



I TEMPI E LE FORME / 6

FILOSOFIA

Direttore: Pierluigi Barrotta

Comitato editoriale: Sonia Maffei, Giuseppe Petralia,
Cinzia Sicca, Giovanni Salmeri



Il comitato scientifico è composto da membri interni del Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa e da membri esterni provenienti da altre università delle seguenti aree di ricerca:

Area antichistica. MEMBRI INTERNI: Marilina Betrò; Domitilla Campanile; Bruno Centrene; Fulvia Donati. MEMBRI ESTERNI: Riccardo Chiaradonna (Università di Roma 3); Riccardo Di Cesare (Università di Foggia); Juan-Carlos Moreno Garcia (CNRs); Roberto Sammartano (Università di Palermo).

Area medievale. MEMBRI INTERNI: Federico Cantini; Marco Collareta; Cristina D'Ancona; Mauro Ronzani. MEMBRI ESTERNI: Michel Lauwers (Université de Nice); Manuel Castañeiras Gonzalez (Universitat Autònoma de Barcelona); Andrea Augenti (Università di Bologna); Rémi Brague (Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne).

Area moderna. MEMBRI INTERNI: Simonetta Bassi; Roberto Bizzocchi; Vincenzo Farinella; Maurizio Iacono. MEMBRI ESTERNI: Jean-François Chauvard (Université Paris I-Sorbonne); Sabrina Ebbesmeyer (University of Copenhagen); Elisa Novi Chavarria (Università del Molise); Sheryl Reiss (Newberry Library, Chicago).

Area contemporanea. MEMBRI INTERNI: Alberto Mario Banti; Fabio Dei; Sandra Lischi; Enrico Moriconi. MEMBRI ESTERNI: Cesare Cozzo (Roma, Sapienza); Catherine Brice (Université Paris-Est Créteil); Antonio Somaini (Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, CAV); Carlotta Sorba (Università di Padova).

I lettori che desiderano
informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore

Corso Vittorio Emanuele II, 229
00186 Roma
telefono 06 / 42 81 84 17
fax 06 / 42 74 79 31

Siamo su:

www.carocci.it

www.facebook.com/carocceditore

www.twitter.com/carocceditore

Figure della melancolia

Un *fil noir* tra filosofia, letteratura, scienza e arte

A cura di

Simonetta Bassi, Maria Antonella Galanti e Valentina Serio



Carocci editore



Il volume è pubblicato con il contributo
del Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa,
che ha avuto il riconoscimento di Eccellenza del MIUR per la qualità dei progetti di ricerca
e con i fondi del Progetto di Ricerca Ateneo PRA 2017, *La mutevole ambivalenza
epistemologica delle immagini. Invenzione, espressione, comunicazione*, di cui è responsabile
scientifico Maria Antonella Galanti.



1ª edizione, novembre 2020
© copyright 2020 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Realizzazione editoriale: Studio Agostini, Roma

Finito di stampare nel novembre 2020
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 978-88-290-0546-8

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.



Indice

Introduzione	9
Parte prima Melancolia e creatività	
1. Alle radici della melancolia. Aristotele e il <i>Problema</i> XXX, I di <i>Bruno Centrone</i>	17
1.1. Il <i>Problema</i> XXX, I: una “monografia” sulla bile nera	17
1.2. Una breve storia del termine	18
1.3. μελαγχολικός in Aristotele e il <i>Problema</i> XXX Bibliografia	22 27
2. Marsilio Ficino: melancolia e profezia di <i>Daniele Conti</i>	29
2.1. Un mosaico ficiniano	29
2.2. Ficino e il <i>Prob.</i> XXX, I: spirito, melancolia, profezia	33
2.3. Dalla <i>Theologia Platonica</i> ai libri <i>De vita</i> Bibliografia	36 41
3. Leopardi e i <i>Caratteri</i> di Teofrasto. «Chi conosce intimamente il cuore umano e il mondo [...] inclina alla malinconia» di <i>Gaspere Polizzi</i>	45
3.1. Un’“indole malinconica”, tra modelli letterari e patologie	45
3.2. Per un aggiornamento dei <i>Caratteri</i> . La malinconia nello <i>Zibaldone</i> : aspetti poetici, psicologici, antropologici, storici	49

INDICE

3.3.	Leopardi e la malinconia di Teofrasto	58
	Bibliografia	63
4.	Melancolia e depressione, tra tensioni distruttive e creatività di <i>Maria Antonella Galanti</i>	65
4.1.	Apocalissi personali, apocalissi collettive	65
4.2.	Il doppio volto della malinconia	66
4.3.	La depressione nel XXI secolo: dalla fatica di essere se stessi ai legami con il narcisismo	74
4.4.	Melancolia e formazione della persona	79
	Bibliografia	81

Parte seconda
Figure della melancolia

5.	La melancolia amorosa di Tristano: letture moderne e antiche di una leggenda di <i>Fabrizio Cigni</i>	85
5.1.	“Tristanismo” e melancolia	85
5.2.	L’antico eroe	93
	Bibliografia	99
6.	Gradazioni di melancolia: un breve tragitto tra letteratura e arti di <i>Alberto Casadei</i>	103
6.1.	Classificare la melancolia?	103
6.2.	Melancolia e <i>mal de vivre</i> : dalla depressione all’accidia	106
6.3.	Melancolia e desiderio inappagato: nostalgia, <i>saudade</i> , lutto	113
	Bibliografia	118
7.	Una trasparenza melanconica: umorismo e melanconia in Bergson, Kierkegaard e Pirandello di <i>Paolo Vanini</i>	121
7.1.	Ridere, essere o avere	122
7.2.	Un corpo da correggere, un’anima da accordare	127

INDICE

7.3.	Una marionetta melanconica	131
	Bibliografia	136

Parte terza
Melancolia e inquietudine

8.	Ancora su malinconia e magia di <i>Simonetta Bassi</i>	141
8.1.	Il torrente della malinconia ficiniana	141
8.2.	Dalla magia alla politica	151
8.3.	Malinconia e profezia	155
	Bibliografia	157
9.	<i>Villainous melancholy</i> : la maschera inquietante della melancolia di <i>Valentina Serio</i>	161
9.1.	La melancolia ficiniana nell’Inghilterra del Cinquecento	162
9.2.	La figura del “melancholy malcontent”	165
9.3.	Edmund e la maschera della malinconia	168
9.4.	Riccardo duca di York, moderno Aiace	172
	Bibliografia	173
10.	«Satiri, fauni, malenconici»: Giordano Bruno e la “malattia inglese” di <i>Elisabetta Scapparone</i>	179
10.1.	Per una geografia della melancolia: Bruno e l’“aspro cielo” d’Inghilterra	179
10.2.	Il «furor d’atra bile» nella polemica antiapocalittica e anticristiana	182
10.3.	Oltre i limiti della medicina e della teologia: la via bruniana	188
	Bibliografia	195
11.	Dalla <i>Melencolia</i> alla “Gaia scienza”. Riflessioni sulla didattica della fisica di fronte alla incisione di Dürer di <i>Sergio Giudici</i>	199
11.1.	Melancolia e prima rivoluzione scientifica	199
11.2.	Malinconie nella seconda rivoluzione scientifica: Einstein e Mach	202



INDICE

11.3.	La “Gaia scienza” e i paradigmi di Kuhn	204
11.4.	La didattica delle scienze e l’immagine della scala	207
11.5.	I giochi della “Gaia scienza”	209
	Bibliografia	211
12.	Ombre tristi. Melancolia e fotogenia nel cinema francese degli anni Venti del Novecento	213
	di <i>Chiara Tognolotti</i>	
12.1.	La malinconia fotogenica	213
12.2.	Volti e paesaggi	214
12.3.	Una teoria del cinema malinconica	217
	Bibliografia	222

Introduzione

Gli autori dei contributi raccolti in questo volume appartengono ad aree disciplinari diverse e l'intreccio dei loro sguardi – tra filosofia, letteratura, psicopedagogia, fisica, filologia, arte, cinema, religione e politica – rappresenta l'elemento distintivo della ricerca, necessaria in questa forma tenendo conto che la malinconia è uno dei tratti più specifici, persistenti e diffusi della cultura occidentale, considerata nelle diverse articolazioni: cronologica, spaziale e tematica. Infatti, forme di malinconia si rinvencono innanzitutto in Grecia, nella Firenze di Ficino, nell'Inghilterra elisabettiana, nella Francia di Baudelaire e Bergson, nelle opere letterarie e musicali, artistiche e filosofiche e anche nel mutare, a volte traumatico, dei paradigmi scientifici di lettura del mondo.

Il testo che qui proponiamo intende così indagare le complesse trasformazioni storiche della melancolia, ripercorrere le varie declinazioni di cui è stata oggetto non solo in base al diverso sguardo disciplinare, ma anche all'epoca storica: seguire le metamorfosi della malinconia significa seguire il filo labirintico dei modi in cui le immagini dell'uomo si sono presentate sulla scena del mondo. La melancolia ha una natura ambivalente e da sempre si muove tra gli opposti poli della perdita, del dolore, della tristezza da una parte e dall'altra dell'inquietudine che può dare origine alla creatività; nasce da una forma di offuscamento della presenza del divino, collocando l'uomo in bilico fra follia e ragione estrema. L'anima malinconica non teme la vertigine dell'abisso, ma si affaccia su di esso percorrendo i bordi del comprensibile, cercando una difficile sintesi superiore capace di tenere insieme i margini sfrangiati della ragione e quelli della passione.

Vuoto, mancanza o "male di vivere" – secondo una terminologia entrata progressivamente in uso solo a partire dal XVIII secolo – possono rappresentare altrettanti motivi di perdita del senso oppure, all'opposto, fattori in grado di stimolare le capacità di resilienza nutrendo il pensiero critico e in-

coraggiando l'accettazione della nostra fragilità insieme al limite e all'imperfezione che ci definiscono.

Il testo si articola in tre parti. Nella prima, intitolata *Melancholia e creatività*, si analizza questa ambivalenza da un punto di vista storico, iniziando con il saggio di Bruno Centrone *Alle radici della melancholia. Aristotele e il Problema xxx, 1*. Nel suo contributo, l'autore lavora su due diversi piani: da un lato, conduce un'indagine di tipo filologico sul lessico relativo alla melancholia, attraverso il quale ricostruisce il complesso percorso che ha condotto alla definizione della stessa bile nera come umore autonomo, con caratteri e sintomatologia propri; dall'altro, Centrone, mettendo in relazione la concezione presente nel *Problema* e le interpretazioni della melancholia reperibili nei testi di Aristotele, giunge a individuare in tale relazione i caratteri di opposizione teorica, contribuendo a gettare ulteriore luce sulla grande originalità del breve trattato pseudo-aristotelico.

Daniele Conti analizza un'altra tappa fondamentale dello sviluppo storico della nozione di melancholia, costituita dall'elaborazione proposta da Marsilio Ficino. Più in particolare, Conti mette in atto una meticolosa analisi storico-filosofica che gli consente di gettare luce sulle ragioni teoriche più profonde che spingono Ficino a operare una sintesi tra la dottrina umorale di matrice aristotelica e la platonica dottrina dei furori, collocandola all'interno delle indagini ficiniane attorno allo statuto epistemologico della profezia e alla figura del profeta.

Il saggio di Gaspare Polizzi, dopo una attenta considerazione dell'indole malinconica di Giacomo Leopardi, volta a confutare ogni pretesa di riduzione dell'ispirazione leopardiana alla condizione di disagio psicologico e di malattia organica del poeta, offre una particolareggiata incursione nello *Zibaldone* e nelle diverse applicazioni della nozione di malinconia qui reperibili. Proprio sulla base di tale ricerca Polizzi muove poi a individuare nella melancholia un elemento ricorrente dei "caratteri" moderni, così come delineati da Leopardi e istituisce un prolifico confronto tra questi e i *Caratteri* di Teofrasto, importante fonte leopardiana.

Maria Antonella Galanti analizza le vicissitudini storiche della melancholia, in particolare a partire dalla fine del XIX secolo ai giorni nostri, mostrando come essa sia stata progressivamente assimilata alla patologia depressiva perdendo, così, quel carattere di ambivalente inquietudine che ne faceva il perno del pensiero critico autoriflessivo o rivolto sul mondo. La maggiore libertà di cui godiamo oggi ci impone in maniera drammatica il problema della scelta e quello dell'ansia rispetto al possibile; a quest'ultima rispondiamo assecondando talvolta le aspettative sociali in maniera così intensa, cercando

cioè di mostrarci sempre efficienti e all'altezza di ogni situazione, da diventare dipendenti da oggetti simbolici, ma anche da sostanze con funzione dopante (e tra esse gli psicofarmaci) che diventano altrettanti feticci usati per proteggerci dalla paura di sbagliare. La depressione, dunque, potrebbe anche rappresentare, paradossalmente, un modo per difenderci dalla malinconia e dallo sguardo profondo e inquieto che la connota.

Nella seconda parte del volume vengono considerate alcune figure particolari della melancolia. Il saggio di Fabrizio Cigni ruota attorno al fenomeno del "tristanismo" e del suo rapporto con la melancolia. La storia d'amore tra Tristano e Isotta, che si diffonde nel Medioevo europeo, segna di sé non solo la letteratura, ma tutte le arti, da quelle figurative alla musica. Cigni analizza la presenza di tale leggenda lungo i secoli, fino alla riscoperta decadente compiuta da Wagner, iscrivendola in un filone di lettura del sentimento ambivalente della melancolia intesa anche come risorsa creativa. Sulla stessa lunghezza d'onda si colloca il saggio di Alberto Casadei, che ripercorre le trasformazioni artistico-letterarie di questo sentimento complesso evidenziando l'impossibilità di una classificazione unitaria. Secondo lo studioso, infatti, la melancolia abita un territorio ibrido e dai confini incerti, muovendosi tra semantica storico-artistica e corrispondenze biologico-mediche-terapeutiche.

Il contributo di Paolo Vanini declina i rapporti tra melancolia e umorismo a partire dal saggio di Bergson dedicato al comico: l'umorismo, proprio come la melancolia, può infatti riferirsi al rimpianto che prova l'uomo per essere stato esiliato dalla dimensione dell'assoluto. Da questa prospettiva filosofica, il testo bergsoniano è posto a confronto con le riflessioni di Kierkegaard e di Pirandello attorno al significato dialettico dell'umorismo.

Nella terza e ultima parte, infine, si considera l'aspetto generativo della melancolia declinata nelle varie diramazioni del sapere, a partire da quella storico-filosofica, con i saggi di Simonetta Bassi, Valentina Serio ed Elisabetta Scapparone.

Simonetta Bassi propone una ricca panoramica della presenza del tema melancolico in alcune opere magiche dei principali autori rinascimentali, da Ficino a Della Porta e Campanella. L'istituzione di una correlazione tra magia e melancolia rappresenta una delle grandi innovazioni introdotte nella concezione dell'umor nero dall'umanista fiorentino, ma allo stesso tempo costituisce un aspetto destinato a incontrare una fortuna assai limitata presso gli autori successivi, dove l'umor nero riaffiora più spesso in relazione all'ambito profetico o demonologico.

Valentina Serio esplora il significato politico della melancolia nel contesto storico e culturale dell'Inghilterra elisabettiana. Secondo tale ricostruzione, il temperamento atrabiliare può essere associato alla sedizione e alla doppiezza del cospiratore, che simulando e dissimulando lavora per sovvertire le gerarchie costituite. Si tratta di un aspetto che emerge in maniera particolarmente efficace nel teatro dell'epoca, come intende mostrare l'analisi di due personaggi shakespeariani, Edmund del *Re Lear* e Riccardo di York dell'*Enrico VI, parte seconda*.

Il saggio di Elisabetta Scapparone assume il motivo dell'umor nero come *fil rouge* che attraversa alcuni aspetti del pensiero e delle opere di Giordano Bruno, intimamente legati al soggiorno del Nolano in Inghilterra, terra per eccellenza melancolica. Dopo aver delineato una topografia bruniana della melancolia, Scapparone indirizza la propria indagine in due specifiche direzioni, riguardanti più in particolare il ricorso da parte di Bruno all'*atra bile* all'interno della sua polemica antiapocalittica e la sua valutazione dei limiti propri dell'approccio teologico e di quello medico al perfezionamento spirituale e intellettuale dell'uomo.

Gli ultimi due saggi di questa sezione mettono in luce alcune ricadute particolari nell'ambito, rispettivamente, della scienza, e in particolare della fisica, e del cinema ai suoi esordi. La cifra che segna il saggio di Sergio Giudici è quella dell'inquietudine legata alla pulsione epistemofilica, cioè alla curiosità e al desiderio appassionato di conoscenza che sono gli ingredienti necessari per il divenire scientifico. Analizzando le malinconie nella prima e nella seconda rivoluzione scientifica, con riferimento a Einstein e Mach e alla luce della visione di Kuhn, lo studioso individua l'inquietudine malinconica della scienza nel fatto che ogni nuova acquisizione, in particolare se presuppone un cambio radicale di paradigma, si realizza nel contrasto tra scoperta e declino di precedenti certezze, che devono passare dallo statuto di regola di azione rispetto alla lettura del reale a quello di testimonianza storica, importante anche per capire l'attualità.

Chiude il volume il saggio di Chiara Tognolotti che si incentra sugli esordi del cinema e sulla particolare melancolia emanata dalle figure mute degli anni Venti e dai paesaggi nei quali sono inserite. Fulcro del saggio è la questione della fotogenia presente in forme particolari nei film dell'avanguardia francese, in ambivalente alternarsi tra il reale materico e la sua riproduzione illusoria, attraverso i tentativi della macchina da presa di catturare la caleidoscopica dinamicità dei paesaggi e la mobilità dei lineamenti dei volti.

Il percorso frastagliato in cui si declina questo libro vuole trarre il suo senso proprio dalla diversità degli sguardi gettati sull'esperienza melanconica, per una riflessione che prendendo le mosse dal passato possa poi tradursi in una comprensione più complessa e articolata del presente, come testimonianza anche la ripresa di interesse degli ultimi anni su questo tema, dalle edizioni di testi alle indagini storiche.

Oggi è infatti particolarmente interessante riproporre l'argomento in queste sue varie declinazioni, longitudinali e diacroniche, proprio nel momento in cui, a fronte del tentativo di mettere a punto un modello computazionale di sistema nervoso, si inquina parallelamente l'idea rigidamente deterministica del rapporto mente-cervello; quest'ultima ipotesi sta infatti mostrando tutta la sua insufficienza di fronte alle sfide che gli umori e i dolori del corpo continuano drammaticamente a porre di fronte all'uomo contemporaneo: riaprire il discorso sulla malinconia, che nasce dall'intreccio di natura e cultura, permette di ripensare un paradigma dell'umano non declinato solo fra la ineluttabilità della macchina e quella della dimensione puramente animale.

La melancolia ha subito varie vicissitudini storiche, a volte mostrando in primo piano il proprio volto legato alla perdita del senso e intessuto di tristezza profonda, fino alla resa passiva rispetto alla patologia depressiva. Altre volte, invece, essa ha esibito un connotato diverso, del tutto opposto, palesandosi come origine e nutrimento della forza creativa, del desiderio di trasformare la realtà e, prima ancora, di approfondirne la conoscenza, offrendo nuovi paradigmi ermeneutici. Senza il brivido dell'inquietudine malinconica, la letteratura, la musica, l'arte, il cinema, il teatro, ma anche la scienza, in tutte le sue diramazioni, rischierebbero di risolversi, forse, in un vuoto susseguirsi di stili espressivi o conoscitivi, teso a disperdere quelli precedenti, perduti o superati. L'esito sarebbe quello di svilire e depauperare non solo il processo culturale, ma anche la nostra stessa identità individuale e collettiva.



Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, incisione a bulino. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

Parte prima
Melancolia e creatività





I

Alle radici della melancolia. Aristotele e il *Problema* XXX, I

di Bruno Centrone*

I.I

Il *Problema* XXX, I: una “monografia” sulla bile nera

Nel testo che si può ancora considerare il principale punto di riferimento sul tema, presto divenuto un classico, Klibansky, Panofsky e Saxl individuavano il *Problema* XXX, I¹ attribuito ad Aristotele, come il luogo di una rivoluzione nella nozione di melanconia.

In effetti la grande importanza del *Problema* XXX, che ha per titolo *La saggezza, l'intelletto, la sapienza*, e non si limita al tema della melancolia, è legata principalmente al tema trattato nel primo capitolo: la melancolia come affezione patologica e disposizione caratteriale suscettibile di provocare prestazioni fuori dal comune in vari ambiti del sapere, tanto che esso fu qualificato da Prantl come una vera e propria «monografia sulla bile nera».

Concentrerò la mia analisi su due punti; il primo è costituito da un'analisi filologica relativa al lessico, che condurrà a un risultato apparentemente paradossale: la *melancolia* vera e propria nasce dopo i termini che la designano. La seconda parte toccherà brevemente il problema del rapporto tra il *Problema* e quanto si dice a proposito del melancolico negli scritti autentici di Aristotele, perché è qui che si misura soprattutto l'originalità e l'impatto del breve trattato, il primo a stabilire esplicitamente la connessione tra il genio e la melancolia. La domanda precisa posta all'inizio del *Problema* è infatti, perché tutti gli uomini straordinari nei più vari campi, nella filosofia e nella po-

* Bruno Centrone, Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere, Università di Pisa (bruno.centrone@unipi.it).

1. Cfr. Klibansky, Panofsky, Saxl (1983). Edizioni e traduzioni commentate dei *Problemata*: Flashar (1962); Louis (1991-94); Mayhew, Mirhady (2011). Lavori d'insieme recenti sui *Problemata*: Centrone (2011), Mayhew (2014). Traduzioni italiane del *Problema* XXX, I: Angelino, Salvaneschi (1981); Ferrini (2002); Centrone (2018).



litica, nella poesia o nelle arti, sono stati melancolici, alcuni al punto tale da presentare patologie tipiche di questa condizione, quali l'uscir di senno o, sul piano strettamente fisico, la comparsa di escrescenze ed eruzioni cutanee. La lista comprende nomi tra i più celebri: personaggi mitologici quali Eracle o Aiace, figure storiche quali Lisandro, filosofi quali Empedocle, Socrate, Platone. Parte della critica ha sostenuto che la concezione presente nel problema non solo può essere conciliata con i dati degli scritti aristotelici, ma che anzi il *Problema* potrebbe essere considerato proprio una fonte utile a ricostruire una concezione della melancolia aristotelica più ampia di quella che si desume dalle testimonianze residue². Cercherò invece di argomentare brevemente che la posizione del *Problema* xxx, 1 è non solo inconciliabile, ma opposta a quella di Aristotele, benché sia indubbio che l'autore si serve di categorie e concetti aristotelici. Si può dunque rivendicare al *Problema*, nonostante certe incongruenze interne e un livello teorico certamente non elevatissimo, il merito di aver posto in maniere determinante le basi dei futuri sviluppi di una tradizione di assoluta rilevanza per la cultura occidentale.

1.2

Una breve storia del termine

Quanto all'indagine linguistica, alla stessa radice etimologica rimandano il verbo *μελαγχολᾶν*, l'aggettivo *μελαγχολικός*, il sostantivo *μελαγχολία*. Tutti questi termini, attestati a partire dal V secolo, rimandano a prima vista con evidenza all'aggettivo *μέλας*, nero, e a *χολή*, bile, e si sarebbe portati a pensare che essi presuppongano la celebre dottrina quadripartita degli umori, in cui la bile nera (latino *atrabilis*) riveste una solida posizione accanto a sangue, flegma, bile gialla. Lo sviluppo, nell'antichità, di una teoria umorale ha avuto per esito uno schema canonico in cui ai quattro umori, associati ai quattro elementi della cosmologia tradizionale e alle stagioni, vengono fatti corrispondere quattro temperamenti caratteriali, il sanguigno, il flemmatico, il collerico e, per l'appunto, il melancolico. Quest'ultimo è il tipo in cui la bile nera, predominante in autunno e associata all'elemento terra, ha la prevalenza sugli altri umori, determinando condizioni patologiche di vario genere, fisiche e psichiche.

Il quadro è però più complesso. L'esistenza della bile nera non è per gli antichi un dato pacifico e la sua individuazione come umore separato

2. Cfr. soprattutto van der Eijk (1990, pp. 33-72); posizione opposta in Schütrumpf (2014).

a sé stante è l'esito di un processo non sempre chiaro. In molti scritti del *Corpus Hippocraticum* figurano ancora solo sangue, flegma e bile; solo più tardi nello schema viene integrata la bile nera, e da allora la quadripartizione diviene canonica e ricondotta direttamente a Ippocrate. Le formazioni linguistiche ricordate non sembrano presupporre con tutta probabilità una teoria degli umori già formata, in cui la bile nera figurasse separatamente, né di conseguenza la connessione tra questo umore e stati patologici o abiti caratteriali.

Il sostantivo *μελαγχολία* nella sua prima occorrenza (al plurale)³, in *Arie acque luoghi*, databile tra il 430 e il 410 a.C., indica un sintomo patologico che può sopravvenire con il clima asciutto, al pari di oftalmie e febbri, ai biliosi in generale, in quanto viene disseccata la componente umida e acquosa della bile, resa in tal modo più densa e acre. Lo scritto opera sulla base di due umori, flegma e bile, e due tipi corrispondenti. La bile nera non esiste ancora come umore separato, e il sostantivo *μελαγχολία* indica stati patologici transitori, forse identificabili con turbamenti psichici. Nel III libro di *Epidemie*, tra i più antichi del corpus (ca. 410), direttamente collegabile, come il primo libro, al nome di Ippocrate, si trova la prima occorrenza dell'aggettivo *μελαγχολικός* e per la prima volta compare il melancolico come *tipo* (tutt'uno però con il "sanguigno"), caratterizzato da febbri, dissenterie, frenite. Anche in questo caso la bile nera non è un umore separato; il nero è una particolare coloritura della bile, cui tendono particolarmente alcuni soggetti. È qui certa, tuttavia, la connessione con stati psichici, di agitazione e depressione (*περί τήν γνώμην μελαγχολικά*, 3,3.17(2).29)

Solo nel *De natura hominis* (4), più tardo rispetto ai precedenti (composto probabilmente tra il 410 e il 400 e attribuito a Polibo, che la tradizione voleva genero di Ippocrate⁴), lo schema quadripartito degli umori appare ben definito: il corpo dell'uomo ha in sé sangue, flegma, bile gialla e bile nera, umori che costituiscono la sua natura; la salute dipende da una loro mescolanza equilibrata, la malattia dalla prevalenza di uno di essi; ciascun umore prevale nelle differenti stagioni ed è associato agli elementi e a una delle quattro coppie risultanti dalla combinazione di caldo-freddo, secco-umido. Qui la bile nera, prevalente in autunno, è esplicitamente indicata come causa delle febbri quartane e della loro maggior durata, essendo ta-

3. Cfr. Hippocr. *Aer.* 10.

4. Unica opera del *Corpus Hippocraticum* di cui è tramandato, il nome dell'autore. Aristotele (*Hist. anim.* 512b-513a) ne cita un passo riferendolo a Polibo, e Galeno, che lo commenta, lo attribuisce direttamente a Ippocrate.

le umore quello più vischioso, che aderisce più a lungo. Il fatto che spesso l'autore ragioni in base alla più consueta tripartizione sangue-flegma-bile quali cause di malattia indica che è questo il momento in cui avviene l'irruzione a pieno titolo della bile nera⁵, non più alterazione patologica di un umore, la bile, ma umore a sé stante, presente anche nell'uomo sano. Non si dà ancora l'associazione ai distinti tipi umani caratterizzati in senso psichico, ma sono poste le basi dei futuri sviluppi.

Intorno al 400 a.C., dunque, si è in presenza di una ben definita dottrina degli umori, in cui la bile nera è causa di patologie psichiche e criterio di individuazione di un tipo fisiologico stabile.

Non è però del tutto chiaro come si sia giunti all'individuazione della bile nera quale umore distinto dagli altri; dal punto di vista medico probabilmente ne fu causa l'osservazione di emissioni corporee di colore nero (vomito, feci, urina, quest'ultima causata dalla malaria), associate a differenti patologie. Secondo alcuni scritti del *corpus* essa deriverebbe dalla decomposizione del sangue a opera della bile⁶. La necessità di un quarto umore dipendeva anche dall'esigenza di completare lo schema quadripartito sulla base di elementi-stagioni-qualità. Ancora nel II secolo d.C. Galeno (*De atra bile* 5,104-108) avverte l'esigenza di dimostrare l'esistenza di questo umore. Decisiva è la questione del perché questo umore abbia ricevuto il nome di *μελαίνη χολή*. In ogni caso non si dà ancora un tipo *caratteriale* del melancolico, né è plausibile attendersi uno sviluppo del genere in testi di natura medica.

La connessione con la bile nera dei termini sopra ricordati, benché a prima vista evidente, è in realtà tutt'altro che certa. La quasi totalità delle occorrenze più antiche di questi termini figura nel *Corpus Hippocraticum*. *μελαγχολᾶν* è però attestato già in Aristofane e poi in Platone, dove indica un vaneggiare, uno sragionare, un esser fuori di sé⁷. Così nel *Fedro*:

SOCRATE: «...un musicista che si imbatte in uno che si crede esperto d'armonia solo perché è capace di produrre in una corda il suono più acuto e più grave, non gli direbbe, brutalmente "Miserabile, tu vaneggi" (*μελαγχολᾶς*)...» (Plato *Phaedr.* 268e).

5. Flashar (1966, p. 40).

6. Hippocr. *Epid.* 6.6.14.

7. Es. Aristoph. *Plut.* 12; 366; 903; Plato *Phaedr.* 268e2. L'aggettivo *μελάγχολος* ha una sola attestazione in Sofocle (*Trach.* 573), un passo tormentato e variamente emendato.

Nonostante la remota derivazione dal termine che indica la bile (*χολή*), in casi del genere l'uso è già metaforico: si tratta di uno stato momentaneo, non connesso a una patologia specifica, e senza nessun riferimento a una teoria umorale in cui abbia posto la bile nera. E sembra difficile che un uso metaforico possa essersi già imposto a breve distanza temporale dalla recente "scoperta" della bile nera.

Nel linguaggio arcaico e nei poemi omerici *χολος* (come poi *χολή*), può significare concretamente "bile" e metaforicamente "collera, rabbia". Altre formazioni aggettivali terminanti in *-χολος* implicano in alcuni casi un riferimento diretto alla bile (es. *πικρόχολος*, bilioso⁸), in altri indicano una funzione o disposizione dell'anima, quale la collera (es. *δξύχολος* e *ἀκράχολος*, irascibile⁹).

Dubbi analoghi investono anche il "nero" cui rimanda *μέλας*. In Omero e in altri autori antichi il colore nero è spesso associato a organi fisici importanti quali il cuore, le viscere, le *phrenes*, queste ultime di controversa identificazione (precordi, polmoni, poi diaframma), ma poi deputate a indicare le funzioni mentali. In molti di questi casi gli organi sono intesi nella loro realtà materiale, ma si tratta quasi sempre della descrizione di fenomeni psicologici, ed è difficile stabilire con precisione quando si è in presenza di metafore. A questo livello il nero ha spesso la valenza di "sinistro", "oscuro", "maligno"¹⁰, e tale potrebbe essere il senso di *μέλας* nelle più antiche formazioni considerate¹¹. Si può dunque pensare che tali formazioni linguistiche precedano l'insorgenza della bile nera come umore separato e la teoria degli umori con i suoi risvolti patologici e ipotizzare che alle origini l'uso metaforico di un termine inizialmente deputato a indicare una sostanza corporea, la bile (*χόλος*, *χολή*) sia poi venuto a denotare certi stati d'animo (principalmente rabbia, ira), dando origine a formazioni composte indicanti l'essere fuori di sé, anche a prescindere da un diretto collegamento con l'umore corporeo. Formazioni linguistiche quali il verbo *μελαγχολᾶν* non implicano dunque, tantomeno, un riferimento alla bile nera. Lo sviluppo di una teoria umorale su base medica ha portato all'individuazione della bile nera come umore separato e causa di affezioni patologiche, poi di un vero e proprio tipo caratteriale. Ma perché tale umore ha ricevuto lo

8. Hippocr. *De dieta in morbis acutis* 9, 53.

9. *δξύχολος*, Sophocl. *Antig.* 955; *ἀκράχολος*, Plato *resp.* 411C1, nel senso di (facilmente) "irritabile", distinto da "animoso". Cfr. Langholf (1990, pp. 46-50).

10. Nei poemi omerici nero è riferito al sangue e alle *phrenes*, ma anche alla morte (*Il.* 2.834), al destino, ai dolori (*Il.* 4.191; 15.394).

11. Cfr. Langholf (1990, pp. 48-9).

stesso nome della *χολή*?¹² Accanto alla possibilità che il nuovo umore sia stato ricondotto alla più consueta bile in seguito all'osservazione clinica, si può ipotizzare il concorrere di un fenomeno linguistico; proprio i composti esaminati possono avere quantomeno influenzato la "scoperta" della bile nera¹³, in cui l'uso metaforico di "nero" nel senso di "oscuro, sinistro", veniva ricondotto a quello concreto in base all'osservazione di emissioni di colore nero in pazienti che presentavano sintomi di prostrazione psicologica ed estraniamento designabili con il verbo *μελαγχολᾶν*, e in cui l'uso metaforico del verbo *χολᾶω*¹⁴ veniva ugualmente riportato alla designazione diretta di un concreto umore corporeo. Si potrebbe dire, con un paradosso, che la melancolia come patologia, poi temperamento stabile, e il melancolico come tipo caratteriale nascono dopo i termini che li designano.

I.3

μελαγχολικός in Aristotele e il *Problema xxx*

È il *Problema xxx* il primo testo in cui vengono esaminate le connessioni tra il temperamento umorale e la formazione del carattere, con ripercussioni sulle attività di un tipo umano ben determinato, che investono le sue prestazioni intellettuali, ben oltre la dimensione puramente clinico-medica. Di Teofrasto, del resto, cui è riconducibile il contenuto del trattato, è noto l'interesse per i caratteri umani, che si concretizzò nella sua opera dall'omonimo titolo (*Characteres*).

Ciò che più colpisce alla lettura delle prime righe del *Problema* è l'assunzione, indiscussa e senza precedenti, che uomini straordinari del passato siano stati melancolici. Nessun riferimento specifico alla melancolia in senso tecnico si trova in Platone, in cui pure è presente l'associazione tra genio e follia, estasi e ispirazione poetica, arte e divinazione, cfr. *Fedro* (244a ss.), basata sull'osservazione di prestazioni positive fuori dal comune

12. Secondo la teoria esposta nel *Timeo* di Platone (83a ss.) i differenti umori sono tutti specie (*εἶδη*) della bile (*χολή*).

13. Sull'origine "linguistica" cfr. ancora Langholf (1990, p. 50). Sembra però eccessivo sottovalutare l'osservazione medica diretta («This humour may have been "discovered" not by observing physiological or pathological processes in the body, but by analyzing a traditional word family»).

14. Cfr. ad esempio, Aristoph. *Nub.* 832-3; a Strepsiade, che crede nel vortice che regna al posto di Zeus, Fidippide replica: «sei giunto a tal punto di follia da dar retta a uomini fuori di senno» (*χολῶσιν*)?

nell'ambito della divinazione, della poesia e in genere dell'attività intellettuale, legate a stati estatici e non riconducibili entro i binari della razionalità. C'è una forma positiva di *mania*, fondamento dell'ispirazione poetica, della mantica e in ultima analisi della filosofia, se temperata con l'equilibrio e la saggezza.

Solo in Aristotele potrebbero trovarsi elementi utili a stabilire la connessione tra genio e melancolia; ma qual è l'effettivo rapporto tra il trattato e le rapsodiche indicazioni che si trovano negli scritti aristotelici (in particolare nelle *Etiche* e nei *Parva naturalia*)? Il dato più immediatamente evidente è che il melancolico appare essere in Aristotele un soggetto patologico, bisognoso di cure: sue caratteristiche complessive sono infatti la cattiva memoria, un perenne stato di agitazione e irrequietezza, l'incapacità di deliberare, la mancanza di autocontrollo a fronte di desideri intensi: tutte qualità inconciliabili con l'attitudine alla filosofia, mentre nel *Problema* i più grandi filosofi sono annoverati tra i melancolici.

È difficile, in partenza, stabilire se l'uso dei termini cruciali in Aristotele si riferisca sempre a un tipo umano dalla fisionomia ben determinata, a un carattere stabile, o se talvolta non si tratti semplicemente di una condizione psichica o corporea transitoria, un'affezione momentanea del tipo dell'ubriachezza o della febbre; nello stesso *Problema*, del resto, si distingue tra gli effetti transitori causati dalla bile nera, in parte legati all'alimentazione, e la disposizione stabile propria del *temperamento* melancolico; i primi non influiscono sul carattere, ma costituiscono il quadro clinico della patologia melancolica. Con ancor più precisione, non è immediatamente chiaro quale sia in Aristotele la condizione fisiologica associabile a chi è definito *μελαγχολικός*. Nel *Problema* xxx, invece, dove il melancolico è un tipo caratteriale ben definito, i dati apparentemente contrastanti della sua fenomenologia vengono ricomposti in un quadro unitario grazie a un'ulteriore differenziazione data dal riscaldamento o dal raffreddamento del fatidico umore, e ciò permette di offrire una soluzione plausibile al problema della concomitanza tra genio e melancolia.

Nell'aristotelico *De somno et vigilia* viene stabilita una connessione tra il tipo melancolico e la bile nera. Qui, trattando delle circostanze in cui hanno inizio la veglia e il sonno, Aristotele si domanda quali soggetti siano più portati al sonno. L'attitudine opposta si riscontra nei melancolici, poiché il sonno è causato dalla recessione, o antiperistasi, dell'evaporazione dovuta al cibo, che viene frenata dalla bile nera, fredda per natura, quando si trova nel cuore, sede della nutrizione (*De somn.* 457a27-33).

Benché nel *De somno* non si accenni a tratti caratteriali, a questa tendenza all'insonnia si potrebbero agevolmente connettere l'irrequietezza e l'eccitabilità tipiche del melancolico, un soggetto perennemente agitato e turbato a causa della sua patologia, analoga a quella degli ubriachi e dei febbricitanti (*De somn.* 461a23-25). Siamo in ogni caso di fronte a una condizione stabile, che ha ripercussioni sulla costituzione fisica e può averne sul carattere.

Altri passi degli scritti aristotelici contribuiscono a delineare una fisionomia complessiva la cui caratteristica fondamentale consiste nell'intrinseca debolezza del principio razionale.

È nell'atteggiamento verso i desideri e i piaceri che emerge in modo particolare l'aspetto patologico. Il melancolico ha desideri molto intensi, è come costantemente "morso" e per questo è ritenuto incapace di autocontrollo (*ἀκρατής*). Nell'*Etica nicomachea* (1150b19 ss.) Aristotele distingue due specie di *akrasia*, una dovuta a debolezza, una a precipitazione. La differenza può essere specificata in base alla presenza o all'assenza di deliberazione. Il primo tipo delibera, ma non si attiene a ciò che ha deliberato perché per la sua debolezza cede al desiderio, il secondo è invece soverchiato dall'affezione, perché non ha deliberato. In questo secondo tipo rientra il melancolico, che non è un soggetto che delibera (1152a19).

Incontinenti per precipitazione sono

soprattutto quelli rapidi di mente e melancolici. Alcuni, infatti, a causa della rapidità, altri a causa dell'impetuosità, non si attengono al ragionamento, perché vanno dietro alla rappresentazione (*Eth. nic.* 1150b25-28).

All'interno del gruppo di soggetti caratterizzabili come "rapidi di mente" e "melancolici", alcuni sono sopraffatti dall'intensità del desiderio, altri a causa della rapidità delle rappresentazioni. Entrambe le caratteristiche, rapidità e impetuosità, sono infatti riferibili ai melancolici, e il melancolico può essere definito *ὄξύς*, acuto, pronto di mente e rapido; l'incapacità di attenersi alle indicazioni della ragione è infatti dovuta alla rapidità con cui si corre dietro alle rappresentazioni mentali. La forte immaginazione, che implica la capacità di raffigurarsi in modo vivido i piaceri che seguiranno, soverchia facilmente le indicazioni del *logos*. Quest'esito può essere dovuto alla velocità di queste rappresentazioni, o alla loro intensità. Il melancolico ha infatti una forte capacità immaginativa, che gli permette di collegare facilmente una catena di rappresentazioni relative ai piaceri a venire, e nel contempo è caratterizzato dalla veemenza dei suoi desideri.

Proprio caratteristiche apparentemente positive come l'acutezza e la rapidità mentale, che potrebbero spiegare elevate prestazioni intellettuali, sono dunque messe al servizio del desiderio. Sempre grazie a questa capacità immaginativa il melancolico ha visioni di ogni sorta e sogni chiari, e a questo è legata una certa capacità di prevedere gli eventi. Le sue capacità premonitrici si espletano attraverso il sonno proprio grazie al gran numero di immagini che si producono e che casualmente possono finire per avere qualche corrispondenza con gli eventi (*De divinatione* 463a). Ma anche in questo caso non si tratta di una caratteristica che individui una personalità straordinaria, perché la capacità di previsione è propria di uomini molto semplici, di natura ciarliera e melancolica, mossi da stimoli molteplici e di vario tipo. Inoltre, come si legge nell'*Etica Eudemia* (1248a), i sogni chiari e la capacità di vedere bene sia il futuro che il presente sono dovuti a un allentarsi del principio razionale.

C'è un tratto, legato alla capacità predittiva nei sogni, che alcuni hanno ritenuto potersi integrare in un quadro positivo: il melancolico ha un'abilità superiore, che altrove Aristotele riconduce a una buona disposizione naturale e giudica importante per la poesia e la filosofia: quella di riconoscere le somiglianze. La capacità di stabilire connessioni associative tra oggetti distanti è infatti basata su somiglianze che sussistono oggettivamente. Il più esperto giudice dei sogni è colui che è in grado di considerare le somiglianze (τὰς ὁμοιότητας θεωρεῖν¹⁵).

Su questa base alcuni hanno pensato di poter spiegare le prestazioni straordinarie fornite dai melancolici nel campo della filosofia, cosicché la concezione aristotelica conterrebbe almeno *in nuce* gli sviluppi formulati nel *Problema XXX*¹⁶. Alla capacità di riconoscere le somiglianze è infatti legata l'abilità nella produzione di metafore, che ha particolare rilievo nella *Poetica* e nella *Retorica*. Nella *Poetica* (1458b-1459a) il buon poeta è caratterizzato da questa dote naturale (τὸ ὅμοιον θεωρεῖν), che si esplica soprattutto quando le somiglianze si diano tra cose molto distanti. Nella *Retorica* (1412a12-13) si dice che in filosofia è proprio di chi coglie il vero considerare le somiglianze tra cose anche molto distanti (τὸ ὅμοιον καὶ ἐν πολὺ διέχουσι θεωρεῖν), come quando Archita disse che l'altare e l'arbitro sono la stessa cosa perché vi si rifugia chi ha commesso ingiustizia. Questa capacità potrebbe svolgere un ruolo importante in pratiche costitutive dell'attività

15. Arist. *De divinat.* 464b5-10.

16. Cfr. van der Eijk (1990, pp. 41-2).

filosofica, quali la definizione, l'induzione, il sillogismo e l'analogia¹⁷. Tuttavia, un'abilità del genere potrebbe rappresentare tutt'al più una buona disposizione per l'esercizio della razionalità filosofica quale la concepisce Aristotele, ma non giustifica l'equazione tra grandi filosofi e melancolici. A questa capacità Aristotele collega semmai l'estro poetico, ma non l'attività filosofica, che a differenza di Platone non ha niente a che fare con la condizione estatica, la mania, l'entusiasmo.

Cosa ha portato allora a porre come ovvia l'associazione tra melancolia e ingegno, filosofico e non? Qui è possibile misurare l'originalità della tesi esposta nel *Problema* xxx. La risposta decisiva è la possibilità del riscaldamento della bile secondo una gradazione, che in alcuni casi realizza la giusta misura, e la differenziazione dei suoi effetti in base alla localizzazione dei fattori e alle condizioni di partenza del soggetto. L'anomalia del melancolico ha a che fare con quella della bile nera, dove l'anomalia consiste nella capacità di questo umore – analoga a quella di altri corpi freddi per natura che, quando vengono riscaldati, diventano più caldi delle stesse cose calde per natura (come l'acqua, quando bolle, diviene più calda della fiamma stessa, o il ferro del carbone) – di diventare molto calda o calda in eccesso. La bile nera, per sua natura fredda, quando è presente in quantità eccessive provoca apoplexie, torpori, scoramenti, paure; quando invece è surriscaldata induce stati estatici, eruzioni cutanee e altre affezioni del genere (954a21-26). In questi casi può trattarsi di stati transitori e affezioni momentanee, ma le differenti condizioni di temperatura possono anche arrivare a determinare il carattere. I soggetti in cui la bile nera è abbondante e fredda sono ottusi e tardi; quelli, all'opposto, in cui è eccessivamente abbondante e calda, divengono invasati, propensi ai piaceri erotici, facili ai moti d'animo e ai desideri, loquaci. Se invece il calore eccessivo è mitigato secondo il giusto mezzo, i melancolici si mostrano più assennati (*φρονιμώτεροι*) e arrivano a distinguersi nel campo della cultura, delle arti, della politica (954a39 ss.). Se poi il calore è vicino alla sede dell'intelletto, si producono gli stati di invasamento e ispirazione propri degli indovini.

Per l'autore del problema si tratta di spiegare la compresenza di affezioni patologiche dovute alla melancolia con la straordinarietà in senso positivo, come nel caso di Eracle; non basta rimarcare come in alcuni casi l'atrabile possa avere effetti positivi, in altri negativi, ma è necessario dare conto della possibile compresenza di manifestazioni patologiche anche

17. Cfr. Arist. *Top.* 108a12-14; *Metaph.* 981a5-7. Sulla connessione tra melancolia e attività metaforica del poeta cfr. Pigeaud (1984).

rilevanti ed eccezionalità positiva; chiarire cioè come sia possibile che prestazioni straordinarie vengano fornite da soggetti affetti da visibili malattie. Ora, la presenza simultanea di doti straordinarie in senso positivo e sintomi patologici dovuti alla melancolia è resa possibile e si spiega appunto grazie al riscaldamento della bile nera nella misura opportuna e nel momento (o nella sede) opportuno – unitamente al fatto che essa forma il carattere (ἡθροποιός, 955a32). La straordinarietà, sia in senso positivo che in senso neutrale o negativo, non è dovuta alla condizione patologica, ma alla *natura* melancolica.

L'innovazione decisiva apportata dal *Problema* consiste dunque nell'individuare la melancolia come una condizione *naturale*, suscettibile di determinare il carattere, con la precisazione però che questa disposizione è comunque anomala, perché anomale sono da un lato la prevalenza quantitativa della bile nera (anomalia significa “squilibrio”), dall'altro le sue stesse proprietà, quali la capacità di diventare molto calda nonostante la sua natura fredda. Una “buona anomalia” trasforma il περιττός inteso come “semplicemente fuori dall'ordinario” nel περιττός come uomo positivamente straordinario, quando cioè la bile è calda al punto giusto e in relazione alle circostanze; un eccesso di riscaldamento fa invece degenerare in senso patologico la condizione naturale.

In questo senso il *Problema* si sforza di colmare quella che potrebbe essere considerata una lacuna della prospettiva aristotelica: la spiegazione del fenomeno del “genio”, filosofico o di altra natura; un problema ben presente a Platone e che la spiccata razionalità di Aristotele aveva trascurato, ma che non poteva essere a lungo eluso, come mostra il seguito secolare della storia.

Bibliografia

- ANGELINO C., SALVANESCHI E. (a cura di) (1981), *Aristotele. La melanconia dell'uomo di genio. Problemata 30, 1*, il Melangolo, Genova.
- CENTRONE B. (a cura di) (2011), *Studi sui Problemata Physica aristotelici*, Bibliopolis, Napoli.
- ID. (a cura di) (2018) [*Aristotele.*] *Problema XXX, 1. Perché tutti gli uomini straordinari sono melancolici*, ETS, Pisa.
- FERRINI M. F. (a cura di) (2002), *Aristotele. Problemi*, Bompiani, Milano.
- FLASHAR H. (Übers.) (1962), *Aristoteles. Problemata Physica*, Akademie Verlag, Berlin (1ª ed.; 4ª ed., De Gruyter Akademie Forschung, Berlin 1991).
- ID. (1966), *Melancholie und Melancholiker in den medizinischen Theorien der Antike*, De Gruyter, Berlin.

- KLIBANSKY R., PANOFSKY E., SAXL F. (1983), *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Einaudi, Torino (ed. or. *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Thomas Nelson & Sons, London 1964).
- LANGHOLF V. (1990), *Medical Theories in Hippocrates. Early Texts and the "Epidemics"*, De Gruyter, Berlin-New York.
- LOUIS P. (ed.) (1991-94), *Aristote. Problèmes*, 3 voll., Les Belles Lettres, Paris.
- MAYHEW R. (ed.) (2014), *The Aristotelian Problemata Physica*, Brill, Leiden-Boston.
- MAYHEW R., MIRHADY D. C. (trans.) (2011), *Aristotle: Problems, Books 20-38, Rhetoric to Alexander*, Harvard University Press, Cambridge (MA)-London.
- PIGEAUD J. (1984), *Prolégomènes à une histoire de la mélancolie*, in "Histoire, Économie et Société", 3, 4, pp. 501-10.
- SCHÜTRUMPF E. (2014), *Black Bile as the Cause of Human Accomplishments and Behaviors in Pr. 30.1: Is the Concept Aristotelian?*, in Mayhew, *The Aristotelian Problemata Physica*, Brill, Leiden-Boston, pp. 357-80.
- VAN DER EIJK PH. J. (1990), *Aristoteles über die Melancholie*, in "Mnemosyne", 43, 1/2, pp. 33-72.

Marsilio Ficino: melancolia e profezia

di *Daniele Conti**

2.1

Un mosaico ficiniano

Alla metà del Quattrocento il testo dei *Problemata* pseudo-aristotelici fu al centro di un acceso dibattito tra i due suoi traduttori bizantini, Giorgio Trapezunzio e Teodoro Gaza. All'origine della polemica stavano sia motivazioni di rivalità personale che opposte concezioni di pratica della traduzione. Commissionata da Niccolò V e portata a termine nel 1453, la versione latina del Gaza si proponeva di soppiantare tanto le traduzioni medievali quanto quella del Trapezunzio compiuta l'anno precedente. La reazione del Trapezunzio si concretizzò nell'opuscolo *Protectio Aristotelis Problematum adversus Theodorum Gazam*, steso intorno al 1456 con lo scopo di denunciare alcune incomprensioni del testo aristotelico da parte del Gaza e di difendere le traduzioni latine medievali dalle critiche che contro di queste aveva sollevato il rivale¹. La polemica del Trapezunzio non impedì che la nuova traduzione del Gaza si imponesse a partire dalla *princeps* mantovana del 1473 circa, pur non riuscendo a soppiantare del tutto quella medievale di Bartolomeo da Messina, nel Quattrocento ancora stampata soprattutto in Francia e in Germania spesso insieme con il commento di Pietro d'Abano – appena due le edizioni italiane, uscite rispettivamente a Mantova nel 1475 e a Venezia nel 1482. Dal 1501 le due versioni, sempre corredate dal commento di Pietro d'Abano, poterono cominciare a leggersi affiancate nell'edizione veneziana di Boneto Locatelli, che comprendeva anche i *Problemata* di Alessandro di Afrodisia e di Plutarco ([Aristotele], 1501)².

* Daniele Conti, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento (danieleconti02@gmail.com).

1. Per tutto questo cfr. Monfasani (2006a; 2006b). Sulla circolazione quattrocentesca del testo greco dei *Problemata* nell'ambiente del cardinale Bessarione, e con importanti novità relative al ruolo del Trapezunzio, cfr. Speranzi (2017). Agli studi citati si rinvia anche per la bibliografia progressa.

2. Per il commento di Pietro d'Abano ai *Problemata* cfr. Olivieri (1988). Sulla versione di Bartolomeo da Messina cfr. Marengi (1962).

In nessuna delle traduzioni menzionate è dato trovare riscontro di una citazione del celebre *Prob. xxx, 1* certamente interpretativa, ma fatta passare per letterale, che figura nel capitolo LX del primo libro del *De occulta philosophia* di Cornelio Agrippa – la *princeps* apparve nel 1533, ma la prima redazione dell'opera fu completata nel 1510 e in questa forma godette di una prima circolazione. Il brano, ricordato a proposito delle possibili fonti della *Melencolia I* di Albrecht Dürer, è noto:

Perciò i filosofi indicano come causa di questo furore, all'interno del corpo umano, l'*humor melancholicus* [...]. E inoltre, come è [Saturno, pianeta associato alla melancolia] il signore della contemplazione segreta, estraneo a tutti gli affari pubblici e il più alto di tutti i pianeti, così di continuo richiama l'anima dalle cose esterne a quelle interiori, la rende capace di innalzarsi dalle cose inferiori alle più elevate, e le concede sapere e previsione del futuro. Perciò dice Aristotele nei *Problemata*: «alcuni uomini, attraverso la melancolia, sono diventati esseri divini, capaci di predire il futuro, e altri sono diventati poeti» (*ex melancholia, inquiens, quidam facti sunt sicut divini, praedicientes futura, et quidam facti sunt poetae*). E afferma inoltre [Aristotele] che tutti gli uomini che si sono distinti in qualche branca della conoscenza sono stati, in genere, dei melancolici: cosa testimoniata anche da Democrito e Platone, poiché, stando a quello che essi dicono, certi melancolici furono tanto eccellenti per il loro genio da apparire dèi anziché uomini³.

La citazione di *Prob. 954a* è rielaborata rispetto alle versioni disponibili ad Agrippa, ma non certo infedele al pensiero dello Pseudo-Aristotele, che menzionava le Sibille e gli indovini come esempi di persone particolarmente disposte all'invasamento divino in virtù del loro temperamento melancolico naturale. Il testo che più si avvicina al dettato del *De occulta philosophia* è quello di Bartolomeo da Messina, risultando notevolmente ridotto nella versione del Gaza l'accento al carattere divino dei profeti melancolici⁴. Da dove prendeva Agrippa l'idea della divinizzazione del sapiente – qui *divinus*, lo si vedrà, non vale semplicemente per “profetico” – dotato di una complessione melancolica naturale? Che i melancolici possedessero una *virtus imagi-*

3. Si cita, con qualche aggiustamento, dalla traduzione di Bertozzi (1997, pp. 19-21); un'altra traduzione in Klibansky, Panofsky, Saxl (1983, pp. 333-4). Per il testo latino cfr. Agrippa (1992, pp. 212-3).

4. Si pongano a confronto i due testi (il primo di Bartolomeo da Messina, il secondo del Gaza): «unde Sybilla et Bachides divini fiunt omnes, quando non egritudine fiunt omnes, sed naturali complexionem»; «ex quo Sybille efficiuntur et Bacche, et omnes qui divino spiraculo instigari creduntur, cum scilicet id non morbo, sed naturali intemperie accidit» ([Aristotele], 1501, rispettivamente cc. 244rb e 245va).

nativa più adatta di altre a ricevere “impressioni” dalle intelligenze celesti era confermato dal *De divinatione per somnum* (463b 17 e 464a 24-32), rievocato puntualmente da Agrippa all’inizio del capitolo assieme al *Prob. xxx, 1*. L’accostamento dei due brani era prassi comune nella trattatistica medica e filosofica di scuola aristotelica. Ne è esempio l’opera da cui Agrippa ricavava le due citazioni, la *Tertia pars naturalis philosophiae* del medico e teologo Ferdinando Pozzetti, pubblicata nel 1515 (Agrippa, 1992, p. 212).

La spiegazione fisiologica del fenomeno profetico si innestava su una concezione degli effetti della melancolia sui sensi interni come alterazione patologica, legata alla connessione tra *atra bile* e *laesio virtutis imaginativae* stabilita da Averroè: la capacità predittiva degli affetti da un eccesso di umore melancolico era ricondotta a un distacco dalla corporeità dovuto a un’alterazione della facoltà immaginativa, in grado di produrre rappresentazioni inaccessibili a coloro i cui umori vivevano in una temperata armonia (Fattori, 1985). Nel distinguere partitamente i modi e i gradi di coscienza interpretativa dei sogni profetici a seconda della complessione dei soggetti su cui si esercita l’influenza dei corpi celesti, Alberto Magno inseriva i *melancholici* nella categoria degli *amentes* e dei *fatui*, individui particolarmente predisposti a percepire tali visioni oniriche in quanto dotati di una mente e di una capacità fantastica libere dai condizionamenti dell’intelligenza razionale, che rinchiusa invece i sapienti entro la costrizione del pensiero complesso limitandone la capacità di *percipere somnia* (Gregory, 1985).

Lungo questa linea interpretativa si situa anche la prospettiva rigorosamente aristotelico-naturalistica che considerava la profezia strumento necessario alla conservazione degli aggregati sociali, collocandola nel più ampio spettro di indagine del disegno provvidenziale regolatore delle connessioni tra eventi sublunari e cause universali. All’interno della dinamica della serie causale la complessione fisica dell’individuo – rigorosamente caratterizzata da una sovrabbondanza di umore melancolico – si configura come pura causa materiale atta a ricevere l’*influxus* stellare (causa efficiente) che agisce diversificandosi a seconda del movimento dei corpi celesti e della capacità ricettiva del soggetto, in grado di esprimere i contenuti della rivelazione traducendoli secondo le forme della sua immaginazione. È, questa, la posizione di Pietro Pomponazzi (Perrone Compagni, 2013, pp. 54-65). Dal sistema teorico del filosofo mantovano, come del resto da quello di Alberto Magno, viene però esclusa ogni possibile associazione tra temperamento melancolico e spiccate doti intellettuali. Che il vate, la cui complessione deve essere melancolica per natura, giusta l’*auctoritas* aristotelica del *Prob. xxx, 1*, sia solo uno strumento passivo al servizio delle intelligenze celesti privo di particolari abi-

lità cognitive atte a decifrare i contenuti e il significato del vaticinio – compito, questo, riservato al filosofo, unico depositario di una conoscenza “in senso proprio” capace di decifrare la trama causale – è una costante che, pur con alcuni aggiustamenti, attraversa l’intera esperienza speculativa di Pomponazzi (Perrone Compagni, 2011, pp. 42-3).

Diversamente, una rivalutazione del ruolo attivo del soggetto caratterizzato da una naturale prevalenza di *humor melancholicus* quale ricettore dell’influenza astrale poteva darsi all’interno di una antropologia e cosmologia ripensate in termini neoplatonici. Questo è esattamente quanto propone Agrippa sfruttando la citazione dal *Prob. xxx, 1* in un contesto speculativo completamente altro rispetto alla tradizione aristotelica entro i cui paradigmi teorici le funzioni dell’*atra bile* venivano di norma analizzate.

Come risulta dall’apparato delle fonti dell’edizione critica del *De occulta philosophia* (Agrippa, 1992, pp. 212-6), il passo citato si configura come una scucitura e ricucitura di passi desunti da opere di Marsilio Ficino, in particolare dal primo dei libri *De vita (De cura valetudinis eorum qui incumbunt studio litterarum)* e dalla *Theologia Platonica*. Al celebre studio di Klibansky, Panofsky e Saxl (1983) spetta il merito di aver individuato l’importanza della connessione che Ficino, in parte sviluppando un’analogia già implicita nello Pseudo-Aristotele, stabilì tra l’estasi provocata dalla costituzione umorale così come descritta nel *Prob. xxx, 1* e il *furor divinus* del *Fedro* e dello *Ione*, facendo interagire la teoria platonica dell’ispirazione con la dottrina fisiologica degli umori. Di non minore rilevanza è l’intuizione che la discussione riservata da Ficino a questo problema nei capitoli IV-VI del *De cura valetudinis* non poteva prescindere dall’analisi dell’intera opera in cui l’opuscolo sulla cura della salute dei letterati fu inserito in seguito dall’autore, vale a dire i *De vita libri tres*, stampati nel 1489. Il *De cura valetudinis* costituisce il primo dei libri, il *De vita longa* il secondo, e il terzo è il famoso *De vita coelitus comparanda*. Come è noto, a quest’ultima sezione Ficino affidò la propria elaborazione teorica della magia e della medicina astrologica, entrambe rifondate sulla base di una nuova concezione della natura desunta dagli autori neoplatonici (Plotino, ma soprattutto Porfirio, Sinesio, Giamblico e Proclo) che in quegli anni andava traducendo.

Tuttavia, il punto di forza dell’interpretazione di Klibansky, Panofsky e Saxl ha in sé un grosso limite: analizzare la concezione ficiniana della melancolia da una prospettiva interessata a indagare solo il momento conclusivo della teorizzazione della figura del genio, e farlo esclusivamente dall’interno di qualche lettera e dei tre libri *De vita* senza considerare la relazione che il *De cura valetudinis* intrattiene con altre opere del filosofo fiorentino, pre-

clude l'accesso alla piena comprensione delle premesse teoriche su cui quella concezione si è sviluppata in prima istanza. A questo proposito la pagina di Agrippa risulta davvero rivelatrice. Come si vedrà, è proprio la fitta trama di prelievi dalle due opere di Ficino (*De cura valetudinis* e *Theologia Platonica*) che Agrippa riversa nel suo capitolo, e il modo in cui li riscrive strutturandoli in un discorso coerente, a indicare nuovi possibili campi di indagine. Un'ulteriore chiave di lettura, utile a illuminare non pochi snodi concettuali, è poi offerta dalla storia redazionale del *De cura valetudinis* e dall'accoglienza che ricevette dai suoi primi lettori. Ancora da chiarire, infine, restano le tappe lungo le quali il *Prob. xxx, 1* entrò nel bagaglio di letture di Ficino e cominciò a interagire con le sue fonti platoniche.

2.2

Ficino e il *Prob. xxx, 1*: spirito, melancolia, profezia

La teoria umorale non giocò un ruolo significativo nell'elaborazione delle dottrine ficiniane sui diversi tipi di furore fino al *De cura valetudinis*, quando il *Prob. xxx, 1* sarebbe stato affiancato al *Teeteto* (144a-b) e al *Fedro* (245a). La stessa necessità avvertita da Ficino di dover giustificare da un punto di vista teorico l'accostamento del primo dei quattro generi di entusiasmo descritti nel *Fedro* – quello poetico – con la teoria umorale aristotelica è rivelatrice dell'emersione di un nuovo paradigma speculativo all'interno del sistema metafisico entro cui si era sviluppata la sua riflessione sul rapimento estatico (Ficino, 1998, p. 116). Nell'epistola giovanile *De divino furore* (1457) il testo pseudo-aristotelico non figura nel complesso intarsio di *auctoritates* imbastito da Ficino, che all'epoca poteva ricorrere solo a fonti latine o a traduzioni di testi greci (Gentile, 1983; Ficino, 1990, pp. 19-28). La medesima assenza si registra anche nel commento al *Fedro* (1466-68 circa), nell'*argumentum* allo *Ione* (tradotto prima del 1466) e in altre epistole dedicate al tema⁵.

Il primo riferimento al problema pseudo-aristotelico, se si è visto bene, compare nel *Commentarium in Convivium* (1469), quattro anni prima dell'*editio princeps* della versione latina, a proposito della natura melancolica di Socrate, ed è riferito all'entusiasmo amatorio, non a quello poetico: «co-

5. Un esaustivo studio sulla lettura ficiniana dello *Ione*, con l'edizione critica dell'*argumentum* e della traduzione, in Megna (1999, pp. 57-190). Un elenco delle epistole dedicate da Ficino al furore poetico si trova ivi, pp. 124-5 n. 2. Per il commento al *Fedro* cfr. Allen (1981).

me Socrate, el quale fu giudicato da Aristotile di complessione malenconica, e costui fu dato all'amore più che huomo alcuno, secondo che lui medesimo confessava» (Ficino, 1987, p. 138; 2002, p. 157 per il testo latino). Nel 1474 circa il titolo dei *Problemata* è richiamato in apertura di una lettera indirizzata a Cristoforo Landino⁶. Seguendo ancora l'epistolario, emerge che l'approfondimento delle riflessioni in merito alla possibile combinazione della teoria umorale aristotelica con la dottrina platonica del *furor* si colloca intorno al 1476. Particolarmente indicativa è una lettera a Niccolò Michelozzi, che nella silloge precede di poco il più noto scambio epistolare con Giovanni Cavalcanti incentrato sulla natura di Saturno⁷. La definizione della melancolia quale morbo peculiare dei letterati che Ficino offre in una lettera ad Angelo Manetti, compresa nel v libro dell'epistolario e cronologicamente collocabile tra il 1477 e il 1478, certifica il deciso avvicinamento alle posizioni che avrebbero trovato definitiva formulazione teorica nel *De cura valetudinis*⁸.

La stesura dell'opuscolo sulla salute dei letterati risale alla fine degli anni Settanta e inizialmente prese la forma di una lettera-trattatello destinata a essere inserita nella silloge epistolare. Solo una decina d'anni dopo Ficino decise di farne il primo dei tre libri *De vita* (Ficino, 1998, pp. 6-7).

6. Ficino (1990, p. 114): «Aristoteles problemata de natura rerum introduxit [...]». Cfr. in proposito Fubini (1996, pp. 320-2), che propone di datare la stesura della lettera intorno all'aprile del 1474 sulla base della sua collocazione all'interno della silloge.

7. Questo il brano della lettera al Michelozzi: «Tota vero poesis, ut Platoni placet, est insania quaedam, quanvis divina. At non erat nobis opus poeticis poculis ad insaniam. Nam philosophantes etiam quodammodo insanire scribit in libro *Problematum* Aristoteles» (Ficino, 1495, c. LXVIIIr). Per il testo cfr. anche Kristeller (1987, pp. 31-2). Questo invece il passo di una delle tre epistole indirizzate al Cavalcanti: «Equidem tergiversabor, ac dicam vel naturam eiusmodi [*scil.* melancholicam], si vis, ab illo non proficisci, vel si ab illo proficisci necessarium fuerit, Aristoteli assentiar hanc ipsam singulare divinumque donum esse dicenti» (Ficino, 1495, c. LXXv). Il gruppo di tre lettere, tutte prive di indicazioni cronologiche (ivi, cc. LXIXr-LXXv), fu datato genericamente tra il 1470 e il 1480 da Klibansky, Panofsky, Saxl (1983, pp. 243-4; a p. 244 nota 14 si propone invece il 1475), seguiti da Wittstock (2011, pp. 58-9), e Beiwis (2017, pp. 58-61). La datazione può essere invece collocata con relativa precisione tra il settembre e l'ottobre del 1476. La si vince dalla menzione che Ficino fa delle tre epistole in quella immediatamente successiva, datata 28 ottobre 1476 e indirizzata sempre all'*amicus unicus*: «Etsi iam pridem veteres tris epistolas tibi pollicitus sum, tamen, quia opinor te his diebus mustum libentius gustare quam vetus, mitto nova» (Ficino, 1495, c. LXXv).

8. Ficino (1495, c. CIIIr): «Nempe quanto avidius dulcissimos Musarum latices haurire videntur, tanto nescio quid amarius interim corde concipiunt. Hanc forsitan Latini bilem, Graeci melancoliam cognominant, morbum, quemadmodum Aristoteles probat, curiosorum peculiarem litteratorum». Sulla lettera cfr. Martelli (2009, pp. 123-5); Megna (1999, p. 127 n 2). Per i libri v e vi dell'epistolario ficiniano cfr. Gentile (1980).

Da una lettera databile al 1480 indirizzata a Bernardo Rucellai – poi inclusa alla fine del VI libro delle *Epistole* – si ricava che Ficino aveva da poco autorizzato una prima circolazione dell'opuscolo nella cerchia dei suoi *familiars*, ricevendo però delle critiche proprio riguardo ad alcune teorie non convenzionali sull'umore atrabiliare («multa novaque de atrae bilis humore»; Ficino, 1495, c. CXXVIII-r-v). Quasi dieci anni prima della pubblicazione del *De vita coelitus comparanda* e delle accuse di magia e demonolatria che furono rivolte al suo autore (Gentile, Niccoli, Viti, 1984, pp. 133-6, 188-9; Kristeller, 1996), i primi lettori del *De cura valetudinis* avevano già cominciato a evidenziare il rischio di possibili incomprensioni per le novità introdotte da Ficino. Non rimane che chiedersi in cosa consistessero tali novità.

Negli scritti ficiniani la dottrina dei quattro elementi resta quella tradizionale, ma all'interno della dinamica fisiologica opera ora un quinto agente, lo *spiritus* o *idolum*, che l'anima trae e vivifica da quei quattro elementi. Per sintetizzare argomenti ampiamente noti, ci si limiterà a ricordare che il veicolo dell'anima (*ochema-pneuma*) è la parte spirituale e impassibile, l'idolo quella sua passiva e sensibile che garantisce continuità psichica tra mondo materiale e mondo immateriale. Basandosi sul commento di Proclo al *Timeo*, Ficino assegna tre veicoli all'anima: l'*ochema*, l'idolo e la sua parte meno pura e più umida. Se il veicolo etero è il corpo sottile orbicolare che l'anima si forma da sé al momento della discesa nel mondo materiale dotandolo di un *idolum*, in cui sono infusi i *semina motionum et qualitatum* poi dispiegati nel corpo, di fatto l'idolo è un prolungamento pneumatico e fantastico del veicolo, una continuazione indivisibile dell'intelligenza nella sua incorporazione (Toussaint, 2007, pp. 122-6; Fellina, 2014, pp. 9-26).

Per Ficino la definizione di questo elemento era necessaria premessa a qualsiasi discorso sulla funzione della *melancholia naturalis* (Klibansky, Panofsky, Saxl, 1983, pp. 246-51). Lo dimostra il fatto che nel *De cura valetudinis* a precedere le sezioni dedicate all'atra bile sta il capitolo intitolato *Quam diligens habenda cura sit cerebri, cordis, stomachi, spiritus*, dove si legge: «Invero solamente i sacerdoti di Minerva, solamente coloro che vanno in cerca del sommo bene e delle verità sono così neglienti, o infamia, e così disgraziati, che sembra che trascurino del tutto quello strumento con cui possono in un certo modo misurare e abbracciare tutto l'universo (*quo mundum universum metiri quodammodo et capere possunt*). Strumento di tal fatta è proprio lo spirito, che dai medici è definito un vapore del sangue, puro, sottile, caldo e chiaro» (Ficino, 1995, p. 100; testo latino in Id., 1998, p. 110). Che significato abbiano in questo contesto *metior* e *capio* e in che modo il sapiente, curando il proprio *spiritus* attraverso una serie di precetti medici, astrologici e filosofi-

co-morali, si metta in grado di “catturare” il mondo, è spiegato con chiarezza nel terzo capitolo del *De vita coelitus comparanda* (Ficino, 1995, pp. 197-8):

Questo spirito è nel corpo del mondo quasi tale quale è il nostro spirito nel nostro corpo, con questa differenza fondamentale, che l’anima del mondo non lo trae dai quattro elementi, come da suoi umori, come la nostra anima dai nostri umori, anzi, per usare le parole di Platone e Plotino, lo genera immediatamente dalla sua virtù genitale [...]. In sé questo spirito è un corpo sottilissimo, quasi un non-corpo e quasi già anima, e similmente quasi non anima e quasi già corpo [...]. In ogni caso il mondo vive e respira e a noi è possibile assorbire il suo spirito. L’uomo può invero assorbirlo propriamente per mezzo del proprio spirito, conforme per sua stessa natura a quello, soprattutto se è reso più affine con arti umane, cioè se riesce a essere celeste (testo latino in Ficino, 1998, pp. 254-6).

Secondo il principio dell’animazione universale e della mutua corrispondenza dei piani dell’essere garantita dall’azione mediatrice dell’Anima del mondo, lo *spiritus* dell’anima personale, congiunto con essa al momento dell’incorporazione e vivificato dagli umori, accordandosi con lo *spiritus mundanus* diventa parte essenziale dell’operazione magica, vale a dire di un processo volto a ricondurre a unità la dispersione materiale tramite la conoscenza segreta delle corrispondenze, dei demoni e delle tecniche di individuazione delle virtù magico-operative, compito etico e politico per il quale il sapiente, medico e astrologo, trova piena legittimazione nella consapevolezza del proprio ruolo di vicario divino e ministro della natura nel piano di conservazione dell’unità del cosmo.

La luce retrospettiva che il *De vita coelitus comparanda* getta sui capitoli dedicati ai *melancholici* del *De cura valetudinis* è di fondamentale importanza per individuare la netta cesura con la tradizione che Ficino sta lentamente portando avanti nell’ottica del recupero del ruolo attivo – e non più meramente passivo come nella linea di pensiero che poneva capo ad Alberto Magno e Pomponazzi – del *melancholicus* ricettivo delle virtù celesti, fino a far coincidere la sua figura con quella del *sapiens* e del profeta.

2.3

Dalla *Theologia Platonica* ai libri *De vita*

L’identificazione del melancolico con il *sapiens* costituisce la grande innovazione della speculazione ficiniana. L’*humor melancholicus* è legato allo *spiritus* e quindi alla facoltà fantastica, che secondo le partizioni dell’anima del filosofo platonico è dotata di una funzione produttiva, e non mera-

mente rispecchiatrice e organizzatrice delle impressioni ricevute dai sensi esterni. In questo contesto teorico l'umore atrabiliare resta causa materiale attuata dall'influenza dei corpi celesti. A subire una radicale modificazione sono però le condizioni atte a innescare il processo causale, che diventa operante quando l'anima si mette in stato di *contractio*, un altissimo grado di concentrazione e di "ritiro" in se stessa che la dispone a liberarsi dei condizionamenti corporei e a farsi strumento dell'azione delle potenze superiori; quando si verifica, insomma, quel processo di *vacatio animae* delineato nel cap. XIII, 2 del capolavoro filosofico di Ficino, la *Theologia Platonica* (Ingegno, 1978, pp. 251-6; Scapparone, 2002; Catana, 2005, pp. 91-5).

Qui sono descritti sette *vacationis genera*. Tra questi il terzo è appunto incentrato sul ruolo dell'umore melancolico nell'attività di *contractio* dell'anima relativamente alle operazioni della fantasia quale facoltà strettamente collegata alle funzioni dell'*idolum*. In *Theol. Plat.* XIII, 2 l'assunzione dell'*humor melancholicus* a elemento determinante la natura fisiologica del vate-filosofo si basa quasi solo sull'autorità del *Prob.* XXX, I, almeno esplicitamente. A conferma della predisposizione naturale dei melancolici a questo tipo di operazioni, Ficino richiama l'analogia tra la terra – elemento associato all'atra bile da una consolidata tradizione medica e astrologica – che mai si diffonde, ma converge sempre su di sé, e l'operazione dell'anima che si ritrae in se stessa dal mondo esteriore come da una circonferenza verso il suo centro.

Qui occorre tornare alla storia dell'opuscolo sulla salute dei letterati e più in particolare a quella dei capitoli riservati alla melancolia. La stesura della *Theologia Platonica* si colloca tra il 1469 e il 1474. L'impegno di revisione del testo continuò però almeno fino al 1482, anno della pubblicazione dell'*editio princeps* (Gentile, Niccoli, Viti, 1984, pp. 111-2). La composizione del *De cura valetudinis* – situabile, come si ricorderà, in prossimità del 1480 – viene dunque a intrecciarsi cronologicamente con le ultime cure che Ficino stava riservando alla sua opera maggiore.

Editori e commentatori del *De vita* si sono limitati a segnalare quasi incidentalmente le osservazioni dedicate alla melancolia nella *Theologia*, senza però rimarcare la coincidenza cronologica tra la revisione di quest'ultima e la scrittura del *De cura valetudinis*, né sottolineare con la dovuta chiarezza che la riflessione ficiniana si inserisce nel più ampio quadro di definizione non di una generica attività intellettuale, ma della profezia naturale – con "naturale" qui si intende, ovviamente, quel tipo di profezia, teorizzata in particolar modo da un autore caro a Ficino, Avicenna, quale risultato di perfezionamento delle capacità naturali in grado di unire l'immaginazione potenziata del profeta alle realtà celesti; concezione, questa, distinta dalla *visio*, puro e semplice

donum Dei che presuppone piuttosto uno specifico intervento divino (Vasoli, 2006a; 2006b).

Un confronto sinottico tra alcuni brani del *De cura valetudinis* (*De vit.* I 4 e 6) e il cap. XIII, 2 della *Theologia Platonica* è istruttivo da più punti di vista:

Ficino (2004, pp. 122-4):

Et alibi quidem divinos, alibi vero Dei filios nominat [Plato], quia quodammodo renascantur ex Deo. Ob id scribit Aristoteles omnes in qualibet arte viros excellentes melancholicos extitisse, sive tales fuerint sive assidua meditatione tales evaserint. Quod ego ob eam causam arbitror evenire, quoniam humoris melancholici natura terrae sequitur qualitatem, quae numquam late sicut cetera elementa diffunditur, sed arctius contrahitur in se ipsam. Ita melancholicus humor animam et invitat et iuvat ut in se ipsam se colligat. Rursus, anima, si frequenter ita ipsos in se spiritus colligit, propter continuam agitationem partibus humorum subtilibus resolutis complexionem corporis multo magis terream efficit quam acceperit, praesertim cum habitudinem corporis se colligendo reddat compressiorem. Talis autem est terrae natura. Mitto quod talis quoque est natura Mercurii atque Saturni, per quam, dum spiritus in centrum colligunt, animi aciem quodammodo ab alienis ad propria revocant sistuntque in contemplando et ad centra rerum conferunt penetranda.

(ivi, p. 162):

Tertius vacationis modus fit ex melancholici humoris contractione animam ab externis negotiis sevocantis, ut anima tam vacet homine vigilante, quam solet dormiente quandoque vacare.

Ficino (1998, pp. 112-4):

Naturalis autem causa esse videtur, quod ad scientias praesertim difficiles consequendas necesse est animum ab externis ad interna tanquam a circumferentia quadam ad centrum sese recipere, atque dum speculatur in ipso (ut ita dixerim) hominis centro stabilissime permanere. Ad centrum vero a circumferentia se colligere figique in centro maxime terrae ipsius est proprium, cui quidem atra bilis persimilis est. Igitur atra bilis animum, ut se et colligat in unum et sistat in uno contempleturque, assidue provocat. Atque ipsa mundi centro similis ad centrum rerum singularum cogit investigandum, evehitque ad altissima quaeque comprehendenda, quandoquidem cum Saturno maxime congruit altissimo planetarum.

(ivi, p. 121):

Adde quod, quemadmodum in superioribus significavimus, animus instrumento sive incitamento eiusmodi quod centro mundi quodammodo congruit, atque (ut ita dixerim) in suum centrum animum colligit, semper rerum omnium et centra petit, et penetralia penetrat. Congruit insuper cum Mercurio atque Saturno, quorum alter, altissimus omnium planetarum, investigantem evehit ad altissima. [...] Unde divinis influxibus oraculisque ex alto repletus, nova quaedam inusitataque semper excogitat et futura praedicit.

Il confronto invita di per sé a una riconsiderazione dei rapporti tra le due opere. Non con uno sguardo retrospettivo gettato all'indietro dal primo dei libri *De vita* alla *Theologia Platonica* bisogna guardare, ma il contrario. L'evidente convergenza concettuale, e in certi snodi financo testuale, tra i due brani permette di ipotizzare addirittura un trapianto di materiale da un'opera (la *Theologia Platonica*) all'altra (il *De cura valetudinis*) riscritto attraverso opportuni aggiustamenti e dovute selezioni⁹. In linea con la sempre ribadita convinzione di aver riunito nella sua persona la doppia figura del filosofo (e teologo) e del medico, con ogni probabilità Ficino, lavorando alla *Theologia Platonica*, avvertì la necessità di dare alla sua personale rivisitazione della funzione dell'umore atrabiliare nell'ambito della conoscenza profetica un'appendice (il *De cura valetudinis*) che ne tematizzasse quei presupposti fisiologici di cui nell'opera maggiore non aveva potuto rendere conto. Dato che tali presupposti in Platone non rivestono un ruolo significativo, la dimostrazione filosofica della teoria del furore divino e della divinazione naturale doveva passare, per Ficino, anche attraverso il recupero delle nozioni fisiologiche ippocratico-galeniche e aristoteliche, ripensate però alla luce delle tesi antropologiche e cosmologiche neoplatoniche sul veicolo dell'anima, intesa qui sia come anima personale che come *anima mundi*.

L'acquisizione non pare di scarso valore. Sapere che i capitoli sulla melancolia del *De cura valetudinis* nascono, per così dire, da una costola del cap. XIII, 2 della *Theologia Platonica* impone di rivalutare le stesse motivazioni che spinsero Ficino a inoltrarsi nel confronto con una precisa tradizione esegetica del problema pseudo-aristotelico sulla melancolia.

Il nodo di questo confronto non ruotava attorno alla necessità di attribuire un preciso statuto caratteriologico alla personalità intellettuale del letterato, quanto piuttosto all'obiettivo di definire i confini teorici della profezia naturale attraverso il ricorso a quelle fonti neoplatoniche che sarebbero state la base della struttura concettuale del *De vita coelitus comparanda*. Pare superfluo ricordarlo, ma il *furor* del poeta ficiniano, sulla scorta di una lettura dei quattro generi di entusiasmo esposti nel *Fedro* nei termini di altrettante fasi dell'ascesa dell'anima alla partecipazione della realtà ei-

9. Una trattazione separata dei due testi danno anche i più recenti studi di Brann (2001, pp. 82-152), Wittstock (2011, pp. 56-76), Beiweis (2017). Giustamente invece Allen (2010, pp. 15-6) richiama l'attenzione sull'importanza del brano della *Theologia Platonica* per intendere la nuova lettura delle qualità di Saturno che Ficino viene proponendo, anche se lo pone in relazione con le lettere a Cavalcanti (cfr. *supra*) e non con il *De vita*. Per altri aspetti del tema della melancolia nella *Theologia Platonica* cfr. Hankins (2007).

detica, è divino in quanto veicolo di contenuti filosofici e sapienziali, non solo estetico-formali (Megna, 1999, pp. 118-42).

L'opera di "neoplatonizzazione" della melancolia aristotelica passò dunque in gran parte attraverso la riflessione sullo statuto epistemologico della profezia e sulla figura del profeta¹⁰. Non più passivo strumento nelle mani delle stelle, mero tramite di rivelazioni la cui interpretazione è delegata ad altri, ora il profeta è attivo ricettore delle potenze superiori, capace, connettendo il proprio *spiritus* allo *spiritus mundanus* mediante la sua predisposizione fisica, morale e intellettuale, di incanalare nel mondo i flussi che stringono in amicizia le parti dell'universo, attivando così le potenzialità occulte insite nella materia per restituire e riattivare i nessi cosmici latenti (Perrone Compagni, 2008, pp. 247-52).

Di qui l'obbligo morale del melancolico di prendersi cura della propria complessione umorale al fine di garantire una buona attività della facoltà fantastica. Se infatti prerogativa del *melancholicus* ficiniano è la libertà di sottomettersi a e di andare verso Saturno senza rimanere passivamente esposto ai suoi condizionamenti, come è stato notato (Klibansky, Panofsky, Saxl, 1983, pp. 254-5), per il sapiente conoscere il proprio astro e mettersi in condizione di attivare tutte le proprie capacità psico-fisiche significa obbedire a un imperativo di tipo sì filosofico e religioso – il recupero della propria *imago Dei* –, ma anche politico e morale, in quanto nella nuova concezione della magia ficiniana fondata su premesse ermetiche e neoplatoniche a lui spetta il compito escatologico di farsi «tramite teleologico mediante il quale si compie il *reditus* della natura, anima inconscia, alla fonte dell'essere» (Perrone Compagni, 2008, p. 252).

In conclusione si può tornare a dove si è partiti, e sottolineare che fu precisamente questo il nucleo decisivo della speculazione di Ficino che non sfuggì ad Agrippa. Non a caso nel *De occulta philosophia* il *Prob. xxx*, 1 è chiamato in causa non solo a proposito dello statuto epistemologico dell'ispirazione poetica, ma anche di quello della profezia, segno che ormai il testo pseudo-aristotelico si era vincolato a quella funzione per chi lo leggeva attraverso il filtro ficiniano. Ecco allora che trova spiegazione la traduzione interpretativa del passo del *Prob. xxx*, 1 proposta nel *De occulta philosophia*, dove viene piegata a rimarcare, di fatto, la divinizzazione

10. Nota di sfuggita che l'interesse di Ficino per la melancolia è fortemente legato alla definizione della profezia naturale Schleier (1991, pp. 25-6). Più deciso in questo senso Brann (2001, pp. 91-4), che tuttavia giudica la concezione ficiniana esposta nella *Theologia Platonica* perfettamente compatibile con lo statuto teorico della profezia elaborato dall'ortodossia cristiana.

dell'uomo attraverso l'esperienza magica e profetica. Provare a guardare a Ficino attraverso gli occhi dei suoi lettori aiuta spesso a recuperare un filo teorico che l'autore ha (forse volutamente) disperso attraverso varie opere, riscrivendo e riadattando i propri materiali a contesti diversi. Per la sua trattazione sull'*humor melancholicus* Agrippa non si fermò alla lettura del primo libro del *De vita*, ma ne integrò i passi da lì estratti con prelievi mirati dal cap. XIII, 2 della *Theologia Platonica*, avvertendo benissimo che non poteva leggersi un'opera senza l'altra, e offrendoci così una preziosa guida di lettura per ricostruire la genesi della “nuova” melancolia ficiniana.

Bibliografia

- AGRIPPA C. (1992), *De occulta philosophia libri tres*, ed. by V. Perrone Compagni, Brill, Leiden-New York-Köln.
- ALLEN M. J. B. (1981), *Marsilio Ficino and the Phaedran Charioteer*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles.
- ID. (2010), *Marsilio Ficino on Saturn, the Plotinian Mind, and the Monster of Averroes*, in “Bruniana & Campanelliana”, 16, pp. 11-29.
- [ARISTOTELE] (1501), *Problemata Aristotelis cum duplici translatione, antiqua videlicet et nova Theodori Gaze, cum expositione Petri Aponi [...]*, per Bonetum Locatellum, Venetiis.
- BEIWEIS S. (2017), *Allmacht, Ohnmacht und Magie. Saturn als Kippbild bei Marsilio Ficino*, in J. Eming, M. Dallapiazza (Hrsg.), *Marsilio Ficino in Deutschland und Italien. Renaissance-Magie zwischen Wissenschaft und Literatur*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden.
- BERTOZZI M. (1997), *Mensula Iovis. Considerazioni sulle fonti filosofiche della Melencolia I di Albrecht Dürer*, in “I Castelli di Yale”, 2, pp. 19-44.
- BRANN N. L. (2001), *The Debate over the Origin of Genius During the Italian Renaissance: The Theories of Supernatural Frenzy and Natural Melancholy in Accord and in Conflict on the Threshold of the Scientific Revolution*, Brill, Leiden.
- CATANA L. (2005), *The Concept of Contraction in Giordano Bruno's Philosophy*, Ashgate, Aldershot.
- FATTORI M. (1985), *Sogni e temperamenti*, in T. Gregory (a cura di), *I sogni nel Medioevo*. [Atti del] Seminario internazionale (Roma, 2-4 ottobre 1983), Edizioni dell'Ateneo, Roma, pp. 87-109.
- FELLINA S. (2014), *Modelli di episteme neoplatonica nella Firenze del '400: le gnoseologie di Giovanni Pico della Mirandola e di Marsilio Ficino*, Olschki, Firenze.
- FICINO M. (1495), *Epistole*, Matteo Capcasa, Venezia (ISTC if00154000).
- ID. (1987), *El Libro dell'amore*, a cura di S. Niccoli, Olschki, Firenze.

- ID. (1990), *Lettere*, I: *Epistolarum familiarium liber I*, a cura di S. Gentile, Olschki, Firenze.
- ID. (1995), *Sulla vita*, a cura di A. Tarabochia Canavero, Rusconi, Milano.
- ID. (1998), *Three Books on Life*, ed. by C. V. Kaske, J. R. Clark, "Medieval and Renaissance Texts and Studies", ACMRS Press Tempe, Arizona (2^a ed.).
- ID. (2002), *Commentaire sur le Banquet de Platon, de l'amour / Commentarium in Convivium Platonis, de amore*, éd. par P. Laurens, Les Belles Lettres, Paris.
- ID. (2004), *Platonic Theology*, vol. IV: *Books XII-XIV*, English translation by M. J. B. Allen, Latin text ed. by J. Hankins with W. Bowen, Harvard University Press, Cambridge-London.
- FUBINI R. (1996), *Cristoforo Landino, le «Disputationes Camaldulenses» e il volgarizzamento di Plinio: questione di cronologia e di interpretazione* [1995], in Id., *Quattrocento fiorentino. Politica, diplomazia, cultura*, Pacini, Pisa, pp. 303-32.
- GENTILE S. (1980), *Un codice Magliabechiano delle Epistole di Marsilio Ficino*, in "Interpres", 3, pp. 80-157.
- ID. (1983), *In margine all'epistola «De divino furore» di Marsilio Ficino*, in "Rinascimento", s. II, 23, pp. 33-77.
- GENTILE S., NICCOLI S., VITI P. (a cura di) (1984), *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone*, Catalogo della Mostra di manoscritti, stampe e documenti (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana-Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 17 maggio-16 giugno 1984), Le Lettere, Firenze.
- GREGORY T. (1985), *I sogni e gli astri*, in T. Gregory (a cura di), *I sogni nel Medioevo*, [Atti del] Seminario internazionale (Roma, 2-4 ottobre 1983), Edizioni dell'Ateneo, Roma, pp. 111-48.
- HANKINS J. (2007), *Malinconia mostruosa: Ficino e le cause fisiologiche dell'ateismo*, in "Rinascimento", s. II, 47, pp. 3-23.
- INGEGNO A. (1978), *Cosmologia e filosofia nel pensiero di Giordano Bruno*, La Nuova Italia, Firenze.
- KLIBANSKY R., PANOFKY E., SAXL F. (1983), *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Einaudi, Torino (ed. or. *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Thomas Nelson & Sons, London 1964).
- KRISTELLER P. O. (1996), *Marsilio Ficino and the Roman Curia* [1985], in Id., *Studies in Renaissance Thought and Letters*, vol. IV, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, pp. 265-80.
- ID. (1987), *Marsilio Ficino and his Work after Five Hundred Years*, Olschki, Firenze.
- MARENGHI G. (1962), *Un capitolo dell'Aristotele medievale: Bartolomeo da Messina traduttore dei Problemata physica*, in "Aevum", 36, pp. 268-83.
- MARTELLI M. (2009), *La politica culturale dell'ultimo Lorenzo* [1980], in P. Orvieto (a cura di), *Per Mario Martelli, l'uomo, il maestro e lo studioso*, Bulzoni, Roma, pp. 93-158.

- MEGNA P. (1999), *Lo Ione platonico nella Firenze medicea*, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, Messina.
- MONFASANI J. (2006a), *George of Trebizond's Critique of Theodore Gaza's Translation of the Aristotelian Problemata*, in P. De Leemans, M. Goyens (eds.), *Aristotle's Problemata in Different Times and Tongues*, Leuven University Press, Leuven, pp. 275-94.
- ID. (2006b), *Angelo Poliziano, Aldo Manuzio, Theodore Gaza, George of Trebizond, and Chapter 90 of the Miscellaneorum Centuria Prima (with an Edition and Translation)*, in Mazzocco A. (ed.), *Interpretations of Renaissance Humanism*, Brill, Leiden, pp. 243-65.
- OLIVIERI L. (1988), *Pietro d'Abano e il pensiero neolatino. Filosofia, scienza e ricerca dell'Aristotele greco tra i secoli XIII e XIV*, Antenore, Padova.
- PERRONE COMPAGNI V. (2008), *Natura maga. Il concetto di natura nella discussione rinascimentale sulla magia*, in M. Veneziani, D. Giovannozzi (a cura di), *Natura*, [Atti del] XII Colloquio internazionale (Roma 4-6 gennaio 2007), Olschki, Firenze, pp. 243-68.
- EAD. (2011), «*Evidentissimi avvertimenti dei numi*». *Sogni, vaticini, profezie in Pomponazzi*, in "Annali del Dipartimento di Filosofia", n.s., 17, pp. 21-59.
- EAD. (2013), *Introduzione a P. Pomponazzi, Le incantazioni*, a cura di V. Perrone Compagni, Edizioni della Normale, Pisa.
- SCAPPARONE E. (2002), *Raptus e contractio tra Ficino e Bruno*, in E. Canone (a cura di), *Lecture bruniane I-II del Lessico Intellettuale Europeo (1996-1997)*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma, pp. 263-85.
- SCHLEINER W. (1991), *Melancholy, Genius and Utopia in the Renaissance*, In Kommission bei Otto Harrassowitz Verlag, Wiesbaden.
- SPERANZI D. (2017), *Scritture, libri e uomini all'ombra del Bessarione. I. Appunti sulle lettere del Marc. Gr. Z. 527 (Coll. 679)*, in "Rinascimento", s. II, 57, pp. 137-97.
- TOUSSAINT S. (2007), «*Sensus Naturae*». *Jean Pic, le véhicule de l'âme et l'équivoque de la magie naturelle*, in F. Meroi, E. Scapparone (a cura di), *La magia nell'Europa moderna. Tra antica sapienza e filosofia naturale*, Atti del Convegno (Firenze 2-4 ottobre 2003), Olschki, Firenze, pp. 107-45.
- VASOLI C. (2006a), *Note sulle citazioni ficiniane di Avicenna [2002]*, in Id., *Ficino, Savonarola, Machiavelli. Studi di storia della cultura*, Aragno, Torino, pp. 31-86.
- ID. (2006b), *Ficino, la profezia, i sogni, gli angeli e i demoni [2004]*, in Id., *Ficino, Savonarola, Machiavelli. Studi di storia della cultura*, Aragno, Torino, pp. 111-32.
- WITTSTOCK A. (2011), *Melancholia translata. Marsilio Ficin's Melancholie-Begriff im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts*, V&R unipress, Göttingen.



Leopardi e i *Caratteri* di Teofrasto. «Chi conosce intimamente il cuore umano e il mondo [...] inclina alla malinconia»

di *Gaspare Polizzi**

3.1

Un'“indole malinconica”, tra modelli letterari e patologie

Come è noto, Giacomo Leopardi aveva protestato con veemenza contro coloro che attribuivano il suo presunto “pessimismo” alle sue tante malattie. La lettera scritta da Firenze a Louis De Sinner il 24 maggio 1832 è chiarissima: «Avant de mourir, je vais protester contre cette invention de la faiblesse et de la vulgarité, et prier mes lecteurs de s'attacher à détruire mes observations et mes raisonnemens plutôt que d'accuser mes maladies» (*Epist.*, II, 1749, 1913)¹.

Nonostante ciò, a lungo si è ritenuto che Leopardi, per la sua genialità, sia stato patologicamente proclive alla malinconia, nel più classico richiamo alla definizione medica fornitane dallo pseudo-Aristotele nel primo capitolo del *Problema* xxx: «In quanto capace di plasmare il carattere [...] essa [la bile nera] ne determina le qualità»; «Ma poiché è possibile che l'anomalia sia ben mescolata e in certo modo in buona condizione [...], tutti i melancolici sono straordinari, non per malattia, ma per natura» ([Aristotele], 2018, p. 72).

Se si presta fede all'autodiagnosi condotta dallo stesso Leopardi nello *Zibaldone*, che, per essere una scrittura privata, è sicuramente più attendibile delle lettere², vi sono due soli richiami, nel 1820, alla propria

* Gaspare Polizzi, DISCO (Corso in Discipline dello spettacolo e della comunicazione), Università di Pisa (gaspol@libero.it).

1. Cito da Leopardi (1998), con la sigla *Epist.*, seguita dal numero del volume, della lettera e della pagina.

2. La lettera che meglio esprime «l'ostinata nera orrenda barbara malinconia», peraltro confrontata con «quella dolce malinconia che partorisce le belle cose, più dolce dell'allegria», è la lunga lettera del 30 aprile 1817 a Giordani [*Epist.*, I, 60, 91-2], la terza lettera all'amico (la prima è del 21 febbraio 1817), dove si legge: «L'aria di questa città

«indole malinconica», peraltro unita a una «gioia maniaca» di vivere, esplosa «in alcuni tempi ch'io aspettava un male imminente», presenti alla pagina 299 del 23 ottobre 1820 e alle pagine 460-1 del 27 dicembre, dove, similmente, Leopardi nota il contrasto tra la malinconia esteriore e la contentezza interiore, che lo conduceva a dare il «contento in custodia alla malinconia»³.

Difficilmente si può accettare una lettura psicoanalitica che ne vede l'eziologia nel «destino di casa Leopardi», legato alle costrizioni di Monaldo e Adelaide, e al piano che i genitori avevano progettato per Giacomo⁴.

Tuttavia, è utile ricordare come l'autorappresentazione leopardiana del «letterato malinconico» sia funzionale a connettere una riflessione partecipata sulla medicina antica e l'adesione alle nuove teorie mediche sensistiche e materialistiche⁵.

l'è stato mal detto che sia salubre. È mutabilissima, umida, salmastra, crudele ai nervi e per la sua sottigliezza niente buona a certe complessioni. A tutto questo aggiunga l'ostinata nera orrenda barbara malinconia, che mi lima e mi divora, e collo studio s'alimenta e senza studio s'accresce. So ben io qual è, e l'ho provata, ma ora non la provo più quella dolce malinconia che partorisce le belle cose, più dolce dell'allegria, la quale, se m'è permesso di dir così, è come il crepuscolo, dove questa notte fittissima e orribile, è veleno, come Ella dice, che distrugge le forze del corpo e dello spirito». Sulle lettere, specie al Giordani, si è soffermato Elio Gioanola per marcare la componente patologica della malinconia leopardiana, vedendola come «un prodotto di famiglia» (cfr. Gioanola, 1995). Il libro, che si presenta a detta dell'autore come un «romanzo critico», ambisce a fornire una mappa della biografia e dell'opera di Leopardi incentrata sul dato, patologico e creativo, della malinconia, partendo dal «piano di famiglia» di Monaldo. Cfr. anche Gioanola (1991, pp. 191-220).

3. Per lo *Zibaldone* utilizzo Leopardi (1991), limitandomi a riportare, come d'uso, la sigla *Zib.* seguita dal numero della pagina autografa e, se presenti, dal luogo e dalla data del pensiero.

4. È quanto propone Gioanola (1995), che si sofferma sugli elementi biografico-familiari, intendendo la malattia malinconica di Giacomo, «destino di casa Leopardi», causata soprattutto dalla costrizione del padre Monaldo e dal suo adeguamento al suo piano di famiglia.

5. Mi riferisco all'interpretazione di Giuliana Benvenuti sulla concezione leopardiana del rapporto tra medicina antica e moderna: «La malattia malinconica, sulla quale Leopardi si sofferma sovente negli appunti del suo diario e nelle lettere, autorappresentandosi come letterato malinconico, costituisce un esempio paradigmatico dell'intreccio tra i due ambiti («la tendenza di Leopardi a schiacciare la medicina moderna su quella antica» e «l'adesione ad una medicina materialista e sensista che tenga nel debito conto le relazioni tra ambito fisico e sfera morale, tra passioni ed infermità corporali»). La rappresentazione che Leopardi offre di sé come letterato malinconico gli consente di collocarsi entro una tradizione tanto antica quanto illustre nella quale, già a partire dallo pseudo-aristotelico *Problema* XXX, malinconici sono definiti «tutti coloro che sono diventati importanti o come filosofi o come uomini politici o come poeti o come artisti»»

Peraltro, tale autorappresentazione si esprime con un modello letterario di lunga tradizione, esemplificato nell'espressione «convertirsi da Eraclito in Democrito», che troviamo in una lettera inviata da Recanati a Pietro Giordani il 18 giugno 1821⁶.

La Biblioteca di Casa Leopardi non è priva di trattati medici sulla malinconia: vi figurano tre classici come quelli di Thomas Willis *Pathologiae Cerebri et Nervosi Generis Specimen* (1667) e *Opera omnia. Coloniae Allobrogum* (1676), e di Thomas Sydenham *Nosologia methodica sistens morborum classes juxta Sydenhami mentem, et botanicorum ordinem* (1752); ma vi si trovano anche i *Consulti medici* (1728) di Francesco Redi, dai quali Leopardi trascoglierà per la *Crestomazia della prosa* un breve testo sulla «malinconia della solitudine⁷», e un celebre trattato sulla salute dei letterati: *Della preservazione della salute de' letterati e della gente applicata e sedentaria* (1762) del medico padovano Giuseppe Antonio Pujati⁸.

(Benvenuti, 1997, pp. 109-10). In merito al pensiero medico e antropologico di Leopardi sul corpo cfr. Polizzi (2018).

6. «Dammi nuove di te, sebbene io tremo nel domandartene, temendo ch'elle abbiano ad essere le consuete e dolorose. Ma dimmi, non potresti tu di Eraclito convertirti in Democrito? La qual cosa va pure accadendo a me che la stimava impossibilissima. Vero è che la Disperazione si finge sorridente. Ma il riso intorno agli uomini ed alle mie stesse miserie, al quale io mi vengo accostumando, quantunque non derivi dalla speranza, non viene però dal dolore, ma piuttosto dalla noncuranza, ch'è l'ultimo rifugio degl'infelici soggiogati dalla necessità collo spogliarli non del coraggio di combatterla, ma dell'ultima speranza di poterla vincere, cioè la speranza della morte. La mia salute non è buona ma competente, e tale che in quanto a lei non dovrei disperare di vivere a qualch'effetto» (*Epist.*, I, 406, 511-2).

7. Riporto il testo, intitolato da Leopardi *Effetto della vita solitaria nelle malattie del corpo*: «La malinconia della solitudine, non solamente non suffraga all'estirpazione de' mali, ma coopera molto che essi mali si radichino profondamente ne' nostri corpi; in quella guisa appunto, che l'erbe disutili e malefiche allignano con facilità, e si mantengono, per le strade solitarie e non praticate» (Leopardi, 1968, p. 352). Riporto ancora quanto scrive al proposito Benvenuti: «Benché dunque Francesco Redi interessi a Leopardi in primo luogo come scrittore, una certa simpatia egli la doveva nutrire anche verso la sua impostazione medica, ostile all'abuso dei composti galenici e più incline a credere con Ippocrate che la natura, se rettamente seguita, possedga in sé i rimedi ai propri mali. Non senza significato è inoltre la scelta leopardiana di un passo sulla malinconia, malattia della quale egli stesso dichiara di soffrire fin dal 1817» (Benvenuti, 1997, pp. 111-2).

8. Massimo Riva, nella sua ampia dissertazione sulla «malinconia letteraria italiana», definisce il trattato di Pujati «una delle opere più importanti ed esaurienti pubblicate in Italia sull'argomento» (Riva, 1992, p. 52). Sul *topos* del «convertirsi da Eraclito in Democrito» e sul rapporto tra malinconia e utopia si sofferma con maestria Jean Starobinski, a partire dalla domanda: «Eraclito e Democrito sono i modelli ai quali deve necessariamente

Fosse la “malattia malinconica” di Leopardi letteraria o meno, una lunga serie di diagnosi ha percorso gli oltre duecento anni che ci separano dalla sua nascita, per arrivare all’ipotesi, divenuta canonica nella recente biografia di Pietro Citati, di una malattia tubercolare ossea o morbo di Pott, che avrebbe inciso sull’umore, conducendo Leopardi alle soglie di una depressione psicotica: «Dormiva a lungo, si alzava la mattina tardi, poiché amava più il dormire che il vegliare: poi si metteva immediatamente a passeggiare, in casa o fuori, e passeggiava senza aprire mai bocca o vedere libro, fino all’ora di pranzo. Dopo il pranzo, passeggiava sempre nello stesso modo fino a cena, interrompendosi soltanto per una lettura di un’ora». Citati (2010, p. 36) ne conclude che «contro la depressione psicotica non c’era nessun rimedio»⁹.

Tale diagnosi, decisamente malevola, è ora messa in discussione con buone ragioni dal neurochirurgo Erik P. Sganzerla (2016) che dopo aver esaminato i principali sintomi patologici di Leopardi, soprattutto attraverso l’epistolario¹⁰, presenta la *Sintesi della cartella clinica di Giacomo Leopardi*: «Tutti i principali sintomi sono caratterizzati da un andamento fluttuante con acutizzazioni seguite da remissioni. Solo le funzioni cardiorespiratorie hanno presentato un andamento lentamente ingravescente, soprattutto dopo i ripetuti episodi di flogosi bronchiale, sino all’evento terminale» (ivi, p. 43). Sganzerla ne conclude che Leopardi fu affetto da una malattia infiammatoria cronica a predisposizione genetica e specificamente da una Spondilite Anchilopoietica Giovanile HLA-B27 correlata, che possiede una base genetica, ma si evolve con una patogenesi multifattoriale, alla quale non sono estranee le condizioni psichiche. Tale malattia condusse Leopardi alla morte¹¹, e produsse disturbi «reali e purtroppo incurabili sia perché la malattia non era nota al tempo di Leopardi sia perché

te fare riferimento la *quaestio disputata*: è meglio ridere o piangere davanti all’agitazione, gli errori e le sventure degli uomini?» (Starobinski, pp. 18-9).

9. Per la prima diagnosi in tal senso cfr. Baglioni (1937-38). Baglioni ricorda anche che il virus tubercolare provocò la morte del fratello Luigi e della moglie di Pier Francesco.

10. Così Sganzerla (2016, p. 25) sintetizza i sintomi patologici di Leopardi: «Quali sono dunque i principali sintomi e segni clinici di malattia di Giacomo Leopardi? In ordine cronologico riscontriamo: disturbi urinari, deformità spinale e disturbi visivi, astenia, gracilità, pallore, bassa statura, scarsa tolleranza al caldo/freddo con metereopatia, disturbi intestinali, complicanze polmonari e cardiopolmonari».

11. «Possiamo quindi ritenere che il Leopardi, affetto da una pneumopatia restrittiva con insufficienza respiratoria cronica, aggravata da episodi infettivi intercorrenti, sia morto per uno scompenso cardiorespiratorio terminale in paziente affetto da cuore polmonare e possibile miocardiopatia» (ivi, p. 74).

tuttora non esiste una cura definitiva, ma solo terapie sintomatiche o sperimentali» (ivi, p. 77). Tuttavia, in nessun modo si può considerare la condizione patologica di Leopardi effetto di una sindrome depressiva: «La precoce deprivazione affettiva, lo stato di malattia cronica e invalidante, la sensibilità alle variazioni climatiche e ambientali e l'intelligenza superiore alla norma hanno indubbiamente segnato l'esistenza di Giacomo Leopardi conducendolo spesso ai limiti di una insanabile disperazione, sempre vinta dal risorgente *amor vitae*, ma non ne sminuiscono affatto l'importanza del pensiero filosofico e l'altezza delle sue poesie». In definitiva, se Leopardi manifestò a volte un'«indole malinconica» (ivi, pp. 78-9), essa fu sempre attiva e vitale, e non è riconducibile a patologie specifiche.

3.2

Per un aggiornamento dei *Caratteri*. La malinconia nello *Zibaldone*: aspetti poetici, psicologici, antropologici, storici

Leopardi non fu affetto da sindrome melanconica, ma non per questo non si interessò alla malinconia (non usa mai «melanconia»). Anzi, davvero numerosi sono i riferimenti e le discettazioni sul tema nello *Zibaldone*: ben 44, dalle prime pagine del 1817 al 29 marzo 1829¹².

12. Mi soffermo sullo *Zibaldone* perché è il luogo privilegiato del pensiero leopardiano. Il termine è presente nove volte nelle seguenti *Operette morali*: *Dialogo di Fisico e di un Metafisico*, *Elogio degli uccelli* (due accezioni), *Dialogo di Plotino e Porfirio*, *Dialogo di Tristano e di un Amico* (tre accezioni), *Dialogo di un cavallo e un bue* e *Dialogo: Galantuomo e Mondo*. È invece assente, forse per il suo aspetto di “termine” e non di “parola”, nei *Canti*, dove compare soltanto l'avverbio «malinconicamente» ne *Il primo amore*: «E lunga doglia il sen mi ricercava, / Com'è quando a distesa Olimpo piove / Malinconicamente e i campi lava.» (vv. 64-66). Sul concetto di malinconia in Leopardi cfr. Neumeister (2009). Sebastian Neumeister intende la malinconia leopardiana un «Erkenntnisinstrument» e scrive: «Dei Melancholie des einsamen Hirten ist nicht die humorale Krankheit der antiken Säftelehre, sie ist nicht der *acedia* des Mittelalters, sie ist bei aller ikonographischen Ähnlichkeit auch nicht die Melancholie der Renaissance und Albrecht Dürers, ja sie ist nicht einmal jenes unbestimmte Gefühl, mit dem sich die Romantiker angesichts der metaphysisch konnotierten Unendlichkeit der eigenen Begrenztheit bewußt werden» (ivi, p. 315) («La melanconia del pastore errante non è l'atra bile dell'antica dottrina degli umori, non è l'*acedia* del Medioevo e, nonostante la sua somiglianza iconografica, non è neanche la melanconia del Rinascimento e di Albrecht Dürer; non è nemmeno quel sentimento indefinito con cui i romantici, di fronte all'immensità in senso metafisico, divengono consapevoli della propria finitezza», traduzione a cura di Marco Solinas, che ringrazio). Cfr. anche Dolfi (1997). Anna Dolfi la iscrive tutta nella sindrome della modernità: «Il fatto è,

I primi riferimenti al termine e al concetto si inseriscono in un ambito di teoria poetica: sono legati alle *Osservazioni del Cavalier Lodovico di Breme sulla poesia moderna* pubblicate nel gennaio 1818 sullo “Spettatore italiano” e toccano la questione del “romanticismo”, rispetto alla quale Leopardi esprime una critica articolata e coerente, leggibile, oltre che sullo *Zibaldone*, nel *Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica* (gennaio-agosto 1818), inviato allo «Spettatore italiano», che non lo pubblicò¹³. Interessa qui rilevare la polemica leopardiana contro chi volesse ridurre «la poesia moderna al solo patetico», «quasi che il sublime, l’impetuoso, l’esultante, il giubilante [...] il grazioso disinvolto e insomma quasi tutta la poesia degli antichi, l’epopea, la lirica quando non è sentimentale, i cantici di trionfo, le descrizioni delle battaglie, i salmi di Davidde le odi di Anacreonte ec. ec. ec. non fosse poesia, o almeno ai moderni non paresse più tale, o almeno [...] dai moderni non dovesse più esser coltivata» (*Zib.*, 17). La distinzione tra patetico o sentimentale, e malinconico, non è in Leopardi rilevante e non basta a giustificare la presunta grandezza della poesia moderna rispetto all’antica. Non è accettabile ridurre l’esperienza poetica a una dimensione patetica o malinconica: «non c’è più gioia se non mez-

come ricorda *Zib.* 78-9, che il dolore (moderno) – paradossalmente meno acuto e più disperato dell’antico – si lega alla riflessione, alla conoscenza, alla filosofia, a tutto quanto incide e modifica la sensibilità facendola incline a quella malinconia (come risultato ultimo, *status* parallelo al sentimento, quanto a linea di sviluppo progressiva) che si combina alla condizione dell’innaturalità [...]» (ivi, p. 368); e aggiunge: «Ritornando misteriosamente alla poesia, come saltuariamente costrettovi dalla vergognosa consolazione del tempo alla quale nessuno riesce a sottrarsi, dopo le pause di silenzio che la interrompevano segnando l’acme della *souffrance*, il *punctum* tangibile dell’intermittenza dell’essere, Leopardi più o meno consapevolmente si rifaceva alla natura, all’antico (“il desiderio di metter gli altri a parte delle proprie sensazioni [...] ha tanto maggior forza quanto ciascun individuo è più vicino alla natura”); declinando nell’antico, nel moderno (contemporaneo e futuro) i modi e le figure dell’unica, possibile malinconia» (ivi, p. 382; cfr. anche ivi, pp. 369, 370-3, 376-7 e 381); cfr. anche Dolfi (1991) e Rusi (1991). Mette conto ricordare anche l’accenno che si trova in uno dei più fortunati libri del massimo studioso moderno della malinconia, Starobinski (2014), che nel par. III *I rumori della natura* del capitolo *La lezione della nostalgia* ricorda *L’infinito* di Leopardi, nel quadro dei «fenomeni di memoria, che accompagnandosi alla malinconia, ma anche alla meraviglia, si collegano ai suoni o ad altri registri sensoriali», evitando però di scavare psicoanaliticamente nell’animo del Poeta: «Ma non vorrei far dire all’ammirevole *Infinito* di Leopardi altro da quel che dice, quando il poeta sente il vento “stormir tra queste piante”, e paragona “quello | infinito silenzio a questa voce | [...] e mi sovvien l’eterno, | e le morte stagioni, e la presente | e viva, e il suon di lei”» (Starobinski, 2014, pp. 245-6).

13. Utilizzo Leopardi (1997), d’ora in poi citato con la sigla TPP seguita dal numero di pagina.

zo malinconica, non c'è più ira, non c'è più grandezza e altezza di pensieri, senza quel condimento di patetico ec. ec.?» (*Zib.*, 18). Per converso, il mondo antico è per Leopardi nella sostanza esente dal sentimentalismo malinconico, ma altamente poetico nell'espressione di sentimenti «più lieti e felici», indotti dalla natura «per contrastare (com'è suo continuo scopo) alla infelicità prodotta dalla innaturale cognizione della nostra miseria» (*Zib.*, 79). Ciò a motivo del carattere tutto riflessivo e conoscitivo della sensibilità moderna rispetto a quella antica; come Leopardi segnala in un pensiero di poco successivo, che richiama sempre il *Discorso*:

La sensibilità era negli antichi potenza, ma non in atto come in noi, e però una facoltà naturalissima (v. il mio discorso sui romantici), ma è cosa provata che le diverse circostanze sviluppano le diverse facoltà naturali dell'anima, che restano nascose e inoperose mancando quelle tali circostanze, fisiche, politiche, morali, e soprattutto, nel nostro caso, intellettuali, giacché lo sviluppo del sentimento e della melanconia, è venuto soprattutto dal progresso della filosofia, e della cognizione dell'uomo, e del mondo, e della vanità delle cose, e della infelicità umana, cognizione che produce appunto questa infelicità, che in natura non dovevamo mai conoscere (*Zib.*, 78-9).

Dopo queste prime pagine, databili al 1819, Leopardi torna sul tema, con altra tonalità, il 24 giugno 1820, sfumando il rapporto tra malinconia e allegria, quasi che la prima comporti in qualche modo anche «vigor d'animo» e «un'aura di prosperità». «La poesia malinconica e sentimentale» viene ora definita «un respiro dell'anima¹⁴». Qualche giorno dopo, il 27 giugno, prendendo spunto dalla lettura di uno scritto dell'amato Charles-Louis de Secondat, barone di Montesquieu (si tratta del *Temple de Gnide*; cfr. Montesquieu, 1781), Leopardi avvicina sentimento amoroso e malinconia. Ancora, il 5 luglio, Leopardi ritrova la forza dell'immaginazione nella grande poesia epica e comica, espressione di un carattere «grave, passionato, ordinariamente (ai nostri tempi) malinconico, profondo nel sentimento e nelle passioni, e tutto proprio a soffrir grandemente della vita», quale fu quello di Omero e di Dante, lontano dai pregiudizi romantici, ma anche dalla te-

14. «La poesia malinconica e sentimentale è un respiro dell'anima. L'oppressione del cuore, o venga da qualunque passione, o dallo scoraggiamento della vita, e dal sentimento profondo della nullità delle cose, chiudendolo affatto, non lascia luogo a questo respiro. [...] Ma quantunque chi non ha provato la sventura non sappia nulla, è certo che l'immaginazione e anche la sensibilità malinconica non ha forza senza un'aura di prosperità, e senza un vigor d'animo che non può stare senza un crepuscolo un raggio un barlume di allegrezza» (*Zib.*, 136, 24 giugno 1820).

traggine della “malinconia” cristiana, e in perfetta corrispondenza tra vita e poesia¹⁵. La forza della grande poesia antica, da Omero a Dante, viene ribadita l'8 marzo 1821, in contrasto con l'abbandono moderno alla malinconia e a sostegno dell'asserzione secondo la quale «La forza creatrice dell'animo appartenente alla immaginazione, è esclusivamente propria degli antichi» (*Zib.*, 726-7).

Discorso a parte va fatto per la presenza del “malinconico” in Torquato Tasso, poeta amatissimo da Leopardi, che ne fa il personaggio malinconico per eccellenza delle *Operette morali*. Discutendo della *Gerusalemme liberata*, il 5-6 ottobre 1823, Leopardi si sofferma sulla figura di Goffredo, «appresso a poco conforme a Ulisse nel genere di eroismo e di superiorità», ma non amabile come l'eroe omerico, perché troppo moderno nel carattere, «grave, malinconico, e quasi tristo e accigliato» (*Zib.*, 3603-4).

Sempre nel 1820, anno molto produttivo di riflessioni zibaldoniche, il tema della “malinconia”, ovvero del «sentimentale moderno», rientra nella grande architettura della teoria del piacere, sviluppata nelle riflessioni del 12-23 luglio. La predilezione poetica per «le idee infinite» è conseguente alla «tendenza nostra verso un infinito che non comprendiamo», e al piacere che ne deriva, grande nel mondo antico, in Omero e nei «fanciulli veramente Omerici», ma presente anche nel «sentimentale moderno», dolce perché immerge «l'anima in un abisso di pensieri indeterminati de' quali non sa vedere il fondo né i contorni» (*Zib.*, 165-77)¹⁶. Ancora sul piano di una poetica della malinconia, connessa all'aspirazione all'infinito, si presenta il pensiero del 7 ottobre, che riflette sul ruolo poetico della rimembranza e collega le «lontane rimembranze, quanto dolci, tanto separate dalla nostra vita presente, e di genere contrario a quello delle nostre sensazioni abituali» alla «poesia malinconica», propria della modernità, ma assente nel mondo antico, quando «tali immagini» «erano sempre proprie, presenti, si rinnovavano tuttogiorno, né mai si consideravano come cose perdute, o riconosciute per vane» (*Zib.*, 1861-2, 7 ottobre 1821). E

15. Reciso il giudizio in questi anni sulla “malinconia” cristiana: «questa forza [la «vera e primitiva forza del Cristianesimo»], tutta tetra, malinconica ec. in paragone della freschezza, della bellezza, allegria, varietà ec. della vita antica: conseguenza naturale della differenza dei dogmi