotl non sembra produrre alcun aumento nella tolleranza o nella dipendenza. Conosco molte persone che sono state peyotiste per quaranta o cinquant'anni. La quantità di peyotl che consumano dipende dalla solennità dell'occasione; in generale esse non prendono più peyotl ora di prima. Inoltre, qualche volta vi è l'intervallo di un mese o più tra i riti, e durante questo periodo esse fanno a meno di peyotl senza sentirne alcun bisogno. Personalmente, anche dopo una serie di riti svoltisi in quattro domeniche successive, io non aumentai la quantità di peyotl consumata, e non ne sentii alcun bisogno insistente". È stato evidentemente con buone ragioni che "il peyotl non è stato mai dichiarato legalmente un narcotico, né il suo uso proibito dal governo federale". Tuttavia, "durante la lunga storia del contatto tra indiani e bianchi, gli ufficiali bianchi hanno abitualmente cercato di sopprimere l'uso del peyotl, perché ritenevano che esso violasse i loro costumi. Ma questi tentativi sono sempre falliti". In una nota il prof. Slotkin aggiunge che "è sorprendente ascoltare le fantastiche storie circa gli effetti del peyotl e la natura del rituale, raccontate dagli ufficiali bianchi e dagli indiani cattolici nella riserva di Menomini. Nessuno di loro ha avuto la minima esperienza diretta della pianta e della religione, eppure alcuni immaginano di essere delle autorità in materia e scrivono rapporti ufficiali sull'argomento".

sono praticamente capaci di tutto. Se gli psicologi e i sociologi definiranno l'ideale, si può fare assegnamento sui neurologi e sui sociologi per scoprire i mezzi con cui questo ideale possa essere attuato, o attuato, almeno (perché forse questa specie di ideale non può mai per la natura stessa delle cose essere completamente attuato), in maniera meno approssimativa che in passato col vino, o attualmente col whisky, la marijuana e i barbiturici.

Il bisogno di trascendere la personalità cosciente dell'Io, come ho detto, è un'inclinazione principale dell'anima. Quando, per una qualunque ragione, gli uomini e le donne mancano di trascendere se stessi con l'adorazione, le opere buone e gli esercizi spirituali, sono indotti a ricorrere ai surrogati chimici della religione: alcol e "pillole della felicità" nell'Occidente moderno, alcol e oppio in Oriente, hashish nel mondo maomettano, alcol e marijuana nell'America Centrale, alcol e coca nelle Ande, alcol e barbiturici nelle più aggiornate regioni del Sudamerica. In *Poisons sacrés, ivresses divines*, Philippe de Felice ha scritto diffusamente e con abbondanza di documentazioni sulla immemorabile attinenza della religione con il ricorso agli stupefacenti. Ecco, in sintesi o in citazione diretta, le sue conclusioni. L'impiego per scopi religiosi di sostanze tossiche è

straordinariamente diffuso... Le pratiche studiate in questo volume si possono osservare in ogni regione della terra, tra i primitivi non meno che tra coloro i quali hanno raggiunto un alto grado di civiltà. Quindi non stiamo trattando fatti eccezionali, che potrebbero giustificatamente essere trascurati, ma un fenomeno generale e umano nel più largo senso della parola, la specie di fenomeno che non può essere trascurato da chiunque cerchi di scoprire che cos'è la religione, e quali sono i bisogni profondi che essa deve soddisfare.

Idealmente, tutti dovrebbero essere in grado di trovare la trascendenza dall'Io in qualche forma di religione pura o applicata. In pratica sembra molto improbabile che questa speranza di perfezione possa mai essere attuata. Vi sono, e senza dubbio vi saranno sempre, buoni cristiani per i quali, disgraziatamente, la pietà non è sufficiente. G.K. Chesterton, che scrisse almeno altrettanto liricamente del bere come della devozione, può servire come loro eloquente portavoce.

Le Chiese moderne, con qualche eccezione tra le sette protestanti, tollerano l'alcol; ma anche le più tolleranti non hanno fatto alcun tentativo di convertire la droga al cristianesimo o di consacrarne l'uso. Il pio bevitore è costretto a far entrare la religione in un compartimento, il surrogato della religione in un altro. E forse ciò è inevitabile. L'uso dell'alcol non può essere consacrato se non nelle religioni che non danno importanza al decoro. Il culto di Dioniso o del dio celtico della birra fu un affare chiasoso e disordinato. I riti del cristianesimo sono incompatibili con la sbornia anche religiosa. Ciò non danneggia i distillatori, ma è un gran male per il cristianesimo. Innumerevoli persone desiderano la trascendenza dall'Io e sarebbero contente di trovarla in chiesa. Ma, ahimè, "le pecore hanno fame e sete, ma non sono saziati". Esse partecipano ai riti, ascoltano i sermoni, recitano le preghiere; ma la loro sete rimane insoddisfatta. Deluse, si rivolgono alla bottiglia. Per un po' di tempo almeno e in un determinato modo, essa funziona. La Chiesa può ancora essere frequentata; ma non è più della Banca Musicale dell'*Erewhon* di Butler. Dio può essere ancora riconosciuto; ma è Dio solo sul piano verbale, solo in senso strettamente pickwickiano. L'oggetto effettivo del culto è la bottiglia e la sola esperienza religiosa è quello stato di libera

e belligerante euforia che segue l'ingerimento del terzo cocktail.

Vediamo, allora, che cristianesimo e alcol non si mescolano e non possono mescolarsi. Cristianesimo e mescalina sembrano molto più compatibili. Ciò è stato dimostrato da molte tribù di indiani, dal Texas fino al Nord più estremo come il Wisconsin. Tra queste tribù si possono trovare gruppi affiliati alla Chiesa Indigena Americana, una setta il cui rito principale è una specie di Agape dei Primi Cristiani, o Festa dell'Amore, dove fette di peyotl sostituiscono il pane e il vino consacrati. Questi indigeni americani considerano il cacto come dono particolare di Dio agli indiani, e ne identificano gli effetti con l'azione dello Spirito divino.

Il professor J.S. Slotkin - uno dei pochissimi uomini bianchi che abbiano mai partecipato ai riti di una congregazione peyotista - dice dei suoi compagni di culto che essi non sono "certamente drogati o ubriachi... Non perdono mai l'equilibrio o balbettano, come farebbe un ubriaco o un individuo preda della droga... Sono tutti tranquilli, cortesi e hanno considerazione l'uno dell'altro. Non sono mai stato in nessun luogo di culto tra i bianchi dove vi sia tanto sentimento o decoro religioso". E che cosa sperimentano, potremmo chiedere, questi devoti e beneducati peyotisti? Non il mite senso di virtù che sostiene il frequentatore medio delle funzioni domenicali, per novanta minuti di noia. E neppure gli alti sentimenti ispirati dal pensiero del Creatore e del Redentore, del Giudice e del Consolatore, che animano il pio. Per questi indigeni americani, l'esperienza religiosa è qualche cosa di più diretto e più illuminante, più spontaneo, meno prodotto grossolano della mente cosciente e superficiale. Qualche volta (secondo i resoconti raccolti dal professor Slotkin)

essi hanno visioni che possono essere di Cristo stesso. Qualche volta odono la voce del Grande Spirito. Qualche volta diventano consapevoli della presenza di Dio e di quelle insufficienze personali che devono essere corrette se vogliono fare la sua volontà. Le conseguenze pratiche di queste chimiche aperture di brecce nell'Altro Mondo sembrano assolutamente buone. Il professor Slotkin riferisce che i peyotisti abituali sono in complesso più industriosi, più moderati (molti di loro sono completamente astemi), più pacifici dei non peyotisti. Un albero con sì soddisfacenti frutti non può essere condannato a priori come cattivo.

Nel consacrare l'uso del peyotl, gli indiani della Chiesa Indigena Americana hanno fatto qualcosa che è nello stesso tempo psicologicamente ragionevole e storicamente rispettabile. Nei primi secoli del cristianesimo molti riti e feste pagane furono battezzati, per così dire, e fatti servire agli scopi della Chiesa. Queste chiassose celebrazioni non furono particolarmente edificanti; ma appagarono una certa fame psicologica e, invece di cercare di sopprimerle, i primi missionari ebbero il buon senso di accettarle per quel che erano, espressioni di bisogni fondamentali che appagavano l'anima, e di incorporarle nell'edificio della nuova religione. Ciò che hanno fatto gli indigeni americani è essenzialmente simile. Hanno preso un uso pagano (uso che incidentalmente eleva e illumina molto più della maggior parte delle piuttosto brutali baldorie e pagliacciate adottate dal paganesimo europeo) e gli hanno dato un significato cristiano.

Sebbene introdotti negli Stati Uniti settentrionali solo recentemente, l'uso di mangiare il peyotl e la religione basata su ciò sono diventati simboli importanti del Diritto dell'Uomo Rosso all'indipendenza spirituale. Alcuni in-

diani hanno reagito alla supremazia bianca americanizzandosi, altri ritirandosi nell'indianismo tradizionale. Ma alcuni hanno cercato di attuare il meglio di entrambi i mondi, in realtà di tutti i mondi, il meglio dell'indianismo, il meglio del cristianesimo, e il meglio di quegli Altri Mondi di trascendentale esperienza dove l'anima conosce se stessa come incondizionata e di natura simile al divino. Da qui la Chiesa Indigena Americana. In essa due grandi bisogni dell'anima - il bisogno d'indipendenza e di autodecisione e il bisogno di trascendenza dall'io - vennero fusi e interpretati alla luce di un terzo bisogno, quello di culto, per giustificare le strade del Signore, per spiegare l'universo con una teologia coerente.

Guarda, il povero indiano, la cui mente ignorante gli ricopre la fronte, ma lo lascia nudo dietro.

Ma in effetti siamo stati noi, bianchi ricchi e altamente istruiti, a rimaner nudi dietro. Noi ricopriamo la nostra nudità anteriore con qualche filosofia - cristiana, marxista, freudo-fisicalista - ma dietro rimaniamo scoperti, alla mercé di tutti i venti delle circostanze. Il povero indiano, invece, ha avuto l'intelligenza di proteggersi posteriormente aggiungendo alla foglia di fico della teologia i calzoni rattoppati dell'esperienza trascendentale.

Io non sono così stolto da mettere alla pari ciò che avviene sotto l'influenza della mescalina o di qualsiasi altra droga, già reperibile o reperibile in futuro, con l'attuazione del fine e scopo ultimo della vita umana: la Chiarificazione, la Visione Beatifica. Tutto ciò che sto proponendo è che l'esperienza della mescalina sia ciò che i teologi cattolici chiamano "grazia gratuita", non necessaria alla salvezza, ma potenzialmente utile e da accettare con ricono-

scenza, se resa ottenibile. Essere sospinti fuori delle linee dell'ordinaria percezione, ricevere, per qualche ora al di là del tempo, la manifestazione del mondo esterno e di quello interno, non come essi appaiono all'animale ossessionato dalla sopravvivenza o a un essere umano ossessionato dalle parole e dalle nozioni, ma come essi sono captati, direttamente e incondizionatamente, dall'Intelletto in Genere: questa è un'esperienza di valore inestimabile per chiunque, specie per l'intellettuale. Poiché l'intellettuale è per definizione l'uomo per cui, come disse Goethe, "il mondo è essenzialmente produttivo". Egli è l'uomo il quale sente che "ciò che percepiamo con gli occhi ci è estraneo in quanto tale e non ci dovrebbe impressionare profondamente". Eppure, sebbene sia egli stesso un intellettuale e uno dei supremi maestri del linguaggio, Goethe non sempre fu d'accordo con la propria valutazione della parola. Scrisse nella maturità:

Noi parliamo fin troppo. Dovremmo parlare meno e disegnare di più. A me personalmente piacerebbe rinunciare del tutto al discorso e, come la Natura Organica, comunicare tutto ciò che ho da dire in schizzi. Quell'albero di fico, questo piccolo serpente, il bozzolo sul davanzale della finestra che aspetta tranquillo il suo futuro, tutti questi sono firme importanti. Una persona capace di decifrarne con esattezza il significato sarebbe presto capace di fare a meno completamente della parola scritta e parlata. Più ci penso, e più trovo che c'è qualche cosa di futile, di mediocre, perfino (sarei tentato di dire) di sdolcinato nel discorso. Per contrasto, come trasporta la gravità della Natura e il suo silenzio, quando si rimane a faccia a faccia con lei, con raccoglimento, davanti a una rupe scoscesa o nella desolazione degli antichi colli.

Noi non possiamo mica fare a meno del linguaggio e degli altri sistemi di simboli, perché è per loro mezzo e solo col loro significato che ci siamo sollevati al disopra dei bruti, al livello di esseri umani. Ma possiamo facilmente diventare le vittime come i beneficiari di questi sistemi. Dobbiamo imparare come trattare efficacemente le parole; nello stesso tempo però dobbiamo preservare e, se necessario, intensificare la nostra capacità di guardare il mondo direttamente e non per il tramite mezzo opaco dei concetti, che deformano ogni dato fatto nell'apparenza fin troppo familiare di qualche etichetta generica o di qualche astrazione esplicativa.

Letteraria o scientifica, liberale o specializzata, tutta la nostra educazione è soprattutto verbale e quindi manca di adempiere agli scopi prefissi. Invece di trasformare i fanciulli in adulti pienamente sviluppati, essa fabbrica studenti di scienze naturali che sono del tutto inconsapevoli della Natura come fatto primo dell'esperienza; affligge gli studenti di Umanesimo che non sanno niente dell'umanità, né la propria né quella altrui.

Gli psicologi gestaltisti, come Samuel Renshaw, hanno escogitato metodi per allargare la portata e aumentare l'acutezza delle percezioni umane. Ma li applicano i nostri educatori? La risposta è No.

Gli insegnanti in ogni campo di specializzazione psicofisica, dalla prospettiva al tennis, dal funambolismo alla preghiera, hanno scoperto, con tentativi e con errori, le condizioni più favorevoli di funzionamento nell'ambito dei loro rami particolari. Ma ha qualcuna delle grandi Fondazioni finanziato un progetto per coordinare queste scoperte empiriche in una generale teoria e pratica di intensificazione della potenza creativa? Ancora una volta, per quanto ne sappia io, la risposta è No.

Ogni sorta di cultisti e di strani individui insegnano ogni specie di tecniche per raggiungere la salute, la soddisfazione, la pace del cuore; e per molti dei loro ascoltatori molte di queste tecniche sono dimostrabilmente efficaci. Ma vediamo psicologi, filosofi ed ecclesiastici rispettabili discendere con coraggio in quei pozzi strani e qualche volta maleodoranti, in fondo ai quali la povera Verità è tanto spesso condannata a giacere? Ancora una volta la risposta è No.

E ora guardiamo la storia delle ricerche sulla mescalina. Settantanni fa uomini di primaria capacità descrissero le esperienze trascendentali provate da coloro che, in buona salute, nelle condizioni adatte, e nel giusto stato d'animo, prendono la droga. Quanti filosofi, quanti teologi, quanti educatori di professione hanno avuto la curiosità di aprire queste Brecce nel Muro? La risposta, per tutti gli scopi pratici, è Nessuno.

In un mondo dove l'educazione è preminentemente verbale, gli individui che abbiano una educazione di prim'ordine trovano impossibile rivolgere una seria attenzione ad altro che non siano parole e nozioni. Vi è sempre il danaro, vi sono sempre i dottorati, le dotte follie della ricerca, in cui per gli studiosi si trova il problema più importante; chi influenzò ognuno a dire ciò che disse e quando? Anche in quest'ora di tecnologia le Lettere verbali sono onorate. Le Lettere non verbali, le arti di essere direttamente consapevoli dei dati fatti della nostra esistenza, sono quasi completamente ignorate. Un catalogo, una bibliografia, un'edizione definitiva *dell'ipsissima verba* di un versificatore di infimo ordine, uno stupendo indice per metter fine a tutti gli indici, ogni progetto genuinamente alessandrino hanno la sicurezza di trovare consenso e appoggio finanziario. Ma quando si tratta di scoprire come voi e io, i no-

stri figli e i nostri nipoti possiamo diventare più percettivi, più intensamente consapevoli della realtà interiore ed esteriore, più aperti allo Spirito, meno disposti, per difetti psicologici, ad ammalare fisicamente, e più capaci di controllare il nostro sistema nervoso autonomo, quando si tratta di qualsiasi forma di educazione non verbale più fondamentale (e con più probabilità di essere utile in pratica) della ginnastica svedese, nessuna persona rispettabile in nessuna università o chiesa rispettabile farà niente in proposito. I verbalisti sospettano di ciò che non è verbale, i razionalisti temono il fatto dato, non razionale; gli intellettuali sentono che "ciò che percepiamo con gli occhi (o in qualsiasi altra maniera) ci è estraneo come tale e non deve impressionarci profondamente". Inoltre, questa materia di educazione nelle Lettere non verbali non rientra in nessuno degli schemi stabiliti. Essa non è religione, né neurologia, né ginnastica, né morale o civismo, e neppure psicologia sperimentale. Così stando le cose, l'argomento, per scopi accademici ed ecclesiastici, non esiste e può essere tranquillamente ignorato del tutto o lasciato, con un sorriso di condiscendenza, a coloro che i Farisei dell'Ortodossia verbale chiamano eccentrici, ciarlatani, e dilettranti incompetenti.

"Ho sempre osservato" scrisse Blake piuttosto amaramente "che gli Angeli hanno la vanità di parlare di se stessi come dei soli saggi. E fanno ciò con una fiduciosa insolenza che nasce dal ragionamento sistematico."

Il ragionamento sistematico è qualche cosa di cui, come specie o come individui, non potremmo assolutamente fare a meno. Ma neppure, se dobbiamo rimanere sani, possiamo assolutamente fare a meno della diretta percezione, tanto meglio se meno sistematica, del mondo interiore e di quello esteriore, nei quali siamo nati. Questa

realtà data è un infinito che supera ogni comprensione, eppure è suscettibile di essere afferrata direttamente e in certo qual modo totalmente. Essa è una trascendenza che appartiene a un ordine diverso dall'umano, eppure può essere presente a noi come immanenza sentita, partecipazione sperimentata. Essere illuminati significa essere consapevoli, sempre, della realtà totale nella sua immanente diversità, esserne consapevoli eppure rimanere in condizioni di sopravvivere come animale, di pensare e sentire come essere umano, di ricorrere in ogni caso al ragionamento sistematico. Il nostro obiettivo è di scoprire che siamo stati sempre dove dovremmo stare. Disgraziatamente noi ci rendiamo questo compito eccessivamente difficile e nello stesso tempo, tuttavia, vi sono grazie gratuite sotto forma di attuazioni parziali e temporanee. Con un sistema educativo più realistico, meno esclusivamente verbale del nostro, a ogni Angelo (nel senso inteso da Blake) sarebbe concessa una vacanza, essi sarebbero sollecitati e perfino, se necessario, costretti a compiere una gita occasionale attraverso qualche chimica Breccia nel Muro nel mondo dell'Esperienza trascendentale. Se ne rimanessero spaventati ciò sarebbe spiacevole, ma probabilmente salutare. Se ciò arrecasse loro una breve ma infinita luce, tanto meglio. In ogni caso l'Angelo può perdere un po' della fiduciosa insolenza derivante dal ragionamento sistematico e dalla coscienza di aver letto tutti i libri.

Verso la fine della vita l'Aquinate sperimentò l'Estatica Contemplazione. Dopo di che si rifiutò di tornare a lavorare al libro interrotto. A paragone di *ciò*, tutto quello che aveva letto e commentato e scritto: Aristotele e le Massime, le Questioni, le Proposizioni, le maestose Somme, non erano che sterpi e paglia. Per la maggior parte degli

intellettuali un simile sciopero bianco sarebbe sconsigliabile, e perfino moralmente ingiusto. Ma l'Angelico Dottore aveva fatto più ragionamento sistematico di dodici Angeli ordinari, ed era già pronto per la morte; si era guadagnato il diritto, in quegli ultimi mesi della sua mortalità, di distaccarsi dagli sterpi e dalla paglia meramente simbolici per congiungersi al pane del Fatto vero e sostanziale. Per gli Angeli di un ordine più basso e con migliori prospettive di prosperità, vi deve essere un ritorno alla paglia. Ma l'uomo che ritorna dalla Breccia nel Muro non sarà mai proprio lo stesso dell'uomo che era andato: sarà più saggio ma meno presuntuoso, più felice, ma meno soddisfatto di sé, più umile nel riconoscere la sua ignoranza, eppure meglio attrezzato per capire il rapporto tra parole e cose, tra ragionamento sistematico e Mistero insondabile che egli cerca, sempre invano, di comprendere.

Paradiso e Inferno

Prefazione

Questo libretto fa seguito a un saggio sull'esperienza della mescalina, pubblicato due anni fa col titolo di *The Doors of Perception* (Le porte della percezione). Per colui nel quale la "fiamma della visione" non brucia mai spontaneamente, l'esperienza della mescalina è doppiamente illuminante. Essa getta luce sulle regioni fin allora sconosciute della propria mente, e nello stesso tempo getta luce, indirettamente, su altre menti, più riccamente dotate, per quanto riguarda la visione, della propria. Riflettendo sulla sua esperienza, egli arriva a una nuova e migliore comprensione della maniera in cui quelle altre menti percepiscono e sentono e pensano, delle nozioni cosmologiche che a esse sembrano più che evidenti, e delle opere d'arte attraverso le quali si sentono spinte a esprimere se stesse. Con quanto segue ho cercato di esporre in modo più o meno sistematico i risultati di questa nuova conoscenza.

A.H.

Nella storia della scienza il raccoglitore di esemplari precedette lo zoologo e seguì gli esponenti della teologia naturale e della magia. Egli aveva smesso di studiare gli animali secondo lo spirito degli autori del Bestiario, per i quali la formica era l'industria incarnata, la pantera un simbolo, strano abbastanza, di Cristo, la puzzola un impressionante esempio di sfrenata lascivia. Ma, salvo che in maniera rudimentale, egli non era ancora un fisiologo, né un ecologo o uno studioso del comportamento animale. Il suo principale interesse era di fare un censimento, catturare, uccidere, imbalsamare e descrivere tante specie di bestie quante poteva procurarsene.

Come la terra di cento anni fa, la nostra mente ha ancora le sue più oscure Afriche, il suo Borneo e i suoi Bacini delle Amazzoni non registrati dalle carte geografiche. In relazione alla fauna di queste regioni noi non siamo ancora zoologi, noi siamo meri naturalisti e raccoglitori di esemplari. Il fatto è spiacevole; ma dobbiamo accettarlo, dobbiamo trarne il massimo vantaggio possibile. Per quanto lentamente, il lavoro del raccoglitore deve essere fatto, prima di poter procedere ai più alti compiti scientifici di classificazione, di analisi, di esperimento e di formulazione della teoria.

Come la giraffa e l'ornitorinco dal becco ai anitra, le creature che abitano queste più remote regioni della mente sono straordinariamente improbabili. Nondimeno esse esistono, sono fatti dell'osservazione, e come tali non possono essere ignorate da chiunque cerchi onestamente di comprendere il mondo in cui vive.

È difficile, è del tutto impossibile, parlare di avvenimenti intellettuali, se non con paragoni tratti dall'universo più familiare delle cose materiali. Se ho fatto uso di metafore geografiche e zoologiche, non è stato per capriccio, al solo scopo di rendere il linguaggio più pittoresco. Ma perché tali metafore esprimono con molta efficacia l'essenziale diversità dei lontani continenti della mente, la completa autonomia e autosufficienza dei suoi abitanti. L'uomo è composto di ciò che potrei chiamare un Vecchio Mondo di coscienza personale e, al di là di un mare di divisione, di una serie di Nuovi Mondi: le non troppo distanti Virginie e Caroline del subcosciente personale e dell'anima vegetativa; il Far West dell'inconscio collettivo, con la sua flora di simboli, le sue tribù di archetipi aborigeni; e, al di là di un altro, più vasto oceano, agli antipodi della coscienza quotidiana, il mondo della Esperienza Visionaria.

Se andate nel Nuovo Galles del Sud, vedrete i marsupiali saltellare nelle campagne. E se andate agli antipodi della mente autocosciente, incontrerete ogni specie di creature strane almeno quanto i canguri. Non si inventano queste creature più di quanto si inventino i marsupiali. Esse vivono la propria vita in completa indipendenza e l'uomo non può controllarle. Tutto ciò che può fare è di andare nell'equivalente mentale dell'Australia e guardarsi intorno.

Alcuni non scoprono mai coscientemente i loro antipo-

di. Altri fanno un atterraggio occasionale. Eppure altri (ma sono pochi) trovano facile andare e venire a loro piacimento.

Per il naturalista della mente, per il raccoglitore di esemplari psicologici, il bisogno principale è di qualche metodo sicuro, facile e fidato, per trasportare se stesso e altri dal Vecchio al Nuovo Mondo, dal continente delle mucche e dei cavalli familiari al continente dei canguri e degli ornitorinchi.

Due di questi metodi esistono. Nessuno di essi è perfetto; ma entrambi danno sufficiente affidamento, sono abbastanza facili e abbastanza sicuri da giustificare il loro impiego da parte di coloro che sanno quel che fanno. Nel primo caso l'anima è trasportata alla sua remota destinazione con l'aiuto di un prodotto chimico, sia mescalina oppure acido lisergico. Nel secondo caso, il veicolo è psicologico in natura, e il passaggio agli antipodi della mente viene compiuto per ipnosi. I due veicoli trasportano la coscienza alla stessa regione; ma la droga ha più vasta portata e conduce i suoi passeggeri più in là nella *terra incognita*.¹

Come e perché l'ipnosi produce gli effetti che sono stati osservati? Non sappiamo. Per i nostri scopi attuali, tuttavia, non dobbiamo saperlo. Tutto ciò che è necessario, a tal riguardo, è registrare il fatto che alcuni soggetti ipnotizzati sono trasportati, in stato di trance, in una regione agli antipodi della mente, dove trovano l'equivalente dei marsupiali, delle strane creature psicologiche che conducono un'esistenza autonoma secondo la legge del loro proprio essere.

Si veda Appendice 1.

Circa gli effetti psicologici della mescalina sappiamo poco. Probabilmente (perché non ne siamo ancora sicuri) essa interferisce nel sistema degli enzimi che regola la funzione cerebrale. Così facendo diminuisce l'efficienza del cervello come strumento di messa a fuoco della mente sui problemi della vita sulla superficie del nostro pianeta. Sembra che questa diminuzione di ciò che può chiamarsi l'efficienza biologica del cervello permetta l'ingresso nella coscienza ad alcune categorie di avvenimenti mentali che normalmente sono escluse, in quanto non posseggono valore di sopravvivenza. Simili intrusioni di materiale biologicamente inutile, ma esteticamente e qualche volta spiritualmente degno, possono verificarsi in conseguenza di malattia o stanchezza; oppure possono procurare dal digiuno, o da un periodo di confinamento in luogo oscuro e di completo silenzio.²

Una persona sotto l'influenza della mescalina o dell'acido lisergico smetterà di avere visioni quando le sia somministrata una buona dose di acido nicotinic. Ciò aiuta a spiegare l'efficacia del digiuno quale causa di esperienza visionaria. Riducendo la quantità di zucchero disponibile, il digiuno diminuisce l'efficienza biologica del cervello e così rende possibile l'ingresso nella coscienza di materiale privo di valore agli effetti della sopravvivenza. Inoltre, provocando una deficienza di vitamine, esso elimina dal sangue quel noto elemento inibitorio delle visioni, l'acido nicotinic. Un altro elemento inibitorio dell'esperienza visionaria è l'ordinaria e quotidiana esperienza percettiva. Gli psicologi sperimentali hanno trovato che, se si confina un uomo in un "ambiente limitato", dove non vi sia né lu-

Si veda Appendice 2.

ce, né suono, niente da fiutare, e lo si metta in un bagno tiepido, dandogli soltanto una cosa, quasi impercettibile, da toccare, la cavia comincerà ben presto a "vedere cose", "udire cose" e avere strane sensazioni del corpo.

Milarepa, nella sua caverna nell'Himalaia, e gli anacreti della Tebaide seguirono essenzialmente la stessa procedura e ottennero essenzialmente gli stessi risultati. Migliaia di quadri delle Tentazioni di sant'Antonio testimoniano l'efficacia di una dieta limitata e di un ambiente limitato. L'ascetismo, è evidente, ha una doppia motivazione. Se gli uomini e le donne tormentano il proprio corpo, non è soltanto perché sperano in questo modo di espiare le colpe passate ed evitare le punizioni future; ma anche perché anelano di visitare gli antipodi della mente e avere qualche apparizione visionaria. Empiricamente e dai resoconti di altri asceti, essi sanno che il digiuno e un ambiente limitato li trasporteranno dove desiderano andare. La punizione autoinflitta può essere la porta al paradiso. (Essa può essere anche - e questo è un punto che sarà discusso in un capitolo successivo - una porta alle regioni infernali.)

Dal punto di vista di un abitante del Vecchio Mondo, i marsupiali sono molto rari» Ma rarità non è lo stesso di casualità. I canguri possono mancare di verosimiglianza; ma la loro improbabilità si ripete e obbedisce a leggi riconoscibili. Lo stesso è vero delle creature psicologiche che abitano le più remote regioni della nostra mente. Le esperienze fatte sotto l'influenza della mescalina o dell'ipnosi profonda sono certamente strane; ma sono strane con una certa regolarità, strane secondo un modello.

Quali sono i caratteri comuni che questo modello impone alle nostre esperienze visionarie? Il primo e più importante è l'esperienza della luce. Tutto ciò che è visto da

coloro che visitano gli antipodi della mente è brillantemente illuminato e sembra splendere dall'interno. Tutti i colori sono intensificati a un grado molto superiore di qualsiasi cosa vista in condizioni normali, e nello stesso tempo la capacità dell'intelletto di riconoscere sottili distinzioni di tono e di colore è assai rafforzata.

Sotto questo aspetto vi è una netta differenza tra queste esperienze visionarie e i sogni comuni. La maggior parte dei sogni sono incolori, oppure sono soltanto parzialmente o debolmente colorati. Invece le visioni sperimentate sotto l'influenza della mescalina o dell'ipnosi sono sempre di colori intensamente e, potremmo dire, preternaturalmente brillanti. Il professor Calvin Hall, che ha raccolto i resoconti di molte migliaia di sogni, ci dice che circa i due terzi di tutti i sogni sono in bianco e nero. "Solo un sogno su tre è colorato, o c'è del colore." Alcuni individui sognano completamente a colori; alcuni non sperimentano mai il colore nei loro sogni; la maggioranza qualche volta sogna a colori, ma più spesso no.

"Noi siamo arrivati alla conclusione" scrive il professor Hall "che il colore nei sogni non ci dà alcuna notizia circa la personalità del sognatore." Sono d'accordo su questa conclusione. Il colore nei sogni e nelle visioni non ci dice di più, sulla personalità del soggetto, di quanto non dica il colore nel mondo esterno. Un giardino in luglio viene percepito luminosamente colorato. La percezione ci dice qualche cosa circa il sole splendente, i fiori e le farfalle, ma poco o niente circa noi stessi. Allo stesso modo il fatto che vediamo brillanti colori nelle nostre visioni e in alcuni dei nostri sogni ci dice qualche cosa sulla fauna degli antipodi della mente, ma niente sulla personalità che abita ciò che ho chiamato il Vecchio Mondo della Mente.

La maggior parte dei sogni trattano dei desideri perso-

nali e dei bisogni istintivi del sognatore, e dei conflitti che sorgono allorché questi desideri e questi bisogni sono frustrati dalla disapprovazione della coscienza o dal timore della pubblica opinione. La storia di questi impulsi e di questi conflitti è raccontata in termini di simboli drammatici, e nella maggior parte dei sogni i simboli sono incolori. Perché? La risposta, suppongo, è che, per essere efficaci, i simboli non richiedono di essere colorati. Le lettere con cui scriviamo circa le rose non hanno bisogno di essere rosse, e possiamo descrivere l'arcobaleno usando inchiostro nero su carta bianca. I libri di testo sono illustrati da incisioni di linee e lastre di mezzi toni; e queste immagini e diagrammi senza colore effettivamente trasmettono l'informazione.

Ciò che è bastevole per la coscienza sveglia è bastevole evidentemente per il subcosciente personale che trova possibile esprimere i suoi significati attraverso simboli incolori. Il colore viene a essere una specie di pietra di paragone della realtà. Ciò che è dato è colorato; ciò che mettono insieme il nostro intelletto creatore-di-simboli e la nostra fantasia è incolore. Così il mondo esterno è percepito come colorato. I sogni, che non sono dati, ma fabbricati dal subcosciente personale, sono generalmente in bianco e nero. (È degno di nota che, nella maggior parte delle esperienze individuali, la maggior parte dei sogni brillantemente colorati sono quelli di paesaggi in cui non vi è dramma, né riferimento simbolico a un conflitto, ma soltanto la presentazione alla coscienza di un fatto dato, non umano.)

Le immagini del mondo prototipo sono simboliche; ma poiché noi, come individui, non le fabbrichiamo, ma le troviamo "là" nell'inconscio collettivo, esse presentano almeno alcune delle caratteristiche della realtà data e sono colo-

rate. I non simbolici abitanti degli antipodi della mente esistono per conto proprio, e come i dati fatti del mondo esterno sono colorati. Infatti, essi sono molto più intensamente colorati dei dati esterni. Ciò può spiegarsi almeno in parte, col fatto che le nostre percezioni del mondo esterno sono abitualmente oscurate dalle nozioni verbali nei termini delle quali noi pensiamo. Noi tentiamo sempre di convertire le cose in segni per le più intelligibili astrazioni del le nostre proprie invenzioni. Ma così facendo, priviamo queste cose di gran parte della loro proprietà originaria.

Agli antipodi della mente, noi siamo più o meno completamente liberi dal linguaggio, fuori del sistema del pensiero concettuale. Di conseguenza la nostra percezione degli oggetti visionari possiede tutta la freschezza, tutta la nuda intensità delle esperienze che non sono state mai verbalizzate, mai assimilate alle morte astrazioni. Il loro colore (quel distintivo del dato) brilla con uno splendore che ci sembra preternaturale, perché esso è infatti completamente naturale, completamente naturale nel senso di essere completamente non sofisticato dal linguaggio o dalle nozioni scientifiche, filosofiche e utilitarie, con le quali noi di solito ri-creiamo il mondo dato nella nostra immagine desolatamente umana.

Nel suo *Candle of Vision* (Fiamma di Visione), il poeta irlandese AE (George Russell) ha realizzato le sue esperienze visionarie con notevole acutezza. "Quando medito" egli scrive "sento nei pensieri e nelle immagini che si addensano su di me il riflesso della personalità; ma vi sono anche finestre nell'anima, attraverso le quali si possono vedere immagini create non dall'immaginazione umana, ma da quella divina."

Le nostre abitudini linguistiche ci conducono all'errore. Per esempio, siamo capaci di dire "Io immagino", quando avremmo dovuto dire: "È stata sollevata la cortina perché

io possa vedere". Spontanee o provocate, le visioni non sono mai nostra proprietà personale. I ricordi che appartengono all'io ordinario non vi hanno parte. Le cose viste non sono affatto familiari. "Non vi è riferimento, né rassomiglianza" secondo Sir William Herschel "con nessuno degli oggetti recentemente visti o a cui si abbia recentemente pensato." Quando appaiono delle facce, non sono mai le facce di amici o di conoscenti. Siamo fuori del Vecchio Mondo e stiamo esplorando gli antipodi.

Per la maggioranza di noi per la maggioranza del tempo, il mondo dell'esperienza quotidiana sembra piuttosto confuso e dozzinale. Ma per alcuni spesso, e per un discreto numero di persone occasionalmente, un po' dello splendore dell'esperienza visionaria si riversa, per così dire, in ciò che vediamo comunemente e l'universo quotidiano è trasfigurato. Sebbene ancora riconoscibile, il Vecchio Mondo assume la qualità degli antipodi della mente. Ecco una descrizione assolutamente caratteristica di questa trasfigurazione del mondo quotidiano.

Ero seduto in riva al mare, ascoltando appena un amico che discuteva con calore di qualcosa che mi annoiava soltanto. Inconsciamente guardai un velo di sabbia che avevo preso nella mano, quando all'improvviso ne vidi la squisita bellezza di ogni granello; invece di essere annoiato, vidi che ogni particella era costruita su un perfetto modello geometrico, con angoli netti, da ognuno dei quali si rifletteva un brillante fascio di luce, mentre ogni minuscolo cristallo splendeva come un arcobaleno... I raggi si incrociavano e si ri-incrociavano formando squisiti modelli di tale bellezza da lasciarmi senza respiro... Allora, improvvisamente, la mia coscienza fu sollevata dall'interno e vidi in maniera vivida come tutto l'universo fosse fatto di particelle di materia che, nonostante potessero sembrare monoto-

ne e prive di vita, erano tuttavia piene di questa intensa e vitale bellezza. Per un attimo o due l'intero mondo apparve come un bagliore di gloria. Quando scomparve, mi lasciò con qualche cosa che non ho più dimenticato e che mi ricorda continuamente la bellezza serrata in ogni minuta parte della materia che ci circonda.

Similmente scrive George Russell di aver visto il mondo illuminato da "un intollerabile fascio di luce"; di essersi trovato a guardare "paesaggi belli come un Paradiso perduto"; di aver contemplato un mondo dove "i colori erano più brillanti e più puri, eppure formavano una più morbida armonia". Ancora "i venti erano luccichio e chiaror di diamanti, eppure pieni di colore come un opale, mentre brillavano attraverso la vallata, e seppi che l'Età Aurea era tutta intorno a me, ed eravamo stati noi ciechi a essa, ma essa non era mai passata dal mondo".

Molte descrizioni simili si possono trovare nei poeti e nella letteratura del misticismo religioso. Si pensi, per esempio, all'*Ode sulle Intimazioni dell'Immortalità nella Prima Fanciullezza* di Wordsworth; ad alcune liriche di George Herbert e Henry Vaughan; ai *Secoli di Meditazioni* di Traberne; al brano nella sua autobiografia, dove padre Surin descrive la miracolosa trasformazione di un cupo giardino di convento in un pezzo di Paradiso.

Luce e colore preternaturale sono comuni a tutte le esperienze visionarie. E con la luce e col colore si ha, in ogni caso, il riconoscimento di un significato più alto. Gli oggetti luminosi di luce propria che vediamo agli antipodi della mente posseggono un significato, e questo significato è, in certo qual modo, intenso come il colore. Il significato qui è identico all'essere; poiché, agli antipodi della mente, gli oggetti non rappresentano se stessi. Le immagini-

ni che appaiono nelle zone più vicine del subcosciente collettivo hanno significato in relazione ai fatti basilari dell'esperienza umana; ma qui, ai limiti del mondo visionario, ci troviamo di fronte a fatti che, come i fatti della natura esterna, sono indipendenti dall'uomo, sia individualmente che collettivamente, ed esistono per conto loro. E il loro significato consiste precisamente in ciò, che essi sono intensamente se stessi, sono manifestazioni dell'essenziale qualità di dato dell'universo, della sua non umana diversità.

Luce, colore e significato non esistono isolatamente. Essi modificano gli oggetti, o da essi sono manifestati. Vi sono particolari categorie di oggetti comuni alla maggior parte delle esperienze visionarie? La risposta è: sì, ve ne sono. Sotto gli effetti della mesalina e dell'ipnotismo così come nelle visioni spontanee, alcune categorie di esperienze percettive si verificano ripetutamente.

L'esperienza tipica della mesalina o dell'acido lisergico comincia con percezioni di forme colorate, mobili, geometricamente vive. Ben presto la geometria pura diventa concreta, e il visionario non percepisce modelli, ma cose modellate, come tappeti, sculture, mosaici. Questi danno luogo a vaste e complicate costruzioni, in mezzo a paesaggi che cambiano di continuo, passando dalla sontuosità a una sontuosità più intensamente colorata, dalla grandezza a una più profonda grandezza. Figure eroiche, di quelle che Blake chiamava "i Serafini", possono fare la loro apparizione, sole o in moltitudini. Animali favolosi attraversano la scena. Tutto è nuovo e sorprendente. Quasi mai il visionario vede cose che gli ricordino il suo passato. Egli non ricorda scene, persone o oggetti, e non li inventa; egli guarda una nuova creazione.

La materia prima per questa creazione è fornita dalle esperienze visive della vita ordinaria; ma la modellatura di questo materiale in forme è opera di qualcuno che certa-

mente non è l'io che ebbe originariamente le esperienze, o che in seguito le ricordò o le approfondì. Esse sono (cito le parole usate dal dottor J.R. Smythies in un recente articolo sull'«American Journal of Psychiatry») "l'opera di un compartimento mentale altamente differenziato, senza alcuna apparente connessione, emotiva o volitiva, con gli scopi, gli interessi, o i sentimenti della persona interessata".

Ecco, riportato per citazioni o parafrasi condensate, il resoconto di Weir Mitchell del mondo visionario nel quale egli fu trasportato dal peyotl, il cacto che è la fonte naturale della mescalina.

Entrando in questo mondo egli vide una moltitudine di "punti luminosi" e ciò che gli apparve come "frammenti di vetro colorato". Poi arrivarono "membrane di colore, delicate e fluttuanti". Queste furono spazzate via da una "inaspettata irruzione di innumerevoli punti di luce bianca", che attraversarono il campo visivo. Poi vi furono linee a zigzag di colori lucentissimi, che si trasformarono in nuvole ondose di sfumature ancora più brillanti. A questo punto fecero la loro apparizione le costruzioni e poi i paesaggi. Vi fu una torre gotica dal disegno elaborato con statue decrepite nei vani delle porte o sulle mensole di pietra.

Mentre guardavo, ogni angolo sporgente, ogni cornicione, e finanche le superfici delle pietre ai punti di giunzione erano coperti per gradi o tappezzati da grappoli che sembravano di immense pietre preziose, ma pietre non tagliate, alcune dall'apparenza più di masse di frutta trasparente... Tutto sembrava possedere una luce interiore.

La torre gotica fu sostituita da una montagna, un picco di inconcepibile altezza, un colossale artiglio d'uccello scolpito nella pietra e proiettato sull'abisso, un infinito

svolazzare di drappi colorati, e una efflorescenza di pietre ancora più preziose. Alla fine vi fu la visione di onde verdi e purpuree che si infransero su una spiaggia "con miriadi di luci della stessa tinta delle onde".

Ogni esperienza di mescalina, ogni visione che sorga sotto l'ipnosi, è unica; ma tutte appartengono chiaramente alla stessa specie. I paesaggi, le architetture, i grappoli di gemme, i modelli brillanti e intricati, questi sono, nella loro atmosfera di luce preternaturale, di colore preternaturale e di significato preternaturale, il materiale di cui sono fatti gli antipodi della mente. Perché debba essere così, non sappiamo. È un fatto brutto dell'esperienza che, ci piaccia o no, dobbiamo accettare, proprio come dobbiamo accettare il fatto dei canguri.

Da questi fatti dell'esperienza visionaria passiamo adesso alle storie tramandate in tutte le tradizioni culturali, di Altri Mondi, i mondi abitati dagli dei, dagli spiriti dei morti, dall'uomo nel suo primitivo stato di innocenza.

Leggendo queste storie, siamo colpiti immediatamente dall'intima somiglianza tra l'esperienza visionaria spontanea o provocata e i paradisi e i regni delle fate del folklore e della religione. La luce preternaturale, la preternaturale intensità di colorazione, il significato preternaturale, queste sono caratteristiche di tutti gli Altri Mondi e di tutte le Età Auree. E in ogni caso indistintamente, questa luce dal significato preternaturale splende sopra un paesaggio o in un paesaggio di tale superiore bellezza, che parole umane non possono esprimerla.

Così troviamo nella tradizione greco-romana il bellissimo Giardino delle Esperidi, i Campi Elisi, e la magnifica Isola di Leuca dove fu trasportato Achille. Meninone andò in un'altra isola luminosa, in qualche punto dell'Est.

Odisseo e Penelope viaggiarono nella direzione opposta, e godettero della loro immortalità con Circe in Italia. Ancora oltre, in Occidente erano le Isole di Blest, citate per la prima volta da Esiodo e nelle quali si credeva così fermamente che, nel primo secolo a.C., Sertorio progettò di mandare uno squadrone dalla Spagna per scoprirle.

Isole di bellezza stupenda riappaiono nel folklore dei celti e, nella parte opposta del mondo, in quello dei giapponesi. E tra Avalon all'Estremo Ovest e Hraesnir nell'Estremo Oriente, vi è la terra di Uttarakuru, l'Altro Mondo degli indù. Leggiamo nel *Ramayana*:

Il paese è bagnato da laghi con loti dorati. Vi sono fiumi a migliaia, pieni di foglie dal color degli zaffiri e dei lapislazzuli; e i laghi, splendenti come il sole mattutino, sono adorni di letti dorati di loti rossi. Tutta la campagna circostante è coperta da gioielli e pietre preziose e vivaci letti di loti blu, dai petali dorati. Invece della sabbia, sono le perle, le gemme e l'oro che formano gli argini dei fiumi, tappezzati di alberi d'oro, splendenti come fiamma. Questi alberi sono sempre carichi di fiori e frutta, emanano una dolce fragranza e abbondano di uccelli."

Si vede che Uttarakuru somiglia ai paesaggi dell'esperienza sotto gli effetti della mescalina in quanto ricco di pietre preziose. E questa caratteristica è comune indistintamente a tutti gli Altri Mondi della tradizione religiosa. Ogni paradiso abbonda di gemme, o per lo meno di oggetti meravigliosi come gemme che somigliano, come dice Weir Mitchell, a "frutta trasparente". Ecco, per esempio, la versione di Ezechiele del Paradiso Terrestre:

Sei stato nell'Eden, il Giardino di Dio. Tutte le pietre preziose ti facevano da copertura, la sarda, il topazio e il

diamante, il berillo, l'onice e il diaspro, lo zaffiro, lo smeraldo e il carbuncolo, e l'oro... Tu sei il cherubino consacrato che rivesti... Tu hai camminato su e giù in mezzo a pietre di fuoco.

I paradisi buddisti sono adorni di simili "pietre di fuoco". Così il Paradiso Occidentale della Setta della Terra Pura è tappezzato d'argento, d'oro e di berillo; ha laghi con le rive di gioielli e profusione di loti incandescenti, in mezzo ai quali siedono sul trono i bodhisattva.

Nel descrivere i loro Altri Mondi, i celti e i teutoni parlano pochissimo di pietre preziose, ma hanno molto da dire di un'altra e, per loro, egualmente meravigliosa sostanza, il cristallo. Il Galles aveva una terra benedetta chiamata Ynisvitrin, l'Isola di Cristallo; e uno dei nomi del regno germanico dei morti era Glasberg. Torna alla mente il Mare di Cristallo dell'Apocalisse.

La maggior parte dei paradisi sono adorni di costruzioni e, come gli alberi, le acque, le colline e i campi, queste costruzioni sono splendenti di gemme. A tutti noi è familiare la Nuova Gerusalemme. "E le sue mura erano costruite di diaspro, e la città era di oro puro, come di cristallo chiaro. E le fondamenta del muro della città erano guarnite di ogni specie di pietre preziose."

Descrizioni simili si trovano nella letteratura escatologica dell'induismo, del buddismo e dell'islam. Il Paradiso è sempre un luogo di gemme. Perché? Coloro che considerano tutte le attività umane nei termini di uno schema di riferimenti sociali ed economici daranno qualche risposta come questa: le gemme sono rarissime sulla terra. Pochi le possiedono. Per compensare ciò, i portavoce della maggioranza povera hanno riempito i loro paradisi im-

maginari di pietre preziose. Questa ipotesi semplicistica contiene, senza dubbio, qualche elemento di verità, ma non spiega perché in primo luogo le pietre preziose siano giunte a essere considerate preziose.

Gli uomini hanno speso enormi quantità di tempo, di energia e di danaro per trovare, scavare e tagliare dei sassi colorati. Perché? L'utilitarista non può offrire alcuna spiegazione a tale fantastico comportamento. Ma non appena prendiamo in considerazione i fatti dell'esperienza visionaria, tutto diventa chiaro. Nella visione, gli uomini percepiscono una profusione di ciò che Ezechiele chiama "pietre di fuoco", di ciò che Weir Mitchell descrive come "frutta trasparente". Queste cose sono luminose di luce propria, manifestano uno splendore preternaturale di colore e possiedono un significato preternaturale. Gli oggetti materiali che più si avvicinano in somiglianza a queste fonti di illuminazione visionaria sono le gemme. Venire in possesso di una di tali gemme è venire in possesso di qualcosa la cui preziosità è garantita dal fatto che essa esiste nell'Altro Mondo.

Da ciò la passione dell'uomo, altrimenti inesplicabile, per le gemme, e da ciò l'attribuzione da parte sua alle pietre preziose di virtù terapeutiche e magiche. La catena causale, ne sono convinto, comincia nell'Altro Mondo psicologico dell'esperienza visionaria, discende sulla terra e monta di nuovo all'Altro Mondo teologico del Paradiso. A tal riguardo le parole di Socrate, nel *Fedone*, assumono un nuovo significato. Esiste, egli ci dice, un mondo ideale al disopra e al di là del mondo della natura.

In quest'altra terra i colori sono molto più puri e molto più brillanti di quanto siano quaggiù... Le stesse montagne, le stesse pietre hanno un più ricco splendore, una trasparenza più bella, una più bella intensità di sfumatura. Le

pietre preziose di questo mondo più basso, le nostre coralline, i diaspri, gli smeraldi e tutte le altre gemme di alto prezzo, non sono che minuscoli frammenti di queste pietre di lassù. Nell'altra terra non vi è pietra che non sia preziosa e superi in bellezza ogni nostra gemma.

In altri termini, le pietre preziose sono preziose perché hanno una debole somiglianza con le splendenti meraviglie viste con l'occhio interiore del visionario. "La vista di quel mondo" dice Platone "è una visione di osservatori benedetti"; perché vedere le cose "come sono in se stesse" è benedizione pura e inesprimibile.

Tra la gente che non conosce le pietre preziose né il cristallo, il paradiso non è adorno di minerali, ma di fiori. Fiori di splendore preternaturale fioriscono nella maggior parte degli Altri Mondi descritti dagli escatologi primitivi, e anche nei paradisi di gemme e di cristallo delle religioni più progredite hanno il loro posto. Tornano alla mente il loto della tradizione indu e buddista, le rose e i gigli dell'Occidente.

"Dio in principio piantò un giardino." L'enunciazione esprime una profonda verità psicologica. L'orticoltura ha la sua fonte - o comunque una delle sue fonti - nell'Altro Mondo degli Antipodi della mente. Quando i fedeli offrono fiori agli altari, essi restituiscono agli dei cose che sanno, o (se non sono visionari) sentono oscuramente, sono di origine celeste.

E questo ritorno alla fonte non è meramente simbolico; è anche questione di esperienza immediata. Perché il traffico tra il nostro Vecchio Mondo e i suoi antipodi, tra Qui e l'Aldilà si svolge nei due sensi. Le gemme, per esempio, vengono dal paradiso visionario dell'anima; ma esse riportano anche l'anima a questo paradiso. Contemplandole, gli uomini si trovano *trasportati* (nel vero senso della

parola), condotti al di là verso quell'Altra Terra del dialogo platonico, quel luogo magico dove ogni sasso è una pietra preziosa. E gli stessi effetti possono essere prodotti dagli oggetti di vetro e di metallo, dalle candele che bruciano nell'oscurità, da immagini e ornamenti brillantemente colorati, da fiori, conchiglie e piume, da paesaggi visti, come Shelley vide Venezia dai Colli Euganei, nella luce trasfigurante dell'alba o del crepuscolo.

Infatti, possiamo rischiare una generalizzazione e dire che qualsiasi cosa, in natura o in un'opera d'arte, rassomigli a uno di quegli oggetti intensamente significativi interiormente splendenti, incontrati agli antipodi della mente, è in grado di provocare, anche se in forma parziale e attenuata, l'esperienza visionaria. A questo punto un ipnotizzatore ci ricorderà che, se indotto a fissare intensamente un oggetto lucente, il paziente va in trance; e che se va in trance, o se soltanto comincia a fantasticare, egli può benissimo vedere apparizioni interiormente e un mondo trasfigurato all'esterno.

Ma come, precisamente, e perché la vista di un oggetto brillante induce in trance o in uno stato di fantasticheria? Si tratta, come sostenevano i vittoriani, di una semplice questione di tensione dell'occhio che risulta in un esaurimento nervoso generale? O dobbiamo spiegare il fenomeno in termini puramente psicologici, come concentrazione spinta al monoideismo e conducente alla dissociazione?

Ma vi è una terza possibilità. Gli oggetti splendenti possono ricordare al nostro inconscio ciò che esso gode agli antipodi della mente, e questi oscuri annunci di vita nell'Altro Mondo sono così affascinanti che prestiamo minor attenzione a questo mondo e diventiamo così capaci di sperimentare coscientemente qualche cosa di ciò che inconsciamente, è sempre con noi.

Vediamo, quindi, che vi sono in natura certe scene, certe categorie di oggetti, certe sostanze, che hanno il potere di trasportare la mente dell'osservatore nella direzione dei suoi antipodi, fuori dei luoghi quotidiani e verso l'Altro Mondo di Visione. Allo stesso modo, nel regno dell'arte, troviamo certe opere, anche certe categorie di opere, in cui è manifesta la stessa potenza trasportatrice. Queste opere che provocano la visione possono essere eseguite in materie che inducono alla visione, come vetro, metallo, gemme o pigmenti dallo splendore di gemme. In altri casi il loro potere è dovuto al fatto che esse rappresentano, in qualche modo particolarmente espressivo, qualche scena o oggetto avvincente.

L'arte che meglio induce alla visione è prodotta dagli uomini e dalle donne che hanno avuto esperienze visionarie; ma è possibile anche a ogni buon artista, seguendo semplicemente una ricetta riconosciuta, di creare opere che avranno per lo meno una certa potenza trasportatrice.

Di tutte le arti che inducono alla visione, quella che dipende più completamente dalle sue materie prime è, senza dubbio, quella dell'orefice e del gioielliere. I metalli lucidi e le pietre preziose sono così intrinsecamente avvincenti che anche un gioiello vittoriano o art nouveau è qualcosa di potente. E quando a questa naturale magia di metallo risplendente e di pietre luminose si aggiunge l'altra magia di nobili forme e colori abilmente mescolati, ci troviamo alla presenza di un genuino talismano.

L'arte religiosa ha fatto uso sempre e dovunque di queste materie che inducono alla visione. Lo splendore dell'oro, le statue crisoelefantine, le immagini o i simboli ingioiellati, i pezzi lucenti dell'altare: troviamo tutte queste cose nell'Europa contemporanea come nell'Antico Egitto, in India e in Cina come tra i greci, gli incas, gli aztechi.

I prodotti dell'oreficeria sono intrinsecamente divini. Essi hanno il loro posto proprio nel cuore di ogni Mistero, in ogni *sancta sanctorum*. Questa sacra gioielleria è stata sempre associata alla luce delle lampade e delle candele. Per Ezechiele, una gemma era una pietra di fuoco. Di contro, la fiamma è una gemma vivente, dotata di tutta la potenza trasportatrice che appartiene alla pietra preziosa e, in grado minore, al metallo lucido. Questa potenza trasportatrice della fiamma aumenta in proporzione della profondità e dell'estensione dell'oscurità circostante. I templi che danno maggiormente l'impressione della divinità sono antri crepuscolari, in cui qualche candela dà luce agli avvincenti tesori d'oltretomba dell'altare.

Il cristallo è appena meno efficace quale provocatore di visioni di quanto lo siano le gemme naturali. In un certo senso, invece, esso è più efficace, per la semplice ragione che ve ne è di più. Grazie al cristallo, un intero edificio - la Sainte-Chapelle, per esempio, le cattedrali di Chartres e di Sens - poté essere trasformato in qualcosa di magico e di avvincente. Grazie al cristallo, Paolo Uccello poté disegnare un gioiello circolare del diametro di quattro metri, la sua grande finestra della Resurrezione, forse la più straordinaria opera d'arte fonte di visioni che sia stata mai compiuta.

Per gli uomini del Medioevo, è evidente, l'esperienza visionaria fu d'immenso valore. Di tanto valore, infatti, che essi furono disposti a pagarla cara. Nel dodicesimo secolo nelle chiese venivano collocate cassette per le elemosine per il mantenimento e l'installazione di vetrate colorate. Suger, l'abate di Saint-Denis, dice che erano sempre piene.

Ma non ci si può aspettare che artisti d'amor proprio continuino a fare ciò che i loro padri hanno già fatto supremamente bene. Nel quattordicesimo secolo il colore fu

sostituito dalla *grisaille*, e le finestre cessarono di essere fonti di visioni. Quando, alla fine del quindicesimo secolo, il colore tornò nuovamente di moda, i pittori su vetro sentirono il desiderio di imitare in trasparenza la pittura del Rinascimento e si trovarono, nello stesso tempo, tecnicamente attrezzati per farlo. I risultati furono spesso interessanti, ma non comunicavano alcun trasporto.

Poi venne la Riforma. I protestanti disapprovarono l'esperienza visionaria e attribuirono una virtù magica alla parola stampata. In una chiesa con finestre chiare i fedeli potevano leggere la Bibbia e i libri di preghiere e non erano tentati di staccarsi dal sermone e inoltrarsi nell'Altro Mondo. Da parte cattolica gli uomini della Controriforma si trovarono ad avere due opinioni. Essi pensavano che l'esperienza visionaria fosse una buona cosa, ma credevano pure nel supremo valore della stampa.

Nelle nuove chiese raramente veniva impiegato il vetro colorato e in molte delle chiese più antiche esso fu completamente o parzialmente sostituito dal vetro chiaro. La luce non oscurata permetteva ai fedeli di seguire il servizio nei loro libri, e nello stesso tempo di vedere le opere fonti di visione create dalle nuove generazioni di scultori e architetti barocchi. Queste opere avvincenti erano eseguite in metallo e in pietra lucida. Dovunque girava lo sguardo, il fedele incontrava il riflesso del bronzo, il ricco splendore del marmo colorato, l'ultraterrena bianchezza delle statue.

Nelle rare occasioni in cui i controriformatori usarono il vetro, lo usarono come surrogato dei diamanti, non dei rubini e degli zaffiri. I prismi faccettati entrarono nell'arte religiosa nel diciassettesimo secolo, e nelle chiese cattoliche essi pendono ancora oggi da innumerevoli candelabri. (Questi affascinanti e leggermente ridicoli ornamenti sono tra i pochissimi aggeggi fonti di visione permessi nell'islam.

Le moschee sono prive di immagini e di reliquiari; ma nel Vicino Oriente, comunque, la loro austerità è mitigata qualche volta dall'avvincente scintillio del cristallo rococò.)

Dal vetro, dipinto o tagliato, passiamo al marmo e alle altre pietre che acquistano un alto grado di lucentezza e possono essere usate in massi. Il fascino esercitato da tali pietre può essere misurato dalla quantità di tempo e di fatica spesa per potersene procurare. A Baalbek, per esempio, e, trecento o cinquecento chilometri oltre nell'interno, a Palmira, troviamo tra le rovine colonne di granito rosa di Assuan. Questi grandiosi monoliti furono scavati nell'Alto Egitto, trasportati su chiatte lungo il Nilo, rimorchiati attraverso il Mediterraneo a Biblo o a Tripoli e da qui lasciati da buoi, muli e uomini sulle colline di Homs, e da Homs verso sud a Baalbek, o verso est, attraverso il deserto, a Palmira.

Che lavoro gigantesco! E, dal punto di vista utilitario che lavoro meravigliosamente privo di senso! Ma in effetti, senza dubbio, vi era un senso, un senso che esisteva in una regione al di là della mera utilità. Lucidi di splendore visionario, i rosei fusti proclamavano la loro manifesta affinità con l'Altro Mondo. A costo di sforzi enormi gli uomini avevano trasportato queste pietre dalla loro cava al Tropico del Cancro: e ora, per ricompensa, le pietre trasportavano i loro trasportatori a mezza via verso i visionari antipodi della mente.

La questione dell'utilità e dei motivi che stanno a base dell'utilità nasce ancora una volta in relazione alle ceramiche. Poche cose sono più utili, più assolutamente indispensabili, dei vasi, dei piatti e delle brocche. Ma nello stesso tempo, pochi esseri umani si interessano meno dell'utilità dei collezionisti di porcellane e terracotte smalta-

te. Dire che costoro hanno fame di bellezza non è spiegazione sufficiente. La bruttezza banale degli ambienti in cui tanto spesso sono esposte è prova sufficiente che i loro proprietari non desiderano la bellezza in tutte le sue manifestazioni, ma solo un particolare tipo di bellezza, la bellezza dei riflessi curvi, degli smalti mollemente lustri, delle superfici lisce e piane. Insomma la bellezza che trasporta lo spettatore perché gli ricorda, oscuramente o esplicitamente, le luci e i colori preternaturali dell'Altro Mondo. L'arte del vasaio è stata soprattutto un'arte laica, ma un'arte laica che innumerevoli devoti hanno trattato con una riverenza quasi idolatrica. Di tanto in tanto, tuttavia, quest'arte laica è stata messa a servizio della religione. Le mattonelle lucide hanno trovato la via delle moschee e, qualche volta, delle chiese cristiane. Dalla Cina vennero le lucenti immagini di ceramica di santi e dei. In Italia Luca della Robbia creò un paradiso di smalto blu, per le sue lucide madonne bianche e i suoi Gesù Bambini. La terracotta è più economica del marmo e, convenientemente trattata, quasi altrettanto avvincente.

Platone e, durante una successiva fioritura di arte religiosa, san Tommaso d'Aquino, sostennero che i colori puri e luminosi fossero proprio l'essenza della bellezza artistica. Un Matisse, in tal caso, sarebbe intrinsecamente superiore a un Goya o a un Rembrandt. Basta soltanto tradurre le astrazioni dei filosofi in termini concreti per vedere che questa equazione della bellezza in genere con i colori puri e luminosi è assurda. Ma sebbene insostenibile come si presenta, la venerabile dottrina non è del tutto priva di verità.

I colori puri e luminosi sono caratteristica dell'Altro Mondo. Di conseguenza, le opere d'arte dipinte in colori puri e luminosi sono capaci, in circostanze adatte, di trasportare la mente dello spettatore nella direzione dei suoi

antipodi. I colori puri e luminosi sono dell'essenza, non della bellezza in genere, ma solo di un particolare tipo di bellezza, quella visionaria. Le chiese gotiche e i templi greci, le statue del tredicesimo secolo dopo Cristo e del quinto secolo avanti Cristo, furono tutte brillantemente colorate.

Per i greci e per gli uomini del Medioevo quest'arte di giostre da fiera e di esibizione di opere in cera era evidentemente avvincente. A noi essa sembra deplorabile. Noi preferiamo il nostro piano prassitelico, il nostro marmo e la nostra pietra calcare al naturale. Perché il nostro gusto moderno deve essere così diverso, sotto questo aspetto, da quello dei nostri antenati? La ragione, suppongo, è che i pigmenti puri e luminosi ci sono diventati troppo familiari per commuoverci gran che. Li ammiriamo, senza dubbio, quando li vediamo in qualche grande o acuta composizione; ma in se stessi e come tali non ci trasportano.

I sentimentali innamorati del passato lamentano la rozzezza della nostra epoca ponendola in contrasto sfavorevole con il gaio splendore delle epoche precedenti. Nella realtà dei fatti, senza dubbio, vi è una profusione molto maggiore di colore nel mondo moderno, anziché in quello antico. Lapislazzuli e porpore di Tiro erano rarità costose; i ricchi velluti e i broccati dei guardaroba principeschi, le tappezzerie dipinte o tessute delle case medievali o del principio dell'era moderna, erano riservate a una minoranza privilegiata.

Anche i grandi della terra possedevano pochissimi di questi tesori fonti di visioni. Nel diciassettesimo secolo, i monarchi possedevano così poche suppellettili che dovevano viaggiare di reggia in reggia con vagoni carichi di piatti e di coperte, di tappeti e di tappezzerie. Per la gran massa del popolo vi erano solo tessuti rozzi e qualche tintura vegetale;

e per la decorazione degli interni vi erano, nel migliore dei casi, colori grossolani, nel peggiore (ed era la maggior parte dei casi) "il pavimento di gesso e le mura di letame".

Agli antipodi di ogni intelletto sta l'Altro Mondo di luce preternaturale e colore preternaturale, di gemme ideali e oro visionario. Ma di fronte a ogni paio d'occhi v'era solo il buio squallore del tugurio familiare, la polvere o il fango della strada del villaggio, il bianco sporco, il grigio e il verde fradicio della biancheria stracciata. Da ciò un'appassionata, quasi disperata sete di colori puri e luminosi; e da ciò l'effetto irresistibile prodotto da tali colori sempre che fossero esposti in chiesa o a corte. Oggi l'industria chimica trasforma colori, inchiostri e tinte in infinite varietà e quantità enormi. Nel nostro mondo moderno vi è sufficiente colore brillante da garantire la produzione di milioni di bandiere e di vignette umoristiche, milioni di segnali d'arresto e fanali di coda, pompe da incendi e recipienti di Coca-Cola a centinaia di migliaia, tappeti, carta da parati e arte non rappresentativa in eguale quantità.

La familiarità produce indifferenza. Abbiamo visto troppo colore puro e luminoso da Woolworth per trovarlo intrinsecamente avvincente. E qui possiamo notare che, per la sua straordinaria capacità di darci le cose migliori in quantità eccessiva, la tecnologia moderna tende a svalutare le tradizionali materie fonti di visione. L'illuminazione di una città, per esempio, era una volta un avvenimento raro, riservato alle vittorie e alle feste nazionali, alla canonizzazione dei santi e all'incoronazione dei re. Adesso essa ha luogo tutte le sere e celebra le virtù del gin, delle sigarette e dei dentifrici.

A Londra, ai primi del Novecento, le insegne luminose erano una novità e così rara che brillavano nella nebbiosa oscurità "come gemme rare in un monile". Attraverso il Ta-

migi, sulla antica Shot Tower, le lettere d'oro e di rubino erano belle di una bellezza magica: *une féerie*. Oggi le fate non ci sono più. Il neon si trova dovunque e, trovandosi dovunque, non ha alcun effetto su di noi, eccetto forse quello di farci sospirare nostalgicamente le notti primitive.

Solo nella luce abbagliante noi riafferriamo il significato ultraterreno che nell'epoca dell'olio e della cera, e finanche ai tempi del gas e del carbone, splendeva praticamente da ogni isola di chiarore nell'oscurità illimitata. Sotto i riflettori, Notre-Dame de Paris e il Foro Romano sono oggetti visionari, che hanno la potenza di trasportare la mente dello spettatore verso l'Altro Mondo.³

La tecnologia moderna ha avuto lo stesso effetto deprezzatore sul vetro e sul metallo lucido come l'ha avuto sulle fiabesche lampade e sui colori puri e luminosi. Da Giovanni di Patmo e dai suoi contemporanei le mura di vetro erano concepibili solo nella Nuova Gerusalemme. Oggi esse sono caratteristica di ogni edificio d'amministrazione aggiornato, e di ogni bungalow. E questa saturazione di vetro è stata uguagliata da una saturazione di cromo e di nichel, di acciaio e di alluminio inossidabile e da una moltitudine di leghe vecchie e nuove. Le superfici metalliche ci abbagliano nella stanza da bagno, brillano dall'acquaio di cucina, splendono attraverso il paese nelle macchine e nei treni.

Quei ricchi riflessi convessi che affascinarono tanto Rembrandt, sì che egli non si stancò mai di renderli in pittura, adesso sono luoghi comuni in casa, in strada e in fabbrica. Il punto bello del raro piacere è stato distrutto. Ciò che era una volta l'apice di gioia visionaria è diventato ora un pezzo di trascurato linoleum.

³ Si veda Appendice 3.

Ho parlato finora solo di materie fonti di visione e del loro deprezzamento psicologico da parte della moderna tecnologia. È ora adesso di considerare i mezzi puramente artistici, con i quali le opere fonti di visione sono state create.

La luce e il colore tendono ad assumere una qualità preternaturale quando sono visti in mezzo a un ambiente oscuro. La *Crocefissione* di frate Angelico al Louvre ha uno sfondo nero. E nero lo hanno gli affreschi della Passione dipinti da Andrea del Castagno per le monache di Santa Apollonia a Firenze. Perciò la visionaria intensità, lo strano potere di trasporto di queste straordinarie opere. In un contenuto psicologico e artistico completamente diverso, lo stesso mezzo fu usato spesso da Goya nelle sue acqueforti. Quegli uomini volanti, quel cavallo sulla fune, l'immensa e spettrale incarnazione della Paura, si ergono tutti come illuminati, contro uno sfondo di notte impenetrabile.

Con lo sviluppo del chiaroscuro, nel sedicesimo e diciassettesimo secolo, la notte uscì dallo sfondo e si installò nel quadro, che diventò la scena di una specie di lotta manichea tra Luce e Tenebre. All'epoca in cui furono dipinte, queste opere devono aver posseduto un reale potere travolgente. A noi che abbiamo visto troppo di questo genere di cose, la maggioranza di esse sembrano meramente teatrali. Ma qualcuna ancora conserva la sua magia. Vi è per esempio la *Deposizione* di Caravaggio; vi sono una dozzina di magici dipinti di Georges de La Tour;⁴ vi sono tutti quei visionari Rembrandt dove le luci hanno l'intensità e il significato di luce agli antipodi della mente, dove

Si veda Appendice 4.

le tenebre sono piene di ricche potenzialità in attesa del loro turno per diventare reali, per farsi luminosamente presenti alla nostra coscienza.

Nella maggioranza dei casi il soggetto dei quadri di Rembrandt è preso dalla vita reale o dalla Bibbia: un ragazzo che studia o il bagno di Betsabea; una donna che guarda uno stagno o Cristo davanti ai Giudici. Occasionalmente, tuttavia, questi messaggi dall'Altro Mondo sono trasmessi per mezzo di soggetti tratti non dalla vita reale e dalla storia, ma dal regno dei simboli prototipi. Al Louvre vi è una *Méditation du Philosophe*, il cui soggetto simbolico non è altro che l'intelletto umano, con le sue vaste zone di ombra, i suoi momenti di illuminazione visionaria e intellettuale, con i suoi misteriosi passaggi serpeggianti in basso e in alto nell'ignoto. Il filosofo in meditazione siede là nella sua isola di illuminazione interiore; e all'estremo opposto della simbolica camera, in un'altra e più luminosa isola, una vecchia è china davanti alla terra. La luce del fuoco le sfiora e le trasfigura il volto e vediamo, illustrato concretamente, l'impossibile paradosso e verità suprema: che la percezione s'identifica (o per lo meno potrebbe o dovrebbe identificarsi) con la Rivelazione, che la Realtà splende in ogni apparenza, che l'Uno è totalmente, infinitamente presente in tutti i particolari.

Insieme alle luci e ai colori preternaturali, alle gemme e agli schemi in continua trasformazione, i visitatori degli antipodi della mente scoprono un mondo di paesaggi di sublime bellezza, di architettura vivente e di figure eroiche. Il potere di trasporto di molte opere d'arte è attribuibile al fatto che i loro creatori hanno dipinto scene, persone e oggetti che ricordano allo spettatore ciò che consciamente o inconsciamente egli sa dell'Altro Mondo dietro la sua mente.

Cominciamo con gli abitanti umani o, piuttosto, più che umani, di queste remote regioni. Blake li chiamò "i Cherubini". E infatti tali essi sono, senza dubbio, gli originali psicologici di quegli esseri che, nella teologia di tutte le religioni, servono da intermediari tra l'Uomo e la Luce» I personaggi più che umani dell'esperienza visionaria "non fanno mai niente". (Allo stesso modo il beato "non fa mai niente" in paradiso.) Si contentano semplicemente di esistere.

Sotto molti nomi e abbigliate in infinite varietà di costumi, queste eroiche figure dell'esperienza visionaria umana sono apparse nell'arte religiosa di tutte le culture. Qualche volta sono mostrate in riposo, qualche volta in azione storica o mitologica. Ma l'azione, come abbiamo visto, non è naturale per gli abitanti degli antipodi della mente. Essere occupati è la legge del *nostro* essere. La loro legge è di non far niente. Quando forziamo questi sereni stranieri a rappresentare una parte in uno dei nostri drammi fin troppo umani, falsifichiamo la verità visionaria. Ecco perché le più avvincenti (anche se non necessariamente le più belle) rappresentazioni dei "Cherubini" sono quelle che li mostrano come sono nel loro ambiente naturale, senza far niente in particolare.

E ciò dà credito alla impressione irresistibile, più che soltanto estetica, che riceve lo spettatore nel contemplare i grandi capolavori statici dell'arte religiosa. Le figure scolpite degli idoli e degli dei-re egizi, le Madonne e i Pantocratori dei mosaici bizantini, i Bodhisattva e i Lohan cinesi, i Buddha seduti di Khmer, le stele e le statue di Copan, gli idoli di legno dell'Africa tropicale, hanno una caratteristica comune: una profonda tranquillità. Ed è precisamente questa che dà loro la particolare qualità divina, e il potere di trasportare lo spettatore fuori del Vec-

chio Mondo dell'esperienza quotidiana, lontano, verso i visionari antipodi della psiche umana.

Non vi è niente, senza dubbio, di intrinsecamente ottimo nell'arte statica. Statica o dinamica, un'opera brutta è sempre un'opera brutta. Tutto ciò che intendo insinuare è che, a parità di merito, una figura eroica in riposo ha un maggior potere di trasporto di un'altra che sia presentata in azione.

Il Cherubino vive in Paradiso e nella Nuova Gerusalemme, in altri termini, tra palazzi prodigiosi, sta in giardini ricchi e splendenti con lontane prospettive di piani e di montagne, di fiumi e di mari. È questione di esperienza immediata, un fatto psicologico registrato nel folklore e nella letteratura religiosa di ogni epoca e di ogni paese. Esso, tuttavia, non è stato registrato nell'arte pittorica.

Riesaminando la successione delle culture umane, troviamo che la pittura paesaggistica o non esiste, oppure è rudimentale o di sviluppo recentissimo. In Europa un'arte della pittura paesaggistica è fiorita in pieno solo per quattro o cinque secoli, in Cina per non più di un migliaio d'anni, in India, per quanto riguarda i risultati pratici, mai.

Questo è un fatto curioso che richiede spiegazione. Perché i paesaggi avrebbero dovuto trovar posto nella letteratura visionaria di una data epoca e di una data cultura, ma non nella pittura? Posta in questi termini, la questione offre da sé la migliore risposta. La gente può contentarsi della espressione meramente verbale di questo aspetto dell'esperienza visionaria e non sente il bisogno della traduzione in termini pittorici.

Che ciò accada spesso nel caso degli individui, è sicuro. Blake, per esempio, vide paesaggi visionari "articolati al di là di tutto ciò che la natura mortale e peritura possa produrre" e "infinitamente più perfetti e minutamente organizzati di qualsiasi cosa vista da occhio mortale". Ecco

la descrizione di un simile paesaggio visionario fatta da Blake a un ricevimento della signora Adersi

L'altra sera, mentre facevo una passeggiata, arrivai a un prato e in un angolo vidi un ovile. Avvicinandomi, il terreno si ricoprì di fiori, e la stalla a cannicciata e i suoi lanuti inquilini avevano una squisita bellezza pastorale. Ma guardai di nuovo, e mi accorsi che non era gregge vivo, ma meravigliosa scultura.

Resa in pigmenti, questa visione apparirebbe, suppongo, come qualche mescolanza di impossibile bellezza di uno dei più freschi schizzi a olio di Constable con un quadro d'animali nello stile magicamente realistico degli agnelli circondati d'aureola di Zurbaran, ora nel museo di San Diego. Ma Blake non fece mai niente di lontanamente somigliante a questi quadri: si contentò di parlare e di scrivere intorno alle sue visioni paesaggistiche e di concentrarsi, nella pittura, sul "Cherubino".

Ciò che è vero di un artista individuale può essere vero di tutta una scuola. Vi sono tante cose che gli uomini sperimentano, ma non scelgono per esprimerle; oppure possono tentare di esprimere ciò che hanno sperimentato, ma in una sola delle arti. In altri casi ancora essi si esprimeranno in maniere che non hanno alcuna affinità immediatamente riconoscibile con l'esperienza originale. A tal riguardo il dottor A.K. Coomaraswamy ha qualcosa di molto interessante da dire circa l'arte mistica dell'Estremo Oriente, l'arte in cui "denotazione e conseguenza non possono essere divise" e "non si sente alcuna distinzione tra ciò che una cosa è e ciò che essa *significa*".

L'esempio supremo di tale mistica arte è la pittura paesaggistica di ispirazione zen, che nacque in Cina durante

il periodo Sung e tornò a nuova vita in Giappone quattro secoli dopo. L'India e il Vicino Oriente non hanno pittura paesaggistica mistica; ma ne hanno gli equivalenti: "La pittura, la poesia e la musica Vaisnave in India, in cui il tema è l'amore sessuale; e la poesia e la musica Sufi in Persia dedicate alle lodi dell'ebbreità".⁵

"Il letto" come dice concisamente il proverbio italiano "è il teatro dei poveri." Analogamente, la sessualità è il Sung dell'indù; il vino l'impressionismo persiano. Per la ragione, indubbiamente, che le esperienze di unione sessuale e di ebbrezza partecipano di quella essenziale caratteristica di diversità di tutte le visioni, compresa quella di paesaggi.

Se, in qualunque epoca, gli uomini hanno trovato soddisfazione in un determinato genere di attività, è da presumersi che, nei periodi in cui questa soddisfacente attività non era manifesta, deve esservi stato qualche equivalente di essa. Nel Medioevo, per esempio, gli uomini erano preoccupati in maniera ossessiva, quasi maniacale, dei termini e dei simboli. Qualsiasi cosa in natura era immediatamente riconosciuta quale illustrazione concreta di qualche nozione formulata in un libro o in una leggenda comunemente considerati sacri.

Eppure, in altri periodi della Storia gli uomini hanno trovato una profonda soddisfazione nel riconoscere l'autonoma diversità della natura, compresi molti aspetti della natura umana. L'esperienza di questa diversità fu espressa in termini di arte, di religione o di scienza. Quali furono gli equivalenti medievali di Constable e dell'ecologia, della contemplazione del volo degli uccelli e di Eleu-

si, del microscopio e dei riti di Dioniso e dello Haiku giapponese? Essi vanno ricercati, suppongo, nelle orge dei Saturnali a un estremo della scala, e nell'esperienza mistica all'altro estremo. Baldorie, Primi di Maggio, Carnevali, questi permettevano l'esperienza diretta della diversità animale che sta a base dell'identità personale e sociale. L'infusa contemplazione rivelò la diversità ancora più diversa del divino Non-io. E in un punto tra i due estremi erano le esperienze dei visionari e le arti fonti di visione, per mezzo delle quali si cercava di riafferrare e ricreare quelle esperienze: l'arte del gioielliere, del creatore di vetri dipinti, del tessitore di tappezzerie, del pittore, del poeta e del musicista.

Nonostante la Storia Naturale, che non era altro se non una serie di simboli desolatamente moralistici, a dispetto della teologia che, invece di considerare le parole come segni delle cose, trattava le cose e gli avvenimenti come segni delle parole bibliche e aristoteliche, i nostri antenati rimasero relativamente sani. E ottennero ciò con la periodica evasione dalla soffocante prigione della loro filosofia presuntuosamente razionalistica, della loro scienza antropomorfa, autoritaria e non sperimentale, della loro religione fin troppo articolata, nei mondi non verbali, diversi dall'umano, abitati dai loro istinti, dalla fauna visionaria degli antipodi della mente e, al di là eppure entro tutto il resto, dallo Spirito Onnipotente.

Da questa lunga ma necessaria digressione, torniamo al caso particolare dal quale siamo partiti. I paesaggi, come abbiamo visto, sono caratteristica regolare dell'esperienza visionaria. Descrizioni di paesaggi visionari s'incontrano nell'antica letteratura folkloristica e religiosa, ma le pitture di paesaggi non fanno la loro apparizione fi-

⁵ A.K. Coomaraswamy, *La Trasformazione della Natura in Arte*,

no a epoche relativamente recenti. A ciò che è stato detto, a scopo di spiegazione circa gli equivalenti psicologici, aggiungerò qualche breve osservazione sulla natura delle pitture paesaggistiche come arte fonte-di-visione.

Cominciamo col porci una domanda. Quali paesaggi - o, più generalmente, quali rappresentazioni di oggetti naturali - sono più travolgenti, più intrinsecamente fonti di visione? Alla luce delle mie esperienze, e di ciò che ho sentito dire da altri circa le loro reazioni alle opere d'arte, rischierò una risposta. A parità di merito (poiché niente può compensare la mancanza di talento) i paesaggi che più trasportano sono, prima degli altri, quelli che rappresentano oggetti naturali a una grande distanza e poi quelli che li rappresentano vicinissimi.

La distanza dà fascino alla veduta; ma lo stesso fa la propinquità. Una pittura Sung di montagne, nuvole e torrenti lontani ci trasporta; ma altrettanto ci trasportano i primi piani di foglie tropicali nelle giungle del Doganiere Rousseau. Quando guardo il paesaggio Sung, mi sovviene (o è uno dei miei Non-io a ricordare) delle rocce, delle sconfinite distese di prati, dei cieli e dei mari luminosi degli antipodi della mente. E lo scomparire nella nebbia e nelle nuvole, l'emersione improvvisa di forme strane, intensamente definite, una roccia a picco per esempio, un vecchio pino contorto da anni di lotta col vento, anche questi trasportano. Poiché mi ricordano, coscientemente o inconsciamente, l'essenziale stranezza e inesplicabilità dell'Altro Mondo.

Lo stesso accade per il primo piano. Guardo quelle foglie con la loro architettura di nervature, le strisce e le macchiature, scruto le profondità di verzura intrecciata, e qualcosa in me si sovviene di quegli schemi viventi, così caratteristici del mondo visionario, di quelle nascite e

proliferazioni senza fine di forme geometriche che si trasformano in oggetti, di cose che in eterno si tramutano in altre cose.

Questo dipinto in primo piano di una giungla è, come appare in uno dei suoi aspetti, l'Altro Mondo, e perciò mi trasporta, mi fa vedere con gli occhi che trasfigurano un'opera d'arte in qualcos'altro, qualcosa oltre l'arte.

Ricordo - molto vividamente, sebbene avesse luogo molti anni fa - una conversazione con Roger Fry. Discorrevamo dei *Gigli d'Acqua* di Monet. Non era giusto, continuava a insistere Roger, che fossero così sfacciatamente disorganizzati, così completamente privi di una corretta struttura di composizione. Erano tutti sbagliati artisticamente parlando. Eppure, egli dovette ammettere, eppure... Eppure, come direi ora, essi trasportavano. Un artista dalla straordinaria virtuosità aveva scelto di dipingere un primo piano di oggetti naturali visti nel loro contesto e senza riferimento alle nozioni meramente umane di ciò che è, o di ciò che dovrebbe essere. L'uomo, amiamo affermare, è la misura di tutte le cose. Per Monet, in quell'occasione, i gigli d'acqua furono la misura dei gigli d'acqua; e così li dipinse.

Lo stesso punto di vista non umano deve essere adottato da ogni artista che cerchi di rendere la scena a distanza. Come sono minuscoli, nella pittura cinese, i viaggiatori che passano lungo la valle! Com'è fragile la capanna di bambù sul declivio soprastante! E tutto il resto del vasto paesaggio è vuoto e silenzioso. Questa rivelazione del deserto, che vive la propria vita secondo le leggi del proprio essere, trasporta la mente verso gli antipodi; poiché la Natura primitiva ha una strana somiglianza con quel mondo interiore dove non si tien conto dei nostri desideri personali e neppure degli interessi durevoli dell'uomo in generale.

Solo la media distanza e ciò che può chiamarsi un primo piano più remoto sono rigidamente umani. Quando guardiamo molto vicino o molto lontano, l'uomo o svanisce del tutto o perde la sua supremazia. L'astronomo guarda ancora più oltre a distanza del pittore Sung e vede ancora meno di vita umana. All'altro estremo della scala il clinico, il chimico, il fisiologo si occupano del primo piano: il primo piano della cellula, della molecola, dell'atomo, del subatomo. Di cose che, viste e considerate alla distanza di qualche metro, e anche meno, non lasciano traccia.

Qualcosa di analogo accade all'artista miope e all'amante felice. Nell'amplesso nuziale la personalità si dissolve; l'individuo (è il tema che ricorre nelle poesie e nei romanzi di Lawrence) cessa di essere se stesso e diventa parte del vasto impersonale universo.

E così è per l'artista che preferisce fermare gli occhi al punto più vicino. Nell'opera di lui l'umanità perde la sua importanza, e finisce scomparire completamente. Invece di uomini e donne nell'espressione delle loro caratteristiche di fronte all'immensità del cielo, siamo chiamati a considerare i gigli, a meditare sull'ultraterrena bellezza delle "mere cose", quando siano isolate dal loro contesto utilitario e rese come sono, in se stesse e per se stesse. Alternativamente (oppure, in uno stadio precedente di sviluppo artistico, esclusivamente) il mondo non umano del punto-più-vicino è reso per schemi. Questi schemi sono astratti per la maggior parte dalle foglie e dai fiori - dalla rosa, dal loto, dall'acanto, dalla palma, dal papiro - e sono elaborati, con ricorsi e variazioni, in qualche cosa che ricorda con un senso di trasporto le vive geometrie dell'Altro Mondo.

Trattamenti più liberi e più realistici della Natura in vi-

cinanza fanno la loro apparizione in un'epoca relativamente recente, ma molto prima di quei trattamenti della scena in lontananza, solo alla quale (erroneamente) diamo il nome di pittura paesaggistica. Roma, per esempio, ebbe i suoi paesaggi in primo piano. L'affresco di un giardino che una volta adornò una stanza nella villa di Livia è un magnifico esempio di questa forma d'arte.

Per ragioni teologiche, l'islam dovette contentarsi, in massima parte, di "arabeschi": modelli immaginari e (come nelle visioni) continuamente mutevoli, basati su oggetti naturali visti in vicinanza. Ma anche nell'islam il genuino paesaggio in primo piano non era sconosciuto. Niente può superare in bellezza e in potenza di indurre alla visione i mosaici dei giardini e degli edifici nella grande moschea degli Omayyadi a Damasco.

Nell'Europa meridionale, nonostante la mania prevalente di trasformare ogni dato in un concetto, ogni esperienza immediata in un mero simbolo di qualcosa di un libro, i realistici primi piani di fogliame e di fiori furono abbastanza comuni. Li troviamo infatti scolpiti sui capitelli delle colonne gotiche, come nella Casa Canonica del vescovo di Southwell. Li troviamo nelle pitture di caccia, pitture il cui soggetto fu quel fatto sempre presente della vita medievale, la foresta, vista come la vede il cacciatore o il viaggiatore errante, in tutta la sua aggrovigliata confusione di particolari del fogliame.

Gli affreschi del palazzo papale ad Avignone sono quasi gli unici sopravvissuti di ciò che, anche all'epoca di Chaucer, fu una forma largamente esercitata di arte laica. Un secolo dopo quest'arte della foresta in primo piano arrivò alla sua massima perfezione in opere tanto magnifiche e magiche come il *Sant'Uberto* del Pisanello e *Caccia notturna* di Paolo Uccello, attualmente nel Museo Ashmolean di Oxford. Stret-

tamente affini alle pitture murali di primi piani di foreste furono le tappezzerie, con le quali i ricchi del Nordeuropa adornarono le loro case. Le migliori di queste sono opere fonti di visione di prim'ordine. A modo loro esse sono altrettanto celestiali, ricordano con altrettanta potenza ciò che accade agli antipodi della mente, dei grandi capolavori della pittura paesaggistica alla massima lontananza: le montagne Sung nella loro immensa solitudine; i fiumi Ming di bellezza interminabile; l'azzurro mondo subalpino delle distanze di Tiziano; l'Inghilterra di Constable; l'Italia di Turner e di Corot; le Provenze di Cézanne e di Van Gogh; l'Ile de France di Sisley e l'île de France di Vuillard.

Vuillard, incidentalmente, fu un supremo maestro sia dei primi piani travolgenti sia delle travolgenti vedute in lontananza. I suoi interni borghesi sono capolavori di arte fonte-di-visioni, al cui paragone le opere di visionari coscienti e per così dire di professione, come Blake e Odilon Redon, sembrano estremamente deboli. Negli interni di Vuillard ogni particolare per quanto triviale, per quanto rivoltante - il disegno vittoriano della carta da parati, il ninnolo art nouveau, il tappeto di Brusselle - è visto e reso come un gioiello vivo; e tutti questi gioielli sono combinati armoniosamente in un insieme che è un gioiello di un ordine ancora più alto d'intensità visionaria. E quando i ricchi borghesi che abitano la Nuova Gerusalemme di Vuillard vanno a passeggiare, non si trovano, come avevano supposto, nel dipartimento della Senna e dell'Oise, ma nel Paradiso Terrestre, in un Altro Mondo che è pure essenzialmente lo stesso di questo mondo, ma trasfigurato e quindi travolgente.⁶

⁶ Si veda Appendice 5.

Ho parlato finora soltanto della beata esperienza visionaria e della sua interpretazione in termini teologici, della sua traduzione nell'arte. Ma l'esperienza visionaria non è sempre beata. Essa qualche volta è terribile. Vi è l'inferno così come vi è il paradiso.

Come il paradiso, l'inferno visionario ha la sua luce preternaturale e il suo significato preternaturale. Ma il significato è intrinsecamente spaventoso e la luce è "la luce fumosa" del *Libro Tibetano dei Morti*, la "visibile oscurità" di Milton. Nel *Journal d'une Schizophrène*,⁷ registrazione autobiografica del passaggio di una fanciulla attraverso la pazzia, il mondo dello schizofrenico viene chiamato "le Pays d'Eclaircissement", il Paese dell'Illuminazione. È un nome che avrebbe potuto usare un mistico per indicare il suo paradiso.

Ma per la povera Renée, la schizofrenica, l'illuminazione è infernale, un intenso bagliore elettrico senz'ombra, ossessionante e implacabile. Tutto ciò che per i visionari sani è fonte di beatitudine, porta a Renée solo paura e, con l'incubo, un senso di irrealtà. Lo splendore del sole d'estate è perfido; il riflesso delle superfici lucide ha il fascino non di gemme, ma di macchinario e di latta smaltata; l'intensità dell'esistenza che anima ogni oggetto, vista da presso e fuori del suo contesto utilitario, è sentita come una minaccia.

E allora vi è l'orrore dell'infinità. Per il visionario sano, la percezione dell'infinito in un particolare finito è una rivelazione dell'immanenza divina; per Renée, essa fu una rivelazione di ciò che ella chiama "il Sistema", il vasto meccanismo cosmico che esiste solo per vomitare colpa e punizione, solitudine e irrealtà.⁸

⁷ *Journal d'une Schizophrène*, di M.A. Sècheyay, Paris 1950.

⁸ Si veda Appendice 6.

La salute è questione di gradualità, e vi sono in abbondanza visionari che vedono il mondo come lo vide Renée, ma riescono, nondimeno, a vivere fuori del manicomio. Per loro, come per il visionario positivo, l'universo è trasfigurato, ma nella maniera peggiore. Tutto in esso, dalle stelle in cielo alla polvere sotto i piedi, è indicibilmente sinistro o disgustoso; ogni avvenimento è carico di significato d'odio; ogni oggetto manifesta la presenza di un Orrore Onnipresente, infinito, onnipotente, eterno.

Questo mondo trasfigurato negativamente si è fatto strada, di tanto in tanto, nella letteratura e nelle arti. Esso si dibatteva e minacciava negli ultimi paesaggi di Van Gogh; era la base e il tema dei racconti di Kafka; la dimora spirituale di Géricault;⁹ fu abitato da Goya durante gli anni della sordità e della solitudine; fu intravisto da Browning quando scrisse *Childe Roland*; trovò posto, di fronte alle teofanie, nei romanzi di Charles Williams.

L'esperienza visionaria negativa è spesso accompagnata da sensazioni del corpo di un tipo speciale e caratteristico. Le visioni beatifiche sono generalmente associate a un senso di separazione dal corpo, a un sentimento di spersonalizzazione. (È, senza dubbio, questo sentimento di spersonalizzazione che permette agli indiani i quali praticano il culto del peyotl di usare la droga non soltanto come scorciatoia per il mondo visionario, ma anche come strumento per creare un'appassionata solidarietà nel gruppo partecipante.) Quando l'esperienza visionaria è terribile e il mondo è trasfigurato nella maniera peggiore, l'individualizzazione è intensificata e il visionario negativo si trova associato a un corpo che sembra diventare progressivamente più denso,

⁹ Si veda Appendice 7.

più strettamente compatto, finché alla fine si trova ridotto a essere la coscienza in agonia di un blocco di materia condensata, non più grande di una pietra da tenersi tra le mani.

È degno di nota che molte delle pene descritte nelle varie relazioni dell'inferno sono pene di pressione e costrizione. I peccatori di Dante sono sotterrati nel fango, chiusi nei tronchi degli alberi, congelati in blocchi di ghiaccio, schiacciati sotto le pietre. L'*inferno* è psicologicamente vero. Molte delle sue pene sono sperimentate dagli schizofrenici, e da coloro che abbiano preso la mescalina o l'acido lisergico in condizioni sfavorevoli.¹⁰

Qual è la natura di queste condizioni sfavorevoli? Come e perché il paradiso si trasforma in inferno? In alcuni casi l'esperienza visionaria negativa è il risultato di cause principalmente fisiche. La mescalina tende, dopo l'ingerimento, ad accumularsi nel fegato. Se il fegato è malato, la mente che gli è associata può trovarsi nell'inferno. Ma ciò che è importante per i nostri scopi attuali è il fatto che l'esperienza visionaria negativa può essere indotta con mezzi puramente psicologici. Timore e ira sbarrano la via al celestiale Altro Mondo e buttano all'inferno il consumatore di mescalina.

E ciò che è vero del consumatore di mescalina è vero anche della persona che vede apparizioni spontaneamente o in stato di ipnosi. Su questa base psicologica è stata costruita la dottrina teologica della fede redentrice, una dottrina che s'incontra in tutte le grandi tradizioni religiose del mondo. Gli escatologici hanno trovato sempre difficile conciliare il loro razionalismo e la loro morale con i fatti bruti dell'esperienza psicologica. Come razio-

¹⁰ Si veda Appendice 8.

nalisti e moralisti essi sentono che la buona condotta dovrebbe essere compensata e che il virtuoso merita di andare in paradiso. Ma come psicologi sanno che la virtù non è la sola condizione sufficiente per la beata esperienza visionaria; sanno che le opere sole sono impotenti e che è la fede, o la fiducia appassionata a garantire che l'esperienza visionaria sarà beata.

Le emozioni negative - il timore che è assenza di fiducia, l'odio, l'ira o la perfidia che escludono l'amore - sono garanzia che l'esperienza visionaria, se e quando si verificherà, sarà spaventosa. Il fariseo è un uomo virtuoso; ma la sua virtù è di quella specie compatibile con l'emozione negativa. Le sue esperienze visionarie, quindi, saranno più probabilmente infernali anziché beate.

La natura della mente è tale che il peccatore che si pente e fa atto di fede altamente sentito ha più probabilità di avere un'esperienza visionaria beatifica, anziché il compiaciuto pilastro della società con le sue oneste indignazioni, le sue ansie di possesso e di pretese, le sue inveterate abitudini di biasimo, di disprezzo e di condanna. Da ciò l'enorme importanza attribuita, in tutte le grandi tradizioni religiose, allo stato della mente al momento della morte.

L'esperienza visionaria non è la stessa dell'esperienza mistica. L'esperienza mistica è al di là del regno dei contrari. L'esperienza visionaria è ancora entro questo regno. Il paradiso implica l'inferno, e "andare in paradiso" non è maggiore liberazione di quanto lo sia la discesa nell'orrore. Il paradiso è soltanto un punto di vantaggio dal quale il Piano divino può esser visto più chiaramente anziché dal livello dell'ordinaria esistenza individualizzata.

Se la coscienza sopravvive alla morte corporale, essa sopravvive, presumibilmente, a ogni livello mentale, al li-

vello dell'esperienza mistica, al livello dell'esperienza visionaria beatifica, al livello dell'esistenza individuale quotidiana.

Nella vita, anche l'esperienza visionaria beatifica tende a cambiare i suoi sintomi se dura troppo lungamente. Molti schizofrenici hanno i loro periodi di felicità paradisiaca; ma il fatto che (al contrario del consumatore di mescalina) essi non sanno quando, se pure mai, saranno autorizzati a tornare alla tranquillante banalità dell'esperienza quotidiana, fa sì che anche il paradiso sembri spaventoso. Ma per coloro i quali, per qualsiasi ragione, sono spaventati, il paradiso si trasforma in inferno, la beatitudine in orrore, la Luce Chiara nell'odioso lampo della terra dell'illuminazione.

Qualcosa del genere deve accadere nello stato post-umorale. Dopo aver avuto un barlume dell'insopportabile splendore della Realtà ultima, e dopo essere state sbattute avanti e indietro tra paradiso e inferno, le anime per la maggioranza trovano possibile ritirarsi in quella regione più rassicurante della mente, dove possono far uso dei desideri, dei ricordi e delle fantasie propri e altrui per costruire un mondo molto simile a quello in cui vivevano sulla terra.

Di coloro che muoiono, una minoranza infinitesimale è capace di immediata unione col Piano divino, qualcuno è capace di sopportare la beatitudine visionaria del paradiso, qualcuno si trova negli orrori visionari dell'inferno ed è incapace di evadere; la grande maggioranza finisce nella specie di mondo descritto da Swedenborg e dai medium. Da questo mondo è senza dubbio possibile passare, quando siano state adempiute le necessarie condizioni, ai mondi di beatitudine visionaria o di illuminazione finale.

La mia ipotesi è che lo spiritualismo moderno e la tradizione antica siano entrambi esatti. Vi è uno stato postu-

mo del genere descritto nel libro di Sir Oliver Lodge, *Raymond*; ma vi è anche un paradiso di beata esperienza visionaria; vi è pure un inferno della stessa specie di spaventosa esperienza visionaria come quella sofferta qui dagli schizofrenici e da qualcuno di coloro che prendono la mescalina; e vi è pure un'esperienza, al di là del tempo, di unione col Piano divino.

Appendice 1

Altri due mezzi che aiutano meno efficacemente l'esperienza visionaria meritano di essere ricordati: l'anidride carbonica e la lampada stroboscopica. Un miscuglio (assolutamente innocuo) composto di sette parti di ossigeno e tre di anidride carbonica produce, in coloro che lo inalano, alcuni cambiamenti fisici e psicologici, che sono stati esaurientemente descritti da Meduna. Tra questi cambiamenti il più importante, agli effetti del nostro studio, è una spiccata intensificazione della capacità di "vedere cose" con gli occhi chiusi. In alcuni casi si vedono solo turbinii di colori modellati. In altri casi vi possono essere vivide rimembranze di esperienze passate. (Da ciò il valore del CO₂ quale agente terapeutico.) In altri casi ancora l'anidride carbonica trasporta il soggetto nell'Altro Mondo agli antipodi della sua coscienza quotidiana ed egli gode per brevissimo tempo di esperienze visionarie del tutto estranee alla sua storia personale o ai problemi della razza umana in generale.

Alla luce di questi fatti diventa facile comprendere la razionalità degli esercizi di respirazione yoga. Praticati sistematicamente, questi esercizi risultano, dopo un po' di tempo, in prolungate sospensioni del respiro. Le lunghe sospensioni del respiro portano a un'alta concentrazione di anidride carbonica nei polmoni e nel sangue, e questo aumento nella concentrazione di CO₂ diminuisce l'efficienza del cervello come valvola ridu-

cente e permette l'ingresso nella coscienza di esperienze visionarie o mistiche, dal "di là".

Il gridare o cantare continuo e prolungato può produrre risultati simili, ma meno accentuati. A meno che non siano molto bene esercitati, i cantanti tendono a espirare più di quanto non inspirino. Di conseguenza la concentrazione di anidride carbonica nella cavità toracica e nel sangue aumenta e, diminuendo l'efficienza della valvola cerebrale di riduzione, l'esperienza visionaria diventa possibile. Da ciò, le interminabili "vane ripetizioni" della magia e della religione. Nella cantilena del *curandero*, dello stregone, del sacerdote sciamanistico; nell'interminabile canto dei salmi e dei versetti dei monaci cristiani e buddisti; nei gridi e nei lamenti ininterrotti dei metodisti, sotto tutte le differenze di fede teologica e di convenzioni estetiche, l'intenzione psichico-fisiologica rimane costante. Aumentare la concentrazione di CO₂ nei polmoni e nel sangue e così diminuire l'efficienza della valvola cerebrale di riduzione, finché essa ammetterà materiale biologicamente inutile dall'Intelletto in Genere, questo, sebbene gli strilloni, i cantanti e i borbottoni lo ignorassero, è stato in tutti i tempi il vero scopo e punto delle parole magiche, dei mantra, delle litanie, dei salmi e dei sutra. "Il cuore" disse Pascal "ha le sue ragioni." Ancora più convincenti sono le ragioni dei polmoni, del sangue e degli enzimi, dei neuroni e delle sinapsi. La via per il supercosciente è attraverso il subcosciente, e la via, o per lo meno una delle vie, per il subcosciente è attraverso la chimica delle cellule individuali.

Con la lampada stroboscopica scendiamo dalla chimica al regno ancora più elementare della fisica. La sua luce a bagliori ritmici sembra agire direttamente attraverso i nervi ottici, sulle manifestazioni elettriche dell'attività cerebrale. (Per tale ragione vi è sempre un lieve rischio connesso all'uso della lampada stroboscopica. Certuni soffrono di piccoli mali senza esser avvertiti del fatto da alcun sintomo chiaro e inequivocabile. Esposti alla lampada stroboscopica, costoro possono cadere in un grave accesso epilettico. Il rischio non è grandissimo; ma deve essere sempre riconosciuto. Un caso su ottanta può dare risultati negativi.)

Sedere, con gli occhi chiusi, di fronte a una lampada stroboscopica, è una esperienza affascinante e curiosissima. Non appena la lampada viene accesa, si rendono visibili i più brillanti schemi colorati. Questi schemi non sono statici, ma cambiano di continuo. Il colore prevalente è in funzione della velocità di scarico dello stroboscopio. Quando la lampada splende a una rapidità da dieci a quattordici o anche quindici volte al secondo, gli schemi sono in prevalenza arancioni e rossi. Il verde e il blu fanno la loro apparizione quando il ritmo supera i quindici lampi al secondo. Dopo diciotto o diciannove, gli schemi diventano bianchi e grigi. Perché esattamente vediamo tali schemi sotto lo stroboscopio non si sa. La spiegazione più ovvia sarebbe nei termini dell'interferenza di due o più ritmi, il ritmo della lampada e i vari ritmi dell'attività elettrica del cervello. Tale interferenza può essere tradotta dal centro visivo e dai nervi ottici in qualcosa di cui la mente diventa conscia come schema mobile e colorato. Molto più difficile da spiegare è il fatto, osservato indipendentemente da diversi sperimentatori, che lo stroboscopio tende ad arricchire e intensificare le visioni provocate dalla mescalina o dall'acido lisergico. Ecco, per esempio, il caso comunicatomi da un amico medico. Egli aveva preso l'acido lisergico e vedeva con gli occhi chiusi solo schemi mobili e colorati. Allora sedette di fronte a uno stroboscopio. La lampada venne accesa e, immediatamente, la geometria astratta si trasformò in ciò che il mio amico descrisse come "paesaggi giapponesi" di superiore bellezza. Ma come è mai possibile che l'interferenza di due ritmi produca una combinazione di impulsi elettrici interpretabile come vivo, automodulante paesaggio giapponese, diverso da qualsiasi cosa che il soggetto abbia mai visto, soffuso di luce e colore preternaturale, e carico di significato preternaturale?

Questo mistero è soltanto un caso particolare di un più grande, più comprensibile mistero: la natura dei rapporti tra esperienza visionaria e avvenimenti sul piano cellulare, chimico ed elettrico. Toccando alcune zone del cervello con un elettrodo finissimo, Penfield è stato capace di provocare il ricordo di una lunga catena di memorie relative a esperienze passate. Questo

ricordo non è soltanto accurato in ogni particolare percettivo; esso è accompagnato anche da tutte le emozioni che furono suscitate dagli avvenimenti quando si verificarono in origine. Il paziente che è sottoposto ad anestetico locale si trova al tempo stesso in due epoche e luoghi: nella sala operatoria, ora, e nella casa della sua infanzia, centinaia di chilometri lontano e migliaia di giorni nel passato. Vi è, ci si chiede, qualche zona nel cervello dalla quale l'elettrodo sondatore possa trar fuori il Cherubino di Blake, o l'automutevole torre gotica incrostata di vivide gemme di Weir Mitchell, o i paesaggi giapponesi indicibilmente belli del mio amico? E se, come io stesso credo, le esperienze visionarie entrano nella nostra coscienza da qualche parte "là" nell'infinito dell'Intelletto in Genere, quale sorta di modello neurologico *ad hoc* viene creato per loro dal cervello ricevente e trasmittente? E che cosa avviene di questo modello *ad hoc* quando la visione è finita? Perché tutti i visionari insistono sulla impossibilità di ricordare, in alcun modo anche lontanamente somigliante alla forma e all'intensità originali, le loro esperienze di trasfigurazione? Quante domande e, finora, quanto poche risposte!

Appendice 2

Nel Mondo Occidentale visionari e mistici sono molto meno comuni di una volta. Vi sono due ragioni principali per questo stato di cose: una ragione filosofica e una ragione chimica. Nel quadro correntemente in voga dell'universo non vi è posto per una valida esperienza trascendentale. Di conseguenza coloro che hanno avuto ciò che essi considerano valide esperienze trascendentali sono guardati con sospetto, e considerati o pazzi o imbroglioni. L'essere un mistico o un visionario non torna più a onore.

Ma non è soltanto il nostro clima intellettuale che è sfavorevole al visionario e al mistico; è anche il nostro ambiente chimico, un ambiente profondamente diverso da quello in cui i nostri avi passarono la vita.

Il cervello è controllato chimicamente e l'esperienza ha dimostrato che esso può essere reso permeabile agli aspetti superflui (biologicamente parlando) dell'Intelletto in Genere modificando (biologicamente parlando) la normale chimica del corpo.

Per quasi metà dell'anno i nostri antenati non mangiavano frutta, né verdura e (poiché era loro impossibile nutrirsi con più che qualche bue, o vacca, maiale e pollame durante i mesi invernali) pochissimo burro o carne fresca, e pochissime uova. Dall'inizio di ogni primavera, la maggioranza di essi soffriva, leggermente o gravemente, di scorbutico, dovuto alla mancanza di vitamina C, di pellagra causata da una deficienza nella dieta del

composto B. I dolorosi sintomi fisici di queste malattie sono legati a non meno dolorosi sintomi psichici.¹

Il sistema nervoso è più vulnerabile degli altri tessuti del corpo; di conseguenza le deficienze vitaminiche tendono a influenzare lo stato mentale prima di influenzare, almeno in maniera molto evidente, la pelle, le ossa, le membrane mucose, i muscoli e i visceri. La prima conseguenza di una dieta inadeguata è una diminuzione dell'efficienza del cervello quale strumento di sopravvivenza biologica. L'individuo malnutrito tende a essere colpito da depressione, ipocondria e sensazioni di ansietà. Egli è anche suscettibile di avere visioni; poiché quando la valvola cerebrale di riduzione ha avuto ridotta la sua efficienza, molto materiale inutile (biologicamente parlando) fluisce nella coscienza da "là", nell'Intelletto in Genere.

Molto di ciò che i primi visionari sperimentarono fu terrificante. Per usare il linguaggio della teologia cristiana, il Demonio si rivelò nelle loro visioni ed estasi molto più frequentemente di quanto si rivelasse Dio. In un'epoca in cui le vitamine erano deficienti e la fede in Satana universale, non era cosa da sorprendere. La malattia mentale, associata con casi anche lievi di pellagra e di scorbutto, era, aggravata dal timore della dannazione e dalla convinzione che la potenza del male fosse onnipresente. Questo male fu capace di tingere del suo colore oscuro il materiale visionario, ammesso alla coscienza attraverso una valvola cerebrale la cui efficienza era stata menomata dalla scarsità del nutrimento. Ma nonostante le preoccupazioni per il castigo eterno e nonostante le deficienze organiche, gli ascetici di tendenza spirituale vedevano spesso il paradiso e potevano anche essere consapevoli, occasionalmente, di quell'Uno divinamente imparziale, in cui si riconciliano i poli opposti. Per uno sprazzo di beatitudine, per

¹ Si veda A. Keys, *The Biology of Human Starvation*, University of Minnesota Press, 1950; nonché le recenti (1955) relazioni sul lavoro svolto dal dottor George Watson e dai suoi associati nella California meridionale sul ruolo delle deficienze vitaminiche nelle malattie mentali.

una pregustazione della conoscenza unitiva, nessun prezzo sembrava troppo alto. La mortificazione del corpo può produrre una serie di spiacevoli sintomi mentali; ma essa può anche aprire una porta in un Mondo trascendentale di Essenza, Conoscenza e Beatitudine. Ecco perché, nonostante gli ovvi svantaggi, quasi tutti gli aspiranti alla vita spirituale hanno, in passato, intrapreso corsi regolari di mortificazione corporale.

Per quanto riguardava le vitamine, ogni inverno medievale fu un lungo involontario digiuno, e questo involontario digiuno era seguito, durante la Quaresima, da quaranta giorni di astinenza volontaria. La Settimana Santa trovava i fedeli meravigliosamente ben preparati, per quanto riguardava la chimica del corpo, per gli enormi incitamenti al dolore e alla gioia, per il rimorso di coscienza stagionale e 1 autotrascendente identificazione col Cristo risorto. In questa stagione del più intenso eccitamento religioso e della più scarsa immissione di vitamine, le estasi e le visioni erano quasi un luogo comune. E c'era da aspettarselo.

Per i contemplativi di clausura, vi erano diverse Quaresime ogni anno. E anche tra i digiuni la loro dieta era estremamente magra. Da ciò le agonie di depressione descritte con scrupolosità da tanti scrittori spirituali; da ciò le spaventose tentazioni di disperazione e autolesionismo. Ma da ciò anche quelle "grazie gratuite", sotto forma di visioni e locuzioni celestiali, di intuizioni profetiche, di telepatiche "percezioni di spiriti". E da ciò, infine, la loro "infusa contemplazione", la loro "oscura conoscenza" dell'Uno in tutto.

Il digiuno non fu la sola forma di mortificazione fisica alla quale ricorsero i primi aspiranti alla spiritualità. La maggioranza di essi usavano regolarmente su se stessi la frusta di cuoio intrecciato o anche di filo di ferro. Queste battiture erano l'equivalente della abbastanza estesa chirurgia senza anestetici, e gli effetti sulla chimica del corpo del penitente erano considerevoli. Grandi quantità di istamina e di adrenalina erano liberate nell'atto della frustata, e quando le relative ferite cominciavano a suppurare (come sempre praticamente accadeva prima dell'era del sapone), varie sostanze tossiche, prodotte dalla decomposizione delle proteine,

si facevano strada nel sangue. Ma l'istamina provoca shock, e lo shock colpisce la mente non meno profondamente del corpo. Inoltre, grandi quantità di adrenalina possono provocare allucinazioni e si ritiene che alcuni dei prodotti della sua decomposizione producano sintomi simili a quelli della schizofrenia. Quanto alle tossine delle ferite, queste sconvolgono i sistemi degli enzimi che regolano il cervello e ne diminuiscono l'efficienza quale strumento per procedere in un mondo dove sopravvive il più forte biologicamente. Ciò può spiegare perché il curato d'Ars soleva dire che, nei giorni in cui era libero di flagellarsi senza pietà, Iddio non gli rifiutava niente. In altri termini, quando il rimorso, il disgusto di sé e il timore dell'inferno liberano adrenalina e istamina e quando ferite infette liberano sottoprodotti delle proteine nel sangue, l'efficienza della valvola cerebrale di riduzione viene diminuita e strani aspetti dell'Intelletto in Genere (compresi fenomeni allucinatori, visioni e, se egli è filosoficamente ed eticamente preparato, esperienze mistiche) fluiranno alla coscienza del mistico.

La Quaresima, come abbiamo visto, seguiva un lungo periodo di involontario digiuno. Analogamente, agli effetti dell'autoflagellazione si aggiunse, nelle prime ere, molto involontario assorbimento di proteine decomposte. I dentisti non esistevano, i chirurghi erano carnefici e non vi erano antisettici sicuri. La maggioranza della gente, quindi, deve aver vissuto tutta la vita con infezioni focali; e le infezioni focali, sebbene non più in voga come causa di *tutti* i mali di cui è erede la carne, possono certamente diminuire l'efficienza della valvola cerebrale di riduzione.

E qual è la morale di tutto ciò? Gli esponenti di una filosofia negativa risponderanno che, poiché i cambiamenti nella chimica del corpo possono creare le condizioni favorevoli alle esperienze visionarie e mistiche, le esperienze visionarie e mistiche non possono essere ciò che pretendono di essere, ciò che, per coloro che le hanno avute, evidentemente sono. Ma questo senza dubbio è un *non sequitur*.

A una conclusione simile arriveranno coloro la cui filosofia è indebitamente "spirituale". Dio, essi insisteranno, è uno spirito e deve essere adorato in ispirito. Quindi una esperienza che sia

condizionata chimicamente non può essere un'esperienza del divino. Ma, in un modo o nell'altro, *tutte* le nostre esperienze sono condizionate chimicamente, e se immaginiamo che qualcuna di esse sia puramente "spirituale", puramente "intellettuale", puramente "estetica", è soltanto perché non ci siamo preoccupati di indagare l'ambiente chimico interno al momento in cui si verificano. Inoltre, è questione di registrazione storica che la maggioranza dei contemplativi lavorarono sistematicamente a modificare la chimica del loro corpo, allo scopo di creare le condizioni interne favorevoli all'intuizione spirituale. Quando non languivano per diminuzione di zucchero nel sangue e deficienza di vitamine, e non si intossicavano di istamina, adrenalina e sottoprodotti delle proteine, essi praticavano l'insonnia e pregavano per lunghi periodi in posizioni scomode, allo scopo di creare i sintomi psicofisici dello sforzo. Negli intervalli cantavano salmi interminabili, aumentando così l'ammontare di anidride carbonica nei polmoni e nel sangue, oppure, se erano orientali, compivano esercizi di respirazione per raggiungere lo stesso scopo. Oggi noi sappiamo come diminuire l'efficienza della valvola cerebrale di riduzione per mezzo dell'azione chimica diretta, e senza il rischio di infliggere serio danno all'organismo psicofisico. Per un aspirante mistico, ritornare, nell'attuale stato di conoscenza, al digiuno prolungato e all'autoflagellazione violenta sarebbe altrettanto assurdo quanto per un aspirante cuoco comportarsi come il cinese di Charles Lamb che bruciò la casa per arrostitore un porco. Conoscendo come conosce (o per lo meno come può conoscere, se lo desidera) quali sono le condizioni chimiche dell'esperienza trascendentale, l'aspirante mistico dovrebbe rivolgersi per aiuto tecnico agli specialisti: in farmacologia, in biochimica, in fisiologia e neurologia, in psicologia e psichiatria e parapsicologia. E da parte loro, senza dubbio, gli specialisti (se qualcuno di loro aspira a essere genuino uomo di scienza ed essere umano completo) dovrebbero rivolgersi, per le loro rispettive branche, all'artista, alla sibilla, al visionario, al mistico, a tutti coloro, insomma, che hanno avuto esperienza dell'Altro Mondo e che sanno, a modo loro, come regolarsi con quest'esperienza.

Appendice 3

Effetti visionari e mezzi per indurre alla visione hanno giocato una parte più importante nei divertimenti popolari anziché nelle belle arti. Fuochi d'artificio, spettacoli coreografici e teatrali vanno compresi tra le arti essenzialmente visionarie. Per sfortuna esse sono anche arti effimere, di cui conosciamo i primi capolavori solo dai resoconti. Niente rimane di tutti i trionfi romani, dei tornei medievali, delle rappresentazioni in maschera dei tempi di Giacomo I, della lunga successione di insediamenti di stati e di incoronazioni, di matrimoni reali e decapitazioni solenni, di canonizzazioni e di funerali di papi. Il più che si possa sperare per tali magnificenze è che possano "Vivere ancora un giorno nei fuochi d'artificio".

Un'interessante caratteristica di queste popolari arti visionarie è la loro stretta dipendenza dalla tecnologia contemporanea. I fuochi d'artificio, per esempio, una volta non erano più di falò (e ancora oggi, potrei aggiungere, un buon falò in una notte oscura rimane uno degli spettacoli più magici ed emozionanti; guardandolo, si può comprendere la mentalità del contadino messicano il quale si accinge a bruciare un acro di bosco per piantare il suo mais, ed è felice se per un caso fortunato un ettaro o due se ne vanno in una splendente, apocalittica fiammata). La vera pirotecnica cominciò (almeno in Europa, se non in Cina) con l'uso dei combustibili negli assedi e nelle battaglie navali. Dalla guerra essa passò, a tempo debito, al divertimento. Ro-

ma imperiale ebbe le sue manifestazioni di fuochi pirotecnici, alcune delle quali, anche durante il suo declino, furono estremamente elaborate. Ecco la descrizione di Claudio della manifestazione organizzata da Manlio Teodoro nel 399 d.C.

*Mobile ponderibus descendat pegma reductis
inque chori speciem spargentes ardua flammis
scaena rotet varios, et fingat Mulciber orbis
per tabulas impune vagos pictaeque citato
ludant igne trabes, et non permissa morari
fida per innocuas errent incendia turre.*

"Tolti i contrappesi" traduce Platnauer con una schiettezza di linguaggio che rende men che giustizia alle stravaganze sintattiche dell'originale "scenda il mobile tavolato, e s'inclini sul palcoscenico tra coloro che in semicerchio sparpagliano le fiamme, e Vulcano formi palle di fuoco rotolanti qua e là senza danno sul palcoscenico, e le impalcature di vario colore entrino nel gioco del fuoco divampante, e l'incendio lingueggiante serpeggi tra le torri incombuste."

Dopo la caduta di Roma, la pirotecnica diventa, una volta ancora, esclusiva arte militare. Il suo più grande trionfo fu l'invenzione di Callinico, verso il 650 d.C., del famoso "fuoco greco", l'arma segreta che permise all'esaurito impero bizantino di resistere tanto a lungo al nemico.

Durante il Rinascimento i fuochi d'artificio rientrarono nel mondo dei divertimenti popolari. A ogni progresso della scienza chimica, essi diventarono sempre più brillanti. Alla metà del diciannovesimo secolo la pirotecnica aveva raggiunto l'apice della perfezione tecnica ed era in grado di trasportare verso 1 visionari antipodi della mente vaste moltitudini di spettatori che coscientemente erano rispettabili metodisti, puseyani, utilitaristi, seguaci di Mill o di Marx, di Newman, o di Bradlaugh, o di Samuel Smiles. In piazza del Popolo, al Ramelagh e al Crystal Palace, ogni Quattro o Quattordici Luglio, al subcosciente popolare veniva ricordato, dal bagliore cremisi dello stronzio, dal blu

del rame, dal verde del bario e dal giallo del sodio, quell'Altro Mondo giù nel profondo, nell'equivalente psicologico dell'Australia.

La coreografia è un'arte visionaria che è stata usata, da tempo immemorabile, come strumento politico. Gli sgargianti costumi indossati dai re, dai papi e dai loro rispettivi seguiti, militari ed ecclesiastici, hanno uno scopo molto pratico, quello di imprimere nelle classi inferiori il senso vivo della grandezza sovrumana dei loro padroni. Per mezzo di begli abiti e solenni cerimonie, la dominazione *de facto* viene trasformata in una regola non soltanto *de jure*, ma positivamente *de jure divino*. Le corone e le tiare, i gioielli assortiti, le sete, i rasi e i velluti, le vistose uniformi e i paramenti, le croci e le medaglie, le impugnature delle spade e i pastorali, le piume dei cappelli a tricorno e i loro equivalenti ecclesiastici, quegli immensi ventagli di piume che fanno sembrare ogni funzione papale una scena dell'Aida, tutte queste sono proprietà intese a dare ai troppo umani gentiluomini e alle troppo umane signore l'aspetto di eroi, semidei e serafini, dando, nel processo, una grande quantità di piacere innocente a tutti gli interessati, attori e spettatori.

Nel corso degli ultimi duecento anni la tecnologia dell'illuminazione artificiale ha fatto enormi progressi, e questo progresso ha contribuito molto sensibilmente all'effettività della coreografia e dell'arte strettamente affine dello spettacolo teatrale. Il primo progresso notevole fu fatto nel diciottesimo secolo, con l'introduzione delle candele di spermaceti in luogo delle vecchie candele di sego e di cera. Poi venne l'invenzione del lucignolo tubolare di Argand col sistema di aerazione della superficie sia interna che esterna della fiamma. Seguirono subito dopo i tubi di vetro e fu possibile, per la prima volta nella storia, bruciare l'olio con una luce chiara e assolutamente priva di fumo. Si cominciò a impiegare il gas illuminante nei primi anni del diciannovesimo secolo, e nel 1825 Thomas Drummond trovò una maniera pratica di scaldare la calce fino all'incandescenza per mezzo di una fiamma a gas di ossigeno-idrogeno e ossigeno-carbone. Contemporaneamente erano entrati in uso i riflettori pa-

rabolici per concentrare la luce in uno stretto raggio. (Il primo faro inglese fornito di tale riflettore fu costruito nel 1790.)

L'influenza di queste invenzioni sugli spettacoli coreografici e teatrali fu profonda. Nei tempi antichi le cerimonie civiche e religiose potevano aver luogo soltanto durante il giorno (e i giorni non erano soltanto belli, ma altrettanto spesso nuvolosi), oppure alla luce, dopo il calar del sole, di lampade e torce fumose o di deboli, tremolanti candele. Argand e Drummond, il gas, la luce di calce e, quarantanni dopo, l'elettricità, permisero di evocare, dallo sconfinato caos della notte, ricchi universi-isole, in cui lo scintillio del metallo e delle gemme, lo splendore sontuoso dei velluti e dei broccati erano intensificati al massimo grado di ciò che può chiamarsi il significato intrinseco. Un esempio recente di antica coreografia sollevata dall'illuminazione del ventesimo secolo a una più alta potenza magica fu l'incoronazione della regina Elisabetta II. Nella ripresa cinematografica dell'avvenimento, un rituale di affascinante splendore fu salvato dall'oblio che, finora, è stato sempre il fato di tali solennità, e preservato, sotto lo splendore preternaturale dei proiettori, per la gioia di un vasto pubblico contemporaneo e futuro.

Due distinte e separate arti sono praticate nel teatro: l'arte umana del dramma, e l'arte visionaria, d'altri mondi, dello spettacolo. Elementi delle due arti possono essere riuniti in una singola serata, interrompendo il dramma (come tanto spesso accade nelle elaborate produzioni di Shakespeare) per consentire al pubblico di contemplare un quadro vivente, in cui gli attori o rimangono fermi oppure, se si muovono, lo fanno solo in maniera non drammatica, cerimoniosamente, in processione o in forma di danza. In questo momento noi non c'interessiamo del dramma, ma solo dello spettacolo teatrale, il quale è semplicemente coreografia senza connotati politici o religiosi.

Nelle arti visionarie minori del fabbricante di costumi e del disegnatore di gioielli da teatro, i nostri avi furono maestri consumati. Né, a causa della loro dipendenza dalla sola forza muscolare, erano molto più indietro di noi nella costruzione e nell'esercizio dei meccanismi teatrali, nei congegni di "effetti

speciali". Nelle rappresentazioni in maschera dell'epoca elisabettiana e dei primi Stuart, discese divine e irruzioni di demoni dalle cantine erano all'ordine del giorno; così come le apocalissi e le più straordinarie metamorfosi. Enormi somme di danaro erano sperperate in questi spettacoli. Le Inns of Court, per esempio, parlano di una manifestazione per Carlo I che costò più di ventimila sterline in un'epoca in cui il potere d'acquisto era sei o sette volte quello di oggi.

"Il lavoro del carpentiere" disse Ben Jonson sarcasticamente "è l'anima della rappresentazione in maschera." Il suo disprezzo era motivato dal risentimento. Inigo Jones per disegnare gli scenari era pagato quanto Ben per scrivere il libretto. L'offeso laureato aveva mancato evidentemente di rilevare il fatto che la rappresentazione in maschera è un'arte visionaria, e che l'esperienza visionaria è al di là delle parole (comunque al di là di tutte le parole che non siano le più shakespeariane) e deve essere evocata dalla percezione diretta e immediata delle cose che ricordano allo spettatore ciò che avviene negli inesplorati antipodi della propria coscienza personale. L'anima della rappresentazione in maschera non poteva mai essere, proprio per la natura delle cose, un libretto di Jonson; essa *doveva* essere il lavoro del carpentiere. Ma anche il lavoro del carpentiere non poteva essere tutta l'anima della rappresentazione in maschera. Quando arriva a noi dal didentro, l'esperienza visionaria è sempre preternaturalmente brillante, ma i primi disegnatori di strutture non possedevano sorgente luminosa trattabile più splendente della candela. A breve distanza la candela può creare le più magiche luci e le ombre più contrastanti. Le visionarie pitture di Rembrandt e di Georges de La Tour sono di cose e di persone viste a lume di candela. Disgraziatamente la luce obbedisce alla legge della proporzionalità inversa. A rispettosa distanza da un attore in costume infiammabile, le candele sono del tutto inadeguate. A tre metri, per esempio, sarebbero necessarie cento candele di cera della migliore qualità per produrre l'effettiva illuminazione di una candela a trenta centimetri. Con tale povera illuminazione solo una frazione della potenzialità visionaria della rappresentazione in ma-

schera poteva essere attuata. Infatti, le sue potenzialità visionarie non furono pienamente attuate fino a molto tempo dopo che essa cessò di esistere nella sua forma originale. Fu soltanto nel diciannovesimo secolo, quando il progresso della tecnologia ebbe attrezzato il teatro con luci della ribalta e riflettori parabolici, che la rappresentazione in maschera si attuò pienamente. Il regno della regina Vittoria fu l'epoca eroica della cosiddetta pantomima natalizia e dello spettacolo fantastico. *Alì Babà, Il re dei Pavoni, Il Ramo d'Oro, L'Isola dei Gioielli*, i loro nomi stessi sono magici. Anima di quella magia teatrale furono la struttura e i costumi; il suo spirito onnipotente, la sua *scintilla animae*, furono il gas e la luce di calce e, dopo il principio dell'Ottocento, l'elettricità. Per la prima volta nella storia del teatro, raggi della più splendente incandescenza trasfigurarono i teloni dipinti, i costumi, il vetro e il similoro dei gioielli, in modo che essi diventarono capaci di trasportare gli spettatori verso l'Altro Mondo che sta dietro a ogni mente, per quanto perfetto sia il suo adattamento alle esigenze della vita sociale, anche alla vita sociale dell'Inghilterra medievale. Oggi noi siamo nella fortunata condizione di poter sperperare mezzo milione di kilowatt nell'illuminazione notturna di una metropoli. Eppure, nonostante questo deprezzamento della luce artificiale, lo spettacolo teatrale conserva ancora la sua antica travolgente magia. Incorporata nei balletti, nelle riviste e nelle commedie musicali, l'anima della rappresentazione mascherata prosegue il suo cammino. Lampade da migliaia di watt e riflettori parabolici proiettano raggi di luce preternaturale, e la luce preternaturale evoca, in tutto ciò che tocca, colore preternaturale e significato preternaturale. Anche lo spettacolo più stupido può essere meraviglioso. È il caso di un Nuovo Mondo chiamato a raddrizzare le sorti del Vecchio, il caso dell'arte visionaria che supplisce alle deficienze del troppo umano dramma.

L'invenzione di Athanasius Kircher - se sua, infatti, essa fu - fu battezzata *Lanterna Magica*. Il nome fu adottato dovunque in quanto perfettamente appropriato a una macchina di cui la materia prima era la luce, e il prodotto finito un'immagine colorata emergente dall'oscurità. Per far apparire la lanterna magica anco-

ra più magica, i successori di Kircher studiarono numerosi metodi per comunicare vita e movimento all'immagine proiettata. Vi erano lastre "cromatropiche", in cui due dischi di vetro dipinto potevano essere girati in direzione opposta, producendo un'imitazione cruda, ma non priva di effetto, di quei modelli tridimensionali sempre mutevoli, che ha visto virtualmente chiunque abbia avuto una visione, sia spontanea sia provocata da droghe, dal digiuno o dalla lampada stroboscopica. Poi vi erano quelle "vedute in dissolvenza" che ricordavano allo spettatore le metamorfosi che si compiono senza posa agli antipodi della coscienza quotidiana. Per far trasformare impercettibilmente una scena in un'altra, venivano usate due lanterne magiche, le quali proiettavano sullo schermo immagini coincidenti. Ciascuna lanterna era fornita di un otturatore, fatto in modo che la luce di una potesse essere progressivamente oscurata, mentre la luce dell'altra (in origine del tutto oscurata) era progressivamente intensificata. In questo modo la veduta proiettata dalla prima lanterna era pian piano sostituita dalla veduta della seconda, con gioia e sbalordimento di tutti gli spettatori. Un altro congegno fu la lanterna magica mobile, che proiettava l'immagine su uno schermo semitrasparente, a lato del quale sedeva il pubblico. Quando la lanterna era azionata in vicinanza dello schermo, l'immagine proiettata era piccolissima. Quando veniva retrocessa, l'immagine diventava man mano più grande. Un congegno per mettere a fuoco automaticamente conservava le immagini in trasformazione nette e chiare a qualsiasi distanza. Il termine "fantasmagoria" fu coniato nel 1802 dagli inventori di questo nuovo genere di spettacolo.

Tutti questi miglioramenti nella tecnologia delle lanterne magiche furono contemporanei ai poeti e pittori del Rinascimento romantico, e possono avere esercitato forse una certa influenza in loro sulla scelta del soggetto e sui metodi di trattarlo. *La regina Mab* e *La Rivolta dell'Islam*, per esempio, sono pieni di Vedute in Dissolvenza e di Fantasmagorie. Le descrizioni di Keats di scene e di persone, di interni e di mobili e di effetti di luce, hanno l'intensa luminosa qualità delle immagini colorate su un lenzuolo bianco in una stanza oscura. Le rappresentazioni di John Martin

di Satana e di Baldassarre, dell'Inferno, di Babilonia e del Diluvio, sono evidentemente ispirate da lastre di lanterna e quadri venti drammaticamente illuminati dalle luci della ribalta.

L'equivalente della lanterna magica nel ventesimo secolo è il film a colori. Negli immensi, dispendiosi "superspettacoli", si perpetua l'anima delle rappresentazioni in maschera, in modo eccessivo qualche volta, ma qualche volta anche con gusto e con vero sentimento della fantasia fonte di visione. Inoltre, grazie al progresso della tecnologia, il documentario a colori si è dimostrato, in mani esperte, una notevole forma nuova di arte visionaria popolare. Le fioriture di cacti immensamente ingranditi, in cui, alla fine del *Deserto che vive* di Disney, lo spettatore si trova sommerso, vengono direttamente dall'Altro Mondo. E allora che visioni travolgenti, nei migliori film sulla natura, di fogliame al vento, d'intrecci di roccia e di sabbia, di ombre e di luci smeraldine nell'erba o tra le canne, di uccelli e di insetti e di creature a quattro zampe in attività nei cespugli o tra i rami degli alberi! Ecco i magici paesaggi in primo piano che affascinarono gli artefici delle tappezzerie *mille-feuille*, i pittori medievali di giardini e scene di caccia. Ecco i particolari ingranditi e isolati della natura vivente con i quali gli artisti dell'Estremo Oriente fecero alcuni tra i più belli dei loro quadri.

E poi vi è ciò che può chiamarsi il Documentario Deformato: una strana forma nuova di arte visionaria, mirabilmente illustrata nel film di Francis Thompson, *NY, NY*. In questa bella e stranissima pellicola vediamo la città di New York come essa appare quando è fotografata attraverso prismi moltiplicatori, o riflessa sul dorso dei cucchiaini, sui lucidi mozzini di ruota, sugli specchi sferici o parabolici. Si riconoscono ancora le case, le persone, le facciate delle botteghe, le vetture pubbliche, ma si riconoscono quali elementi in una di quelle geometrie viventi che sono così caratteristiche dell'esperienza visionaria. L'invenzione di questa nuova arte cinematografica sembra presagire (grazie al cielo!) la fine della pittura non rappresentativa. I non rappresentativisti solevano affermare che la fotografia a colori aveva abbassato l'antiquato ritratto e l'antiquato paesaggio al rango di oziose as-

surdit . Ci , senza dubbio,   del tutto falso. La fotografia a colori non fa che registrare e preservare in forma facilmente riproducibile le materie prime con cui lavorano i ritrattisti e i paesaggisti. Usata come l'ha usata Thompson, la cinematografia a colori fa molto di pi  che semplicemente registrare e preservare le materie prime dell'arte non rappresentativa; essa in effetti trasforma il prodotto finito. Guardando *NY, NY*, fui sorpreso di vedere che virtualmente ogni mezzo pittorico inventato dai Vecchi Maestri dell'Arte non rappresentativa e riprodotti *ad nauseam* dagli accademici e dagli artisti di maniera, durante gli ultimi quarant'anni o pi , fa la sua apparizione, vivo, brillante, intensamente significativo, nelle sequenze del film di Thompson.

La nostra abilit  di proiettare un potente raggio di luce non soltanto ci ha permesso di creare nuove forme di arte visionaria; essa ha anche dotato una delle arti pi  antiche, l'arte della scultura, di una nuova qualit  visionaria che non possedeva prima. Ho parlato in un capitolo precedente dei magici effetti prodotti dalla luce proiettata sugli antichi monumenti e sugli oggetti naturali. Effetti analoghi si ottengono dirigendo i riflettori sulla pietra scolpita. Füssli trov  l'ispirazione per alcune delle sue migliori e pi  vaste idee pittoriche studiando le statue sul monte Cavallo alla luce del sole calante o, ancora meglio, illuminate da proiettori a mezzanotte. Oggi disponiamo di crepuscoli artificiali e illuminazione sintetica. Possiamo illuminare le statue da qualsiasi angolo a nostro piacere, e praticamente con ogni grado di intensit  che si desideri. La scultura, di conseguenza, ha rivelato nuovi significati e bellezze insospettate. Visitate il Louvre di sera, quando le antichit  greche ed egizie sono inondate di luce. Vi incontrerete con nuovi dei, nuove ninfe e nuovi faraoni, farete la conoscenza, mentre un fascio di luce si spegne e un altro in un diverso attimo di secondo si accende, di tutta una famiglia di inconsuete Vittorie di Samotraccia.

Il passato non   qualcosa di fisso e inalterabile. I suoi fatti sono riscoperti da ogni generazione successiva, i suoi valori riassestati, i suoi significati ridefiniti nel contesto dei gusti e delle preoccupazioni attuali. Con gli stessi documenti e monumenti e

opere d'arte, ogni epoca inventa il proprio Medioevo, la sua Cina personale, la sua Eliade brevettata e riservata. Oggi, grazie ai recenti progressi nella tecnica dell'illuminazione, noi possiamo superare i nostri predecessori. Non soltanto abbiamo ri-interpretato le grandi opere della scultura trasmesse dal passato; noi siamo effettivamente riusciti ad alterare l'apparenza fisica di queste opere. Le statue greche, come noi le vediamo illuminate da una luce che non fu mai sulla terra e sul mare, e poi fotografate in una serie di frammentari primi piani dai punti pi  disparati, non somigliano quasi pi  alle statue greche viste dai critici d'arte e dal pubblico in genere nelle oscure gallerie e nelle dignitose stampe del passato. Lo scopo dell'artista classico, in qualsiasi periodo possa capitargli di vivere,   di comunicare l'ordine al caos dell'esperienza, di presentare un quadro comprensibile e razionale della realt  in cui tutte le parti siano viste chiaramente e coerentemente collegate, in modo che lo spettatore sappia (o, per essere pi  precisi, immagini di sapere) con precisione di che si tratta. A noi questo ideale di ordine razionale non fa effetto. Di conseguenza, quando ci troviamo di fronte a opere dell'arte classica, usiamo tutti i mezzi in nostro potere per farli apparire come qualcosa che non sono, e mai avevano intenzione di essere. Da un'opera, in cui il punto   l'unit  di concezione, noi scegliamo un singolo tratto, lo mettiamo a fuoco e lo proiettiamo in modo da forzarlo, indipendentemente da tutto il contesto, alla coscienza dell'osservatore. Quando un contorno ci sembra troppo continuo, troppo evidentemente comprensibile, noi lo spezziamo alternando ombre impenetrabili con tratti di luminoso splendore. Quando fotografiamo una figura o un gruppo scolpito, usiamo la macchina per isolare una parte che poi esponiamo in enigmatica indipendenza dal tutto. Con tali mezzi noi possiamo declassificare il pi  severo classico. Sottoposto a un trattamento di luce e fotografato da un esperto fotografo, un Fidia diventa un pezzo di espressionismo gotico, un Prassitele si trasforma in un affascinante oggetto *surréaliste* estratto dalle pi  scabrose profondit  del subcosciente. Questa pu  essere cattiva storia dell'arte, ma   di certo enormemente buffa.

Appendice 4

Pittore stabile prima presso il duca della sua nativa Lorena e successivamente presso il re di Francia, Georges de La Tour fu trattato, durante la vita, da grande artista quale così evidentemente era. Salendo al trono Luigi XIV e sorgendo e deliberatamente coltivandosi la nuova Arte di Versailles, aristocratica nel soggetto e vividamente classica nello stile, la reputazione di quest'uomo, una volta famoso, soffrì una così completa eclisse che, dopo un paio di generazioni, anche il suo nome fu dimenticato e i quadri sopravvissuti furono attribuiti ai Le Nain, a Honthorst, a Zurbaran, a Murillo, finanche a Velázquez. La riscoperta di La Tour cominciò nel 1915 e fu virtualmente completa nel 1934, quando il Louvre organizzò una importante mostra dei "Pittori della Realtà". Ignorato per quasi trecento anni, uno dei più grandi pittori francesi era tornato a reclamare i suoi diritti.

Georges de La Tour fu uno di quei visionari estroversi, la cui arte riflette fedelmente certi aspetti del mondo esteriore, ma li riflette in uno stato di trasfigurazione, in modo che ogni minimo particolare diventa intrinsecamente significativo, manifestazione dell'assoluto. La maggior parte delle sue composizioni sono di figure viste alla luce di una singola candela. Una singola candela, come hanno dimostrato Caravaggio e gli spagnoli, può produrre i più grandi effetti teatrali. Ma La Tour non aveva alcun interesse per gli effetti teatrali. Non vi è niente di drammatico nei suoi quadri, niente di tragico o di grottesco, nessuna rap-

presentazione di azione, nessun appello a quella specie di emozioni per eccitare e poi calmare le quali il pubblico va a teatro. I suoi personaggi sono essenzialmente statici. Essi non *fanno* mai niente; stanno semplicemente *là*, allo stesso modo in cui un Faraone di granito sta *là*, oppure un Bodhisattva di Khmer, o uno degli angeli dai piedi piatti di Piero. E la singola candela è usata, in ogni caso, per sottolineare questa intensa ma tranquilla e impersonale posizione. Mostrando le cose comuni sotto una luce non comune, la fiamma rende manifesto il mistero vivente e l'inesplicabile meraviglia della mera esistenza. Vi è così poca religiosità nei quadri che in molti casi è impossibile decidere se ci troviamo di fronte a una illustrazione della Bibbia oppure a uno studio di modelli a lume di candela. È, la *Natività* a Rennes, *la* natività, oppure soltanto *una* natività? È il quadro di un vecchio addormentato sotto gli occhi di una ragazza, soltanto questo? Oppure è san Pietro in prigione visitato dall'angelo liberatore? Non ce modo di saperlo. Ma l'arte di La Tour, sebbene sia tutta priva di religiosità, rimane profondamente religiosa, nel senso che rivela, con intensità senza pari, la divina onnipresenza.

Bisogna aggiungere che, come uomo, questo grande pittore dell'immanenza divina pare sia stato orgoglioso, duro, intollerabilmente prepotente e avaro. Il che serve a dimostrare, ancora una volta, che non vi è mai perfetta corrispondenza tra l'opera di un artista e il suo carattere.

Appendice 5

In vicinanza Vuillard dipinse per lo più interni, ma qualche volta anche giardini. In qualche composizione egli combinò la magia della propinquità con la magia della lontananza, rappresentando l'angolo di una stanza in cui si trova o pende la rappresentazione sua o di qualche altro di una remota veduta di alberi, colline e cielo. È un invito ad attuare il meglio dei due mondi, quello telescopico e quello microscopico, in un singolo sguardo.

Per il resto, posso pensare soltanto a pochissimi paesaggi in primo piano di artisti europei moderni. Vi è uno strano *Boschetto* di Van Gogh al Metropolitan. Vi è la meravigliosa *Valletta ombrosa a Helmingham Park* di Constable alla Tate Gallery. Vi è un brutto quadro, l'*Ofelia* di Millais, reso magico, nonostante tutto, dai viluppi di fogliame d'estate visto dal punto di prospettiva, vicinissimo, di un topo di fogna. Ricordo un Delacroix, intravisto molto tempo fa a una mostra, di corteccia, foglie e fiori vicinissimi. Senza dubbio, ve ne devono essere altri; ma o li ho dimenticati, oppure non li ho mai visti. In ogni caso non vi è niente in Occidente paragonabile alle traduzioni cinesi e giapponesi della natura in vicinanza. Un ramo di susino in fiore, uno stelo di bambù lungo quarantasei centimetri, con le foglie, le allodole o i fringuelli, visto a poco più della distanza di un metro, tra i cespugli, ogni specie di fiori e di fogliame, di uccelli e di pesci e piccoli mammiferi. Ogni piccola vita è rappresentata come il centro del proprio universo, lo scopo, a proprio giudizio, per cui

questo mondo e tutto ciò che vi è compreso fu creato; ognuna proclama la propria specifica e individuale dichiarazione di indipendenza dall'imperialismo umano; ciascuna, per ironica implicazione, deride le nostre assurde pretese di fare leggi meramente umane per lo svolgimento del giuoco cosmico; ognuna ripete tacitamente la divina tautologia: Io sono ciò che sono.

La natura a una distanza media è familiare, tanto familiare ingannarci a credere che davvero sappiamo che cosa ci circonda. Vista a brevissima distanza, o in grande lontananza, oppure da un angolo insolito, essa sembra paurosamente strana, bella oltre ogni comprensione. I paesaggi in primo piano della Cina e del Giappone sono tante illustrazioni del tema che Sam-sara e Nirvana sono l'Assoluto; che l'Assoluto è manifesto in ogni apparenza. Queste grandi verità, metafisiche eppure pragmatiche, furono rese dagli artisti di ispirazione zen dell'Estremo Oriente in un'altra maniera ancora. Tutti gli oggetti della loro visione in vicinanza erano rappresentati in condizione di indipendenza, contro uno sfondo vergine di seta o di carta. Così isolate, queste fugaci apparizioni assumevano una specie di Noumenia assoluta. Gli artisti occidentali hanno usato questo mezzo nel dipingere figure sacre, ritratti e, qualche volta, oggetti naturali a distanza. Il *Mulino* di Rembrandt e i *Cipressi* di Van Gogh sono esempi di paesaggi a lungo raggio, in cui un singolo particolare è stato assolutizzato con l'isolamento. Il potere magico di molte incisioni, disegni e quadri di Goya può attribuirsi al fatto che le sue composizioni assumono quasi sempre la forma di qualche profilo, o anche di un singolo profilo visto contro uno sfondo. Queste forme profilate possiedono la qualità visionaria del significato intrinseco, innalzata dall'isolamento e dalla indipendenza alla intensità preternaturale.

In natura, come nell'opera d'arte, l'isolamento di un oggetto tende a conferirgli assolutezza, a dotarlo di quel significato più che simbolico che è identico all'essere.

*But there's a tree - of many, one -
A single field which I have looked upon:*

Both of them speak of something that is gone.

Ma vi è un albero - *uno* tra tanti -
un *singolo* campo al quale ho guardato:
entrambi parlano di qualcosa che fu.

Il qualche cosa che Wordsworth non poteva più vedere era "il barlume visionario". Quel barlume, ricordo, e quel significato intrinseco erano le qualità di una quercia solitaria visibile dal treno, tra Reading e Oxford, una quercia che cresceva sulla sommità di un piccolo poggio in una vasta distesa di campi arati, e profilata contro il pallido cielo nordico.

Gli effetti dell'isolamento combinati con la prossimità possono studiarsi, in tutta la loro magica singolarità, in un dipinto eccezionale di un artista giapponese del diciassettesimo secolo, che fu anche un famoso spadaccino e studioso di Zen. Esso rappresenta una gazza marina, appollaiata proprio all'estremità di un ramo spoglio, "in attesa, senza scopo, ma in uno stato di alta tensione". Sotto, sopra e intorno, niente. L'uccello emerge dal vuoto, da questo eterno anonimo e informe, che pure è proprio la sostanza dell'universo multiforme, concreto ed effimero. Questa gazza marina, sul suo ramo spoglio, è cugina stretta del tordo invernale di Hardy. Ma, laddove il tordo vittoriano insiste nell'insegnarci una specie di lezione, la gazza marina orientale si contenta semplicemente di esistere, di essere intensamente e assolutamente *là*.

Appendice 6

Molti schizofrenici passano la maggior parte del tempo non sulla terra, né in cielo, e neppure all'inferno, ma in un grigio mondo crepuscolare di fantasmi e di irrealtà. Ciò che accade a questi psicotici accade, in misura minore, a certi nevrotici afflitti da una forma più leggera di malattia mentale. Recentemente si è trovato possibile provocare questo stato di esistenza spettrale somministrando una piccola quantità di uno dei derivati dell'adrenalina. Al vivente le porte del paradiso, dell'inferno e del limbo vengono aperte non da "un paio di chiavi di metallo massiccio", ma dalla presenza nel sangue di una serie di componenti chimici e dall'assenza di un'altra serie. Il mondo delle ombre abitato da alcuni schizofrenici e nevrotici somiglia molto al mondo dei morti, com'è descritto in alcune delle più antiche tradizioni religiose. Come le ombre nello Sheol e nell'Ade di Omero, questi individui mentalmente disturbati hanno perduto contatto con la materia, con il linguaggio e con i loro simili. Essi non hanno scopo nella vita e sono condannati alla inefficacia, alla solitudine e al silenzio, rotto solo dallo stridore insensato e dal borbottio dei fantasmi.

La storia delle idee escatologiche segna un genuino progresso, un progresso che può essere descritto in termini teologici come il passaggio dall'Ade al Paradiso, in termini chimici come la sostituzione di mescalina e di acido lisergico all'adrenalina, e in termini psicologici come il progresso dalla catatonìa e dalle sensazioni di irrealtà a un senso di intensificata realtà di visione e, infine, all'esperienza mistica.

Appendice 7

Géricault fu un visionario negativo; perché la sua arte, sebbene quasi ossessivamente aderente alla natura, fu aderente a una natura magicamente trasfigurata, nella sua percezione e traduzione di essa, in peggio. "Comincio a dipingere una donna" egli disse una volta "ma essa si conclude sempre in un leone." Più spesso, infatti, essa si concludeva in qualcosa molto meno amabile di un leone: un cadavere, per esempio, o un demone. Il suo capolavoro, la prodigiosa *Zattera della Medusa*, fu dipinto non dalla vita, ma dalla dissoluzione e dal decadimento, da pezzi di cadavere fornitigli da studenti di medicina, dal torso emaciato e dal viso itterico di un amico che soffriva di una malattia al fegato. Anche le onde su cui galleggia la zattera, anche l'arco del cielo, sono cadaveri colorati. È come se l'intero universo fosse diventato una sala anatomica.

E poi vi sono i suoi quadri demoniaci. Il *Derby di Epsom*, è ovvio, si corre all'inferno, contro uno sfondo fiammeggiante di visibile oscurità. Il *cavallo sfrenato dalla luce* alla National Gallery è la rivelazione, in un singolo gelido istante, della bizzarria, della sinistra e addirittura infernale diversità che si nasconde nelle cose familiari. Al Metropolitan Museum vi è un ritratto di bambino. E che bambino! Nella sua giacchetta d'uno splendore livido, il piccolo caro è ciò che Baudelaire amava chiamare "*un Satan en herbe*", un Satana in erba. E lo studio di un uomo nudo, anche al Metropolitan, non è altro che il Satana in erba cresciuto.

Dalle notizie che i suoi amici hanno lasciato di lui è evidente che Géricault vide abitualmente il mondo che lo circondava come una successione di apocalissi visionarie. Il cavallo impennato nell'*Ufficiale dei Cacciatori a cavallo* (tra i suoi primi quadri) fu visto una mattina, sulla strada di Saint-Cloud, in un raggio polveroso di sole estivo, mentre s'impennava e si divincolava tra le stanghe di un carrozzone pubblico. I personaggi della *Zattera della Medusa* furono dipinti in tutti i particolari, uno per uno, sulla tela grezza. Non vi fu schizzo di tutta la composizione, né costruzione graduale dell'armonia complessiva di toni e sfumature. Ogni particolare rivelazione - di un corpo in decomposizione, un uomo malato al limite estremo del pallore epatico - fu tradotta completamente come era stata vista e resa artisticamente. Per un miracolo del genio, ogni successiva apocalisse fu adattata, profeticamente, a un'armoniosa composizione che esisteva, quando la prima delle spaventose visioni fu trasferita sulla tela, solo nell'immaginazione dell'artista.

Appendice 8

Con *Sartor Resartus* Carlyle ha lasciato ciò che (in *Mr Carlyle, my Patient*) il suo psicosomatico biografo, il dottor James Halliday, chiama "una stupefacente descrizione di uno stato d'animo psicotico, terribilmente depressivo, ma parzialmente schizofrenico".

"Gli uomini e le donne che mi circondavano" scrive Carlyle "che mi parlavano pure, non erano che Figure; io avevo praticamente dimenticato che erano vive, che non erano meri automi. L'amicizia non era che un'incredibile tradizione. In mezzo alle loro strade affollate e alle loro riunioni, io camminavo solitario; e (con la sola differenza che era il mio cuore e non quello altrui che divoravo) anche selvaggio come la tigre nella giungla... Per me l'Universo era tutto vuoto di Vita, di Scopo, di Volizione, finanche di Ostilità; era una vasta, morta, immensurabile locomotiva, che avanzava nella sua morta indifferenza, per schiacciarmi membro per membro... Non avendo speranza, non avevo neppure alcun preciso timore, fosse dell'Uomo o del Demonio. Eppure, cosa abbastanza strana, vivevo in una continua, indefinita, pungente paura, timido, pusillanime, preoccupato non sapevo di che; mi sembrava come se tutte le cose in Cielo e in Terra mi facessero male; come se il Cielo e la Terra fossero le fauci immense di un Mostro divoratore, dalle quali io, palpitante, aspettavo di essere divorato." Renée e l'idolatra di eroi descrivono evidentemente la stessa esperienza. L'infinità è compresa da

entrambi, ma sotto forma di "immensurabile locomotiva". Per entrambi, inoltre, tutto è significativo, significativo, però, negativamente, in modo che ogni avvenimento è del tutto privo di senso, ogni oggetto intensamente irreali, ogni sedicente essere umano un meccanismo d'orologeria, che passa in modo meccanico, grottesco, attraverso i movimenti del lavoro e del divertimento, dell'amore, dell'odio, del pensiero, dell'eloquenza, dell'eroismo, della santità, ciò che volete: i robot sono versatili.

FINE

Postfazione

L'assunzione volontaria delle droghe a titolo di pura conoscenza degli effetti ha avuto come protagonisti, nella nostra cultura occidentale, soltanto gli addetti al mestiere (neurologi, psichiatri, psicologi) o i letterati e gli artisti, con esperienze che quasi non hanno avuto punti di contatto tra di loro. La più significativa concordanza fra queste due categorie di appassionati delle vicende umane fu quella provocata dallo psichiatra francese Jacques Joseph Moreau de Tours. Questi, nel 1840, di ritorno da un viaggio in Algeria, dove la sua curiosità di studioso io aveva indotto all'assunzione dell'hashish, pubblicò un libro in proposito e suscitò l'interesse di un pittore, Ferdinand Boissard e di Théophile Gautier. Nacque così il Club des Hashishins, formato da vari letterati, tra i quali Gerard de Nerval, Baudelaire, Balzac (ma soltanto come spettatore), i quali usavano riunirsi in un hotel parigino per provare gli effetti della droga fornita loro dallo psichiatra. Ne derivarono gli scritti di Gautier sulle esperienze del club e la prima parte dei *Paradisi artificiali* di Baudelaire, nella quale il poeta paragona l'effetto dell'hashish a quello del sogno con considerazioni estetiche più interessanti di quelle psicologiche. Altri punti di contatto fra letterati ed esperti dei problemi della psiche la storia non ne cita: così le esperienze dirette di De Quincey e di Coleridge sull'oppio (*Le confessioni di un opiomane* e *Kubla Khan*) e quelle di Dumas, Daudet, Ronsard, Rimbaud, Apollinaire, Keats, Poe (*Eureka*) sino a Cocteau, an-

cora tutte sull'oppio, di Maupassant sull'etere, di Burroughs sulla morfina, ancora di Burroughs sulla cocaina, di Walter Benjamin sull'hashish e sulla mescalina, di Artaud sul peyotl si svolgono da isolati senza alcun contatto con gli addetti ai lavori. Di pari passo psicologi, neurologi, psichiatri conducono isolatamente le loro esperienze e pubblicano le loro osservazioni per lo più su riviste specializzate. Ma lo fanno soprattutto per una nuova droga, la mescalina, isolata dal farmacologo Lewin nel 1888 fra i 27 alcaloidi che compongono il peyotl, un cactus del Messico settentrionale. Curiosamente, a differenza di quanto si verificò per l'hashish, l'esperienza diretta della mescalina non interesserà i letterati sino a Benjamin (1927-1933) e ad Artaud (1936-1940), ma richiamerà l'attenzione di psicologi e di psichiatri come Heffter (1896), Weir Mitchell (1896), Havelock Ellis (1897), Boring (1922), Roubier (1927), Kluver (1928), il nostro Morselli (1935), solo per citarne alcuni, per tutto questo lungo periodo di tempo. Possiamo quindi affermare che l'esperienza diretta delle droghe si svolse, con la sola eccezione dell'incontro Moreau de Tours e Gautier, in modo assolutamente distinto nell'ambito di un centinaio d'anni fra il 1850 e il 1950. Ma, a partire da quest'anno, nuovamente si stabilisce quel contatto fra psichiatri e letterati che porterà lo psichiatra Osmond e il letterato Huxley a quell'incontro di interessi intellettuali congiunti che si verificò nel 1953, sarà il movente primo dell'esperienza diretta di Huxley sulla mescalina e produrrà i due testi: *Le porte della percezione* (1954) e *Paradiso e Inferno* (1956). Quali erano i motivi che spinsero per la seconda volta nella storia del pensiero occidentale uno psichiatra e un letterato a confrontare le loro esperienze dirette sull'assunzione di una droga? Humphrey Osmond insieme a John Smythies e ad Abram Hoffer notò che la mescalina aveva la proprietà di imitare la principale fra le psicosi, la schizofrenia. Di qui il progetto di studiare nei particolari l'effetto della mescalina e di altre sostanze similari per ricavarne maggiori elementi di comprensione nei confronti di tale misteriosa malattia. Ben presto, tuttavia, i propositi di Osmond divennero anche più ambiziosi perché egli si

convinse di provarne l'efficacia nel corso di psicoterapie. Ma egli si rese conto che un tale studio comportava la necessità di provare su se stesso l'effetto della droga per, sono sue parole, "esplorare la mente normale in circostanze inconsuete e per la migliore comprensione delle malattie mentali". Da questa premessa ne derivava un'altra, cioè quella di valutare in aggiunta le implicazioni sociali, filosofiche e religiose che questo tipo di indagine sollecitava. Chi meglio di Aldous Huxley poteva svolgere tale compito, tenuto conto dei suoi costanti interessi di eclettico studioso di scienza, filosofia, sociologia e della sua sensibilità ai problemi della religiosità orientale? Nelle prime pagine de *Le porte della percezione* Huxley vuol far credere al lettore che l'incontro con Osmond fu del tutto casuale, ma al di là di come si svolsero realmente i fatti, è certo che Huxley e Osmond avevano ben chiara la complementarità dei loro interessi. Così, a distanza di oltre cento anni, un incontro fra uno psichiatra e un letterato aprirà un altro capitolo di ricerca sugli effetti di una droga; ma se Moreau de Tours e Gautier avevano in comune soltanto una curiosità quasi infantile di conoscenza, Osmond e Huxley avevano ben più profonde motivazioni comuni, o complementari, e per questo il loro incontro diede origine a una grossa e importante esperienza documentata da questi testi di cui rimane significativa traccia sia nell'ambito delle scienze umane sia in quello letterario.

È certo che Aldous Huxley in tutte le sue iniziative di creatività ha sempre avuto profonde motivazioni nell'affrontare gli argomenti di suo interesse, perché ha sempre posto la curiosità speculativa e la sensibile attenzione alle cose e ai fatti del momento alla base di ogni sua produzione letteraria. Si direbbe che le contingenze storiche e gli interessi culturali degli anni Cinquanta non potevano che sospingere Huxley a questo tipo di tematica: è certo, infatti, che gli anni fra il 1950 e il 1955 hanno rappresentato per le personalità più attente e sensibili un momento estremamente significativo dell'evoluzione del pensiero, momento che ebbe poi negli anni Sessanta e Settanta le sue

espressioni collettive e drammatiche nel mondo occidentale. Sono gli anni che segnano la fine di molte illusioni coltivate nel periodo di ripresa postbellica e aprono una crisi profonda e storica del pensiero e della cultura. Sono anni certamente eccezionali nella storia dell'umanità, perché, accanto al prodigioso espandersi dell'attività economica e industriale, al rapido sviluppo delle tecnologie e delle conoscenze scientifiche, al maturare della coscienza nazionalistica delle popolazioni del Terzo Mondo, forse proprio per questi fattori, il clima politico della guerra fredda e della corsa all'armamento atomico determina la messa in crisi dei valori sino ad allora rispettati dalle società occidentali. Ne derivano la crisi delle ideologie religiose e politiche e dei valori familiari e si apre in modo evidente il contrasto generazionale, mentre conoscenza e cultura guadagnano settori sempre più ampi della società con l'affermazione estesa e di massa e quindi già fatalmente declinante delle correnti di pensiero della psicoanalisi, della fenomenologia e del marxismo. Con la sensibilità poetica che lo contraddistinse, Huxley tutto questo verificarsi di conflittualità lo aveva previsto con moltissimo anticipo (si pensi che il *Mondo Nuovo* è stato pubblicato nel 1932!) e quindi era inevitabile che a questo appuntamento critico Huxley si trovasse preparato e come sempre in funzione di anticipatore dei fatti e delle cose. In lui la messa in crisi della razionalità positivista e anche meccanicistica era in atto da tempo e l'interesse per l'irrazionale lo aveva spinto nel dopoguerra a trasferirsi in California e lo aveva posto a contatto diretto col deluso o illuso mondo americano della sponda del Pacifico, sempre più incline a rinnovare le proprie speranze puntando sulla conoscenza del pensiero e della religiosità orientali. Questo suo innovarsi in una proiezione vitalistica, spirituale e mistica era la premessa certa di incontri e di partecipazioni culturali specifiche. Per questo, parlare di casualità nel proprio incontro con Osmond e nel verificarsi dell'intenzione di sperimentare su di sé la droga mescalina è solo un simpatico pudore dell'Autore, ma non corrisponde al concatenarsi delle occasioni e delle confluenze culturali.

I lettori giudicheranno la validità delle tesi di Huxley dalla lettura diretta dei testi. Ma a noi sembra opportuno, per una più completa comprensione del messaggio dell'Autore, sintetizzare brevemente, in un'analisi a distanza di tempo, una possibile interpretazione del suo più autentico e quindi anche più riposto sentimento. E un'ipotesi che offriamo, non una sicurezza, che deriva non solo da quanto viene detto da lui in questo libro, ma anche da quanto egli dichiarò successivamente e da ciò che altri hanno cercato, più o meno con successo, di ricavare da questi scritti o addirittura di strumentalizzare. Noi crediamo che egli abbia voluto soprattutto porre in guardia l'uomo dall'uso indiscriminato della coscienza utilitaristica della vita normale rivelandogli, come diceva William James, "che la normale coscienza in caso di veglia non è che un tipo di coscienza e che intorno a essa, separate da essa dal più sottile degli schermi, esistono potenziali forme di coscienza completamente diverse. Noi possiamo passare la vita senza sospettare della loro esistenza, ma basta applicare un dato stimolo perché con un lieve tocco si rivelino in tutta la loro pienezza. Nessuna concezione dell'universo nella sua totalità può essere definita senza prendere in considerazione queste forme di coscienza". È un invito per l'uomo a liberarsi dal condizionamento culturale proprio dell'epoca in cui vive e a ricordare che l'apprendimento che deriva dai processi educativi che le culture producono è sempre riduttivo rispetto alle possibilità che ci sono potenzialmente concesse. Questo per noi è il significato duraturo del messaggio di Huxley ed è certamente un importante avvertimento da non dimenticare mai.

Al di là, però, di questa possibile interpretazione, ci sembra opportuno far notare alcuni elementi critici che ci paiono importanti: in primo luogo l'obiettivo descrizione delle percezioni soggettive, elemento che dimostra il rigore scientifico e nello stesso tempo le alte qualità letterarie dell'Autore. Poi la cautela con la quale egli propone le sue interpretazioni, cautela che, se ha qualche calo di ingenuità fideistica nel primo scritto, si esprime meglio nel secondo quando, accanto al paradiso artificiale della droga, egli ricorda anche il possibile emergere di un infer-

no. Un altro aspetto singolare da segnalare è che, per quanto il pensiero di Huxley fosse al momento della pubblicazione di questi scritti tutto teso alla ricerca dei valori del mondo mistico orientale, egli riconosce alla droga solo e unicamente la possibilità di rafforzare la capacità contemplativa degli individui. Di quale libertà di pensiero egli sia capace lo dimostra anche il fatto che egli nega che la droga riproduca la follia, cosa che invece stava a cuore all'amico Osmond, e ha una eccezionale brillante illuminazione scientifica quando afferma - e gli studi in atto sembrano dimostrare la verità di questo asserto - che il cervello umano non è un potenziatore, ma un selettore delle percezioni. Ma l'aspetto più suggestivo di questi due saggi è certamente quello che emerge dalla coscienza estetica dell'Autore e che si riscontra nelle pagine dedicate alla percezione dei colori e dei drappaggi nel primo testo e nelle considerazioni sull'estetica visionaria nel secondo. Ciò che ci sembra, invece, tutto contestabile è il fatto che Huxley riferisca l'esperienza della droga alla ricerca di una perfezione mistico-religiosa piuttosto che a quella di un potenziamento dei residui culturali magici nell'uomo d'oggi. A noi sembra che ciò gli derivi da una scarsa conoscenza, tipica degli autori anglosassoni, di quanto si va pubblicando sul continente europeo. La lettura attenta e documentata di Marcel Mauss, di Lévi-Strauss e del nostro De Martino avrebbe evitato a Huxley un errore così ingenuo e soprattutto avrebbe impedito una pesante strumentalizzazione di questi suoi scritti da parte dei sostenitori delle droghe come dilatatrici della coscienza e come sostanze "psichedeliche", tutti legati alle aspirazioni culturali del mondo intellettuale americano della sponda californiana. È infatti insostenibile la tesi che le droghe siano sostanze attivanti della coscienza e che si addicano quindi allo spirito visionario e mistico che esige una percezione liberata e potenziata. Più che sostenitore di questa tesi, come vogliono coloro che di Huxley fecero un santone modello, egli nei due testi si dimostra piuttosto ambiguo nel giudizio, poiché sembra credere a una coscienza illuminante sotto gli effetti della droga, ma nel contempo riconosce gli aspetti negativi di essa come l'impossi-

bilità all'azione e l'indifferenza rispetto all'ambiente. Una maggiore conoscenza di valida letteratura gli avrebbe ricordato che le droghe sono state e sono elemento essenziale del mondo magico, ma con rituali sempre collettivi e sotto la direzione del mago o dello sciamano e questo per il fatto che la religione è ideologia, mentre la magia è una situazione di difesa dello spirito collettivo di fronte alle cose. L'estasi visionaria è solitaria, quella rituale e magica è del gruppo. Lo hanno capito inconsciamente gli hippy che crearono i raduni ritualistici musicali usando dell'udito più che della vista come elemento di legame interpersonale. Del resto basterebbe ricordare che nelle fumerie d'oppio orientali non si opera religiosamente, mentre le cerimonie mescaliniche del Messico sono certamente momenti della ricerca magica. Ma lo sfruttamento e la strumentalizzazione di Huxley da parte degli esaltatori della droga fu un fatto in buona parte scorretto e perciò ebbe poche possibilità di trovare un seguito. Noi crediamo che questi libri, benché artificiosamente interpretati, spuntarono certamente molte possibilità agli psichiatri psichedelici in quanto Huxley era stato sufficientemente chiaro in proposito, ma anche agli esaltatori mistico-sociali della droga come Timothy Leary, costretto a usare i testi di Huxley più in chiave politico-sociologica di critica delle culture al potere che in chiave scientifica e religiosa come gli sarebbe risultato più gradito. Si veda in proposito l'intervento di Leary al Congresso internazionale di psicologia applicata svoltosi a Copenhagen nel 1962: vale la pena di segnalare che in questo intervento Leary sentì il dovere di ringraziare la società Sandoz per la fornitura di psilocibina e di acido lisergico. A proposito, quanto avrà contribuito la pressione di questa multinazionale a favorire l'atteggiamento di approvazione delle droghe?

Per completare questa indagine, ci sembra giusto considerare quali possono essere stati i modelli letterari ed estetici cui Huxley ha potuto far riferimento nella stesura di questi scritti. Dobbiamo dire che, a parte ciò che gli poteva derivare dalle produzioni di tipo specialistico di psicologi, neurologi e psichiatri e di

quel che poteva essere ricavato dai testi di Baudelaire e di Gautier, un unico Autore può aver influenzato Huxley nella stesura dei suoi scritti sull'esperienza con la mescalina e cioè Antonin Artaud. Questo singolare e straordinario poeta decise, il 10 gennaio 1936, di partire per il Messico per recarsi presso il paese della tribù dei Tarahumara dedita all'uso del peyotl. Di questa esperienza Artaud scrisse una relazione pubblicata nel 1937 sulla «Nouvelle Revue Française». Riferisce Artaud che egli non credeva al mondo dello spirito e meno che mai alle piante suoi cerberi o sua ciurma per ottenere degli stati soprannormali dalle droghe, ma chiedeva che la droga gli permettesse solo di riconquistare la realtà e di aderirvi senza deliri e allucinazioni con equilibrio e ponderazione. "Il peyotl" continua Artaud "riconduce l'io alle sue vere sorgenti. Usciti fuori da un simile stato di visione non si può più confondere come prima la menzogna con la verità. Si è visto da dove si viene e chi si è e non si dubita più di ciò che si è. Non vi è più nessuna emozione né influenza esterna che possa distogliervi. Il peyotl è l'uomo non nato, ma innato e con lui l'intera coscienza atavica e personale è in allarme e puntellata." Come si vede questa esperienza dell'autore francese può aver suggerito soltanto e in modo relativo il giudizio sulle influenze culturali e educative espresso da Huxley, ma nulla di più. Più interessanti, ma non su un piano di influssi, quanto, semplicemente, di comparazione, sono le pagine scritte da Walter Benjamin sulle proprie esperienze con l'hashish e con la mescalina. Huxley non le poté conoscere perché vennero pubblicate per la prima volta nel 1964 e nel 1972 anche se riferite a esperienze vissute tra il 1927 e il 1933. Sono appunti scarni, interessanti perché documenti che Benjamin aveva redatto solo per un desiderio di ulteriore conoscenza delle percezioni decantandole dalle proiezioni ideologiche e dalle interpretazioni filosofiche.

È interessante constatare che anche Benjamin come Huxley fa delle considerazioni sulla percezione dei colori e dei drappaggi sotto l'influsso della droga, che ci paiono sottolineare una coincidenza che conferma la particolare sensibilità artistica e percettiva di questi due grandi saggisti.

Un ultimo riferimento, ma questo solamente di completamento e di informazione sulle esperienze letterarie legate all'uso delle droghe e in particolare della mescalina, va fatto per Henri Michaux, pittore e poeta, le cui numerose opere sull'argomento sono tutte successive ai saggi di Huxley; comparvero infatti nel 1956, 1957, 1961 e 1966. Sono tutte opere ricche di originalità e di poesia, certamente sollecitate da quanto Huxley aveva scritto in precedenza.

Per concludere, ci sembra che questa avventura generosa e al fascinate di Huxley possa essere perfettamente commentata da questa frase del suo antagonista, a lui ignoto, Walter Benjamin: "Sono convinto che certe forze dell'ebbrezza possono sostenere profondamente la ragione e la sua lotta per la libertà".

Grazia e Renato Boeri

Bibliografia essenziale

Indice

- Andreoli, V. - Maffei, M. et al., *Marijuana: dimensione clinica e giuridica*, Tamburini, Milano 1974.
- Artaud, A., *Al paese dei Tarahumara*, Adelphi, Milano 1966.
- Benjamin, W., *Sull'hascisch*, Einaudi, Torino 1975.
- Gautier, T., *Il club dei mangiatori di hascisch*, Serra e Riva, Milano 1979.
- Havelock, Ellis, *A note on Mescal Intoxication*, in «The Lancet», 3849, 1897.
- Inglis, B., *Il gioco proibito*, Mondadori, Milano 1979.
- «I problemi di Ulisse», anno XXVI, vol. XII, fasc. LXXV, Firenze 1973.
- James, W., *Le forme dell'esperienza religiosa*, Bocca, Milano, 1945.
- Leonzio, U., *Il volo magico*, Sugar, Milano 1969.
- Lewin, L., *Über Anhalonium. Lewinii*, «Arch. für exper. Path. und Pharm.», 1888.
- Michaux, M., *Connaissance par les gouffres*, Gallimard, Paris, 1961;
- , *Misérable Miracle*, de Rocher, Monaco 1956;
- , *L'infini turbulent*, in «Mercure de France», 1957;
- , *Paix dans les brisements*, Flinker 1959;
- , *Les grandes épreuves de l'esprit*, Gallimard, Parigi 1966.
- Salomon, D., *La droga che dilata la coscienza*, Feltrinelli, Milano 1967.
- Mitchell, Weir, *Note upon the effects of Anhalonium Lewinii*, «British Medical Journal», 1896, pp. 1625-1629.
- Wells, B., *Le droghe psichedeliche*, Feltrinelli, Milano 1967,

s	LE PORTE DELLA PERCEZIONE
65	PARADISO E INFERNO
113	Appendice 1
117	Appendice 2
122	Appendice 3
132	Appendice 4
134	Appendice 5
137	Appendice 6
138	Appendice 7
140	Appendice 8
143	Postfazione di Grazia e Renato Boeri
152	Bibliografia essenziale