Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (1995)

Heft: 22: Mélanges offerts à Manfred Gsteiger pour son soixante-cinquième anniversaire = Festschrift für Manfred Gsteiger zu seinem 65. Geburtstag

Artikel: "The fantastic imagery of the brain" : lettura retorica dell'inno all'oppio di Thomas De Quincey

Autor: Stäuble, Michèle / Stäuble, Antonio

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006578

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Michèle e Antonio Stäuble

"THE FANTASTIC IMAGERY OF THE BRAIN" LETTURA RETORICA DELL'INNO ALL'OPPIO DI THOMAS DE QUINCEY

Quid sunt in oratione Figurae? Quod in horto Flores, in coelo Stellae, in ore Veneres, in collo Torques, in digito Annuli aurei, et in annulo Gemmae[1].

(F. Pomey, *Candidus rhetoricae, seu Aphtonii progymnasmata in meliorem formam, usumque redacta*, Bononiae, typis Iacobii Montii, 1663, p. 49)

In questo contributo offerto all'amico Manfred Gsteiger, ci proponiamo di rintracciare l'eredità della retorica classica in uno dei più celebri passi delle *Confessions of an English Opium Eater* di Thomas De Quincey, l'inno all'oppio. Sarà utile riportare qui il testo in questione; nel corso dell'articolo indicheremo fra parentesi i numeri delle righe cui avremo man mano occasione di riferirci:

Oh! just, subtle, and mighty opium! that to the hearts of poor and rich alike, for the wounds that will never heal, and for "the pangs that tempt the spirit to rebel", bringest an assuaging balm; eloquent opium! that with thy potent rhetoric stealest away the purposes of wrath; and to the guilty man, for one night givest back the hopes of his youth, and hands washed pure from blood; and to the proud man, a brief oblivion for

"Wrongs unredress'd, and insults unavenged";

that summonest to the chancery of dreams, for the triumphs of suffering innocence, false witnesses; and confoundest perjury; and dost reverse the sentences of unrighteous judges: – thou buildest upon the bosom of darkness, out of the fantastic imagery of the brain, cities and temples, beyond the art of Phidias and Praxiteles – beyond the splendour of Babylon and Hekatómpylos: and "from the anarchy of dreaming sleep", callest into sunny light the faces of long-buried beauties, and the blessed household countenances, cleansed from

1 "Che cosa sono le figure retoriche in un'orazione? Quello che sono i fiori in un giardino, le stelle in cielo, le bellezze in un viso, le collane attorno a un collo, gli anelli d'oro a un dito e le gemme in un anello."

15 the "dishonours of the grave". Thou only givest these gifts to man; and thou hast the keys of Paradise, oh, juste, subtle, and mighty opium![2]

Il tipo di lettura da noi proposto si giustifica con ragioni interne e esterne al testo. Nell'inno, l'oppio stesso è definito "eloquent" e dotato di "potent rhetoric" (riga 3). Per altro l'interesse di De Quincey per la retorica è attestato da diverse prese di posizione in parecchi articoli[3]; secondo De Quincey la retorica non è semplicemente l'arte di usare figure di parola e di pensiero, ma soprattutto la capacità di ornare un discorso ricorrendo alle risorse dell'intelletto e dell'invenzione, della fantasia e dell'umorismo: quello che nell'inno stesso è chiamato "the fantastic imagery of the brain" (11); questa formula (che Baudelaire ha suggestivamente tradotto "les matériaux imaginaires du cerveau")[4] riassume bene le componenti fantastica e intellettuale del nostro testo[5].

Nella prefazione dell'edizione delle sue opere complete[6] De Quincey propone una classificazione dei suoi scritti in tre categorie: la prima è

2 Th. De Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater*, a c. di A. Hayter, Londra, Penguin, 1971, p. 83. Il testo qui riportato è quello dell'edizione del 1821 che preferiamo, per ragioni estetiche e retoriche, all'edizione riveduta del 1856; per quanto riguarda l'inno all'oppio, l'edizione del 1856 presenta lievi varianti, non significative per il nostro discorso.

3 Menzioniamo i più importanti in ordine cronologico citando da Th. De Quincey, *The Collected Writings*, a c. di D. Masson, Edinburgo, C. Black, 14 vol., 1889-1890, reed. 1896-1897: "Rhetoric" (*Blackwood's Magazine*, 1828), X, pp. 83-132; "Recollections of Lamb" (*Tait's Magazine*, 1838), III, pp. 34-92; "On Style" (*Blackwood's Magazine*, 1840-1841), X, pp. 134-243; "The Poetry of Pope" (*North British Review*, 1848), XI, pp. 51-97; "The General Preface" (1853), I, pp. 1-15.

4 Ch. Baudelaire, *Un mangeur d'opium*, in *Oeuvres complètes*, a c. di Cl. Pichois, Parigi, Gallimard, "La Pléiade", 1975 (rééd. 1990), vol. I, p. 442; sul rifacimento delle *Confessions* da parte di Baudelaire cfr. Ch. Baudelaire, *Un mangeur d'opium, avec le texte parallèle des Confessions of an English Opium-Eater et des Suspiria de profundis de Thomas De Quincey*, a c. di M. Stäuble, Neuchâtel, A la Baconnière, 1976. Aggiungiamo che sia Baudelaire che precedentemente Musset (*L'Anglais mangeur d'opium*, in *Oeuvres complètes en prose*, a c. di M. Allem e Paul-Courant, Parigi, Gallimard, "La Pléiade", 1960, pp. 3-64) utilizzarono per i loro rifacimenti francesi il testo del 1821 (cfr. supra, n. 2), dato che l'edizione del 1856 non era ancora uscita nel momento in cui i due scrittori francesi affrontarono l'opera di De Quincey.

5 La pertinenza delle idee di De Quincey sulla retorica è tuttavia messa in dubbio da W. S. Howell, *Eighteenth-Century British Logic and Rhetoric*, Princeton, University Press, 1971, pp. 442-443; dello stesso autore vedi "De Quincey on Science, Rhetoric, and Poetry", in *Speech Monographs*, 13, 1946, pp. 1-13.

6 *Selections Grave and Gay from Writings published and unpublished*, a c. di J. Hogg, Londra, R. Groombridge and Sons, 14 vol., 1853-1860; i rinvii alle pagine nelle citazioni che seguono si riferiscono al primo volume dell'ed. cit. nella n. 3.

destinata a divertire ("amuse the reader", p. 8); la seconda si rivolge alle facoltà intellettuali del lettore ("those papers which adress themselves purely to the understanding as an insulated faculty", p. 10); la terza, in cui include le *Confessions* e i *Suspiria de profundis*, comprende opere per le quali usa l'etichetta di "modes of impassioned prose" (p. 14), cioè una prosa poetica o poesia in prosa.

Questa proposta di classificazione, formulata da un uomo come De Quincey che aveva una solida formazione classica, rimanda indirettamente alla teoria antica e medievale dei tre stili (sublime, medio, umile), differenziati in funzione dello scopo cui tendono le opere[7]. Si pensa anche agli effetti che l'oratore, secondo Cicerone, dovrebbe, conformemente alle circostanze, ottenere: "docere, delectare, mouere" (*Brutus*, 185), o "probare, delectare, flectere" (*Orator*, 69), o "probare, conciliare, mouere" (*De oratore*, II, 114-216). A queste tre funzioni corrispondono tre tipi di stile:

> Sed quot officia oratoris, tot sunt genera dicendi, subtile in probando, modicum in delectando, uehemens in flectendo, in quo uno uis omnis oratoris est[8].

Due di questi concetti (*to teach* e *to move*) riappaiono nel saggio di De Quincey su Pope (i corsivi sono dell'autore):

> In that great social organ which, collectively, we call literature, there may be distinguished two separate offices that may blend and often *do* so, but capable, severally, of a severe insulation, and naturally fitted for reciprocal repulsion. There is, first, the literature of *knowledge*; and, secondly, the literature of *power*. The function of the first is – to *teach*; the function of the second is – to *move*; the first is a rudder; the second, an oar or a sail. The first speaks to the *mere* discursive understanding; the second speaks ultimately, it may happen, to the higher understanding or reason, but always *through* affections of pleasure and sympathy[9].

Benché De Quincey, come abbiamo visto, faccia rientrare le *Confessions* nella terza categoria delle sue opere (prosa poetica), è innegabile che il libro nel suo complesso ha più parti rientranti nelle prime due categorie (divertire e stimolare intellettualmente il lettore) che non nella terza. Ampie sezioni sono infatti composte da una narrazione autobiografica

7 Cfr. E. Faral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, Parigi, Champion, 1924, pp. 86-89; E. R. Curtius, "Die Lehre von den drei Stilen im Altertum und Mittelalter", in *Romanische Forschungen*, 64, 1952, pp. 57-70; F. Quadlbauer, *Die antike Theorie der genera dicendi im lateinischen Mittelalter*, Graz-Vienna-Colonia, Böhlau, 1962.

8 *Orator*, 69.

9 "The Poetry of Pope", in *The Collected Writings*, cit., vol. XI, 1897, p. 54.

intrecciata con più o meno divertenti aneddoti e digressioni, che vorrebbero "amuse the reader" (*delectare).* D'altra parte le pagine in cui si parla dell'oppio (composizione, coltivazione, storia, diffusione, effetti, ecc.) hanno un andamento razionale, diretto "to the understanding" del lettore (*docere*).

Naturalmente non mancano i passi di "impassioned prose" (*mouere*), generalmente collocati in punti strategici dell'opera. Pensiamo in particolare a quattro brani che costituiscono ciascuno un poemetto in prosa a se stante. Il primo è l'invocazione a Oxford-Street ("So then Oxford Street ... And *that* way I would fly for comfort")[10] che conclude le "Preliminary Confessions"; il secondo termina il capitolo "Pleasures of Opium" e consta di due pannelli: la fantasticheria al cospetto del mare e della città di Liverpool e l'inno all'oppio, oggetto di questo articolo; il terzo brano si potrebbe intitolare "Cottage-idyll" ed è una specie di retrospettiva situata alla fine del capitolo "Introduction tho the Pains of Opium" ("Paint me, then, a room ... at an Iliad of woes")[11]; l'ultimo, quasi alla fine del libro, comprende la narrazione di sei sogni ("I had been in youth ... I will sleep no more.")[12].

Nelle *Confessions* l'inno all'oppio occupa una posizione chiave che corrisponde al centro logico dell'opera e al giro di boa del racconto. Conclude infatti la prima parte delle *Confessions* intitolata "The Pleasures of Opium" e segna la transizione alla seconda parte, "The Pains of Opium". A questa bipartizione corrisponde una bipartizione dell'inno in due momenti: il primo (fino alla riga 10, "unrighteous judges") ha carattere retrospettivo e illustra quelli che potremmo chiamare gli effetti dell'oppio, mentre il secondo è di tipo prospettico in quanto anticipa alcuni temi visionari che saranno più esplicitamente trattati nel seguito del libro. Sarà opportuno ricordare che la succitata bipartizione dell'opera, con l'antinomia fra *Pleasures* e *Pains,* corrisponde a due fasi della biografia di De Quincey: nella prima, che comprende gli anni dal 1804 al 1812, De Quincey ebbe l'impressione di ricavare effetti benefici dall'oppio, mentre nel periodo che va dalla crisi del 1812 fino alla redazione delle *Confessions* nel 1821 egli attraversò momenti di depressione dovuti a circostanze personali, parzialmente aggravate dall'abuso dell'oppio (e dalla successiva disintossicazione).

10 Ed. cit., pp. 67-69.
11 Ed. cit., pp. 95-96.
12 Ed. cit., pp. 104-13.

L'inno all'oppio appartiene certamente alla *impassioned prose* e alla *literature of power*, sia per la sua componente fantastica e visionaria, sia per il ritmo che ne fa un vero e proprio poemetto in prosa. Tuttavia al fascino di questo testo contribuisce anche una componente razionale e lucida, che vogliamo ora analizzare: nella sua struttura sono rintracciabili tratti formali comuni agli inni indirizzati alle divinità, sia nell'antichità greco-latina che nella tradizione giudaico-cristiana; d'altra parte, lo stile dell'inno è fortemente caratterizzato da un sapiente e meditato uso dei tropi, come è giusto avvenga, secondo retorica, nei brani particolarmente solenni. In questo senso l'inno fa appello all'*understanding* e rientra quindi anche nella *literature of knowledge*.

Gli inni in onore di una divinità (reale o allegorica che sia) rispettano in generale una precisa struttura: invocazione (dove non manca la menzione espressa del nome della divinità, quasi una sorta di rito propiziatorio), aretalogia o dossologia (cioè elogio della divinità), motivazione della preghiera, richiesta di esaudimento e infine preghiera[13]. Il modulo è estremamente diffuso sia in opere letterariamente elaborate che in testi più semplici, come il *Padre nostro*; è stato anche utilizzato in chiave parodistica nell'ode ad un'anfora di Orazio ("O nata mecum consule Manlio", III, 21). Non tutti i punti sovraindicati sono presenti in tutti i testi: nel caso di De Quincey abbiamo solamente i primi due momenti, l'invocazione e l'aretalogia.

Norden ha indicato due principali moduli dell'innografia tradizionale, definendoli rispettivamente "dynamische Predikationsart", dominante nel mondo greco, e "essentielle Predikationsart", diffusa nella tradizione orientale e giudaica[14]. Nel primo tipo, che è quello adottato da De Quincey, l'accento è messo sulle azioni del dio, sulla sua diretta operatività; nel secondo invece è sottolineata l'essenza del dio, le qualità che gli sono inerenti, la sua presenza e la sua onnipotenza.

13 Su stile e struttura degli inni nel mondo classico è ancora fondamentale E. Norden, *Agnosthos Theos – Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede*, Stoccarda, Teubner, 1974 (*reprint* dell'edizione del 1913); per il Medioevo si veda R. Liver, *Die Nachwirkung der antiken Sakralsprache im christlichen Gebet des lateinischen und italienischen Mittelalters*, Berna, Francke, 1979; per l'insieme della questione cfr. A. Stäuble, "L'inno all'amore nel quarto libro del Cortegiano", in *Giornale storico della letteratura italiana*, 162, 1985, 520, pp. 481-519, poi in A. Stäuble, *Le Sirene eterne. Studi sull'eredità biblica e classica nella letteratura italiana*, Ravenna, Longo, in corso di stampa (a questo saggio, che contiene in appendice una scelta di testi esemplari appartenenti a diverse letterature, ci permettiamo di rinviare per una più ampia documentazione).

14 E. Norden, *op.cit.*, pp. 221-222.

Sono invece rappresentate in De Quincey le due principali maniere di agganciare l'elogio all'invocazione, definite da Norden come "Relativ-Stil" e "Du-Stil"[15]: "that ... that ... that" (1, 3, 8) e "thou ... thou ... thou" (10, 15): questi due moduli stilistici sono utilizzati rispettivamente nella prima e nella seconda parte dell'inno, secondo la bipartizione indicata poc'anzi. Troviamo esempi del primo caso nell'inno omerico a Estia, vv. 1-2 (i corsivi in questa e nelle seguenti citazioni sono nostri):

> 'Ιστίη, ἥ τε ἄνακτος 'Απόλλωνος ἑκάτοιο
> Πυθοῖ ἐν ἠγαθέῃ ἱερὸν δόμον ἀμφιπολεύεις,
>
> (O Estia, *che* curi la sacra dimora
> di Apollo arciere, nella divina Pito)[16]

e nell'inno a Venere all'inizio del *De rerum natura* di Lucrezio, I, vv. 1-4:

> Aeneadum genetrix, hominum diuomque voluptas,
> alma Venus, caeli subter labentia signa
> *quae* mare nauigerum, *quae* terras frugiferentis
> concelebras.

Come esempi di "Du-Stil" citiamo due inni in prosa, quello di Cicerone alla Filosofia nelle *Tusculanae Disputationes* (V, 5):

> O uitae philosophia dux [...] *Tu* urbis peperisti, *tu* dissipatos homines in societatem uitae conuocasti, *tu* eos inter se primo domiciliis, deinde coniugiis, tum litterarum et uocum communione iunxisti, *tu* inuentrix legum, *tu* magistra morum et disciplinae fuisti.

E, cronologicamente più vicino a De Quincey, un brano della Prolusione di Foscolo all'università di Pavia:

> *Te* dunque invoco, o Amore del vero! *tu* dinanzi all'intelletto che a *te* si consacra, spogli di molte ingannatrici apparenze le cose che furono, che sono e che saranno; *tu* animi di fiducia chi *ti* sente[17].

In area anglosassone sarà il caso di ricordare il breve inno alla morte di Walter Raleigh; non solo vi troviamo la stessa invocazione iniziale

15 Ivi, pp. 144-166; meno frequenti due altre costruzioni, "Partizipialstil" e "Er Stil" (ivi, pp. 166-176).

16 *Inni omerici*, a c. di F. Cassola, Milano, Mondadori, 1975, pp. 398-399.

17 U. Foscolo, "Dell'origine e dell'uffizio della letteratura", in *Lezioni, articoli di critica e di polemica [1809-1811]*, a c. di E. Santini (Edizione nazionale, vol. VII), Firenze, Le Monnier, 1933, p. 5.

utilizzata da De Quincey, ma anche il triplice pronome relativo ed il triplice "thou":

> O eloquent, iust, and mighty Death! *whom* none coulde aduise, *thou* hast perswaded; *what* none hath dared, *thou* hast done; and *whom* all the world hath flattered, *thou* only hast cast out of the world and despised: *thou* hast drawne together all the farre stretched greatnesse, all the pride, crueltie, and ambition of man, and couered it all ouer with these two narrow words. *Hîc iacet*[18].

La duplice serie di anafore sottolinea una precisa segmentazione del testo di De Quincey secondo un ritmo ternario, anche questo molto diffuso nell'innografia tradizionale come pure nei testi biblici ("Nel principio era la Parola, e la Parola era con Dio, e la Parola era Dio", *Giovanni*, I, 1). All'interno di questa segmentazione rileviamo un'abbastanza regolare ripartizione binaria costituita da una serie di parallelismi e di antitesi (le antitesi sono peraltro particolarmente frequenti nella poesia cristiana per esprimere i paradossi fondamentali della Fede: Dio e uomo, morte e resurrezione, Vergine e madre: "Vergine madre, figlia del tuo figlio", Dante, *Paradiso*, XXXIII, 1): "poor / rich" (1); "wounds / pangs" (2); "stealest away / givest back" (4-5); "hopes of his youth / hands washed pure from blood" (5); "wrongs unredess'd / insults unavenged" (7); "beyond the art of Phidias and Praxiteles / beyond the splendour of Babylon and Hekatómpylos" (11-12); "faces / countenances" (13-14); "long-buried / grave" (14-15).

Sarà ancora il caso di sottolineare l'abbondanza degli aggettivi (anche questo fenomeno è diffuso negli inni e nelle preghiere), nonché altre figure retoriche: prosopopea (personificazione dell'oppio), annominazione ("givest / gifts" [15], polisindeti ("and ... and ... and ... and ... and" [2, 4, 5, 9]), chiasmo ("bosom of darkness / imagery of the brain / anarchy of dreaming sleep / sunny light" [10, 11, 13]: contrapposizione ideale anche se non formale "darkness / sunny" e "brain / dreaming sleep") e infine metafore (il tribunale dei sogni che corregge le sentenze degli ingiusti giudici [8-10] e le chiavi del Paradiso [16]; per quest'ultima espressione si avrebbe voglia di dire oggi che sono piuttosto le chiavi dell'Inferno; e del resto l'inno precede immediatamente, come già abbiamo detto, la parte delle *Confessions* intitolata "The Pains of Opium").

18 Sir Walter Raleigh, *A Historie of the World*, Londra, Walter Burren, 1614, p. 669 (il testo è riprodotto anche nell'edizione del *Mangeur d'opium*, a c. di M. Stäuble, cit., p. 360); abbiamo rispettato la grafia dell'originale, dove le parole "*Hîc iacet*" [con il bizzarro accento circonflesso sulla i] sono in corsivo.

Vogliamo ora visualizzare quanto detto con l'ausilio dello schema riprodotto alla fine di questo articolo (p. 156), in cui cerchiamo di mettere in evidenza lo scheletro retorico su cui l'inno è costruito; il maiuscoletto indica la prosopopea, il corsivo l'anafora, la sottolineatura semplice l'antitesi o il parallelismo, la sottolineatura doppia il ritmo ternario, il grassetto il polisindeto, la spazieggiatura l'annominazione e le linee a forma di X il chiasmo.

La struttura interna dell'inno risulta anche dall'ipotetica disposizione "strofica" che qui proponiamo:

Oh! just, subtle, and mighty opium!
that to the hearts of poor and rich alike,
for the wounds that will never heal,
and for "the pangs that tempt the spirit to rebel",
bringest an assuaging balm;
eloquent opium!
that with thy potent rhetoric stealest away the purposes of wrath;
and to the guilty man, for one night givest back
the hopes of his youth, and hands washed pure from blood;
and to the proud man,
a brief oblivion for "Wrongs unredress'd and insults unavenged";
that summonest to the chancery of dreams, for the triumph of suffering innocence,
false witnesses;
and confoundest perjury;
and dost reverse the sentences of unrighteous judges:

thou buildest
upon the bosom of darkness,
out of the fantastic imagery of the brain, cities and temples,
beyond the art of Phidias and Praxiteles –
beyond the splendour of Babylon and Hekatómpylos:
and "from the anarchy of dreaming sleep", callest into sunny light
the faces of long-buried beauties,
and the blessed household countenances, cleansed from the
"dishonours of the grave".
Thou only givest these gifts to man;
and thou hast the keys of Paradise,
oh, just, subtle, and mighty opium!

Un rapido esame delle righe immediatamente precedenti, la citata fantasticheria al cospetto del mare e della città di Liverpool, mostra che De Quincey arriva in maniera del tutto naturale all'invocazione e al discorso in seconda persona, pur nel cuore di un racconto condotto in prima persona. Converrà quindi riprodurre qui anche questo brano:

> I say, then, that it has often struck me that the scene itself was somewhat typical of what took place in such a reverie. The town of L— represented the earth,

with its sorrows and its graves left behind, yet not out of sight, nor wholly forgotten. The ocean, in everlasting but gentle agitation, and brooded over by a
5 dove-like calm, might not unfitly typify the mind and the mood which then swayed it. For it seemed to me as if then first I stood at a distance, and aloof from the uproar of life; as if the tumult, the fever, and the strife, were suspended; a respite granted from the secret burthens of the heart; a sabbath of repose; a resting from human labours. Here were the hopes which blossom in the paths of
10 life, reconciled with the peace which is in the grave; motions of the intellect as unwearied as the heavens, yet for all anxieties a halcyon calm: a tranquillity that seemed no product of inertia, but as if resulting from mighty and equal antagonisms; infinite activities, infinite repose[19].

Anche questo testo è caratterizzato da un'armonica coesistenza di elementi intellettuali e fantastici: "mind ... motions of the intellect" (righe 5 e 10) accanto alla "reverie" (2), motivo che De Quincey lucidamente indica come determinante per il brano (e quindi anche per l'inno che seguirà). Partendo da questa definizione si giunge progressivamente al *climax* della calma alcionica (11), dell'infinito riposo (13), allo stato d'animo da cui scaturirà l'invocazione all'oppio in seconda persona. Il brano che precede l'invocazione è inoltre vicino all'inno per quanto riguarda le caratteristiche formali. Vi riscontriamo ad esempio il ritmo ternario: "tumult ... fever ... strife" (7) in antitesi con "respite ... sabbath ... resting" (8, 9). Altre antitesi e parallelismi ravvisiamo nelle righe 2 e 4 ("earth ... ocean"), 9-10 ("hopes which blossom in the paths of life ... peace which is in the grave") e 13 ("infinite activities, infinite repose"). Il brano appare perciò come una specie di "inno in potenza", anche se non è ancora concepito come tale; contiene tuttavia una motivazione dell'inno vero e proprio e ne costituisce l'ideale introduzione[20].

Abstract

In Thomas De Quincey's *Confessions of an English Opium-Eater* the passage beginning by "Oh just, mighty and subtle opium" can be considered a hymn in prose. The article shows that the hymn is built according to a particular classical pattern and makes elaborate use of rhetoric figures. This is emphasized by its central position in the *Confessions* dividing the work into two distinct parts: the pleasures and pains of opium.

19 Ed. cit., pp. 82-83.

20 Si può citare un caso analogo nel IV libro del *Cortegiano* di Castiglione: il cap. 69 (in terza persona) prepara e introduce l'inno all'Amore del cap. 70 (in seconda persona); cfr. A. Stäuble, art. cit., pp. 513-514.

Oh! just, subtle, and mighty OPIUM!

that → poor / rich → wounds / pangs

that → stealest away / givest back → **and** to the guilty man → hopes of his youth / hands washed pure from blood

→ **and** to the proud man → oblivion for → wrongs / insults

that → summonest … false witnesses
→ **and** confoundest perjury
→ **and** dost reverse the sentences

thou buildest/bosom of darkness/imagery of the brain
callest/anarchy of dreaming sleep/sunny light

→ cities / temples → art / splendour → Phidias / Praxiteles
→ Babylon / Hekatómpylos

→ faces/long-buried
→ countenances/grave

thou g i v e s t these g i f t s to man

thou hast the keys of Paradise

oh! just, subtle, and mighty OPIUM!

maiuscoletto: PROSOPOPEA	corsivo: *anafora*	grassetto: **polisindeto**
sottolineatura semplice: antitesi o parallelismo		sottolineatura doppia: ritmo ternario
spazieggiatura: a n n o m i n a z i o n e		linee a forma di X: chiasmo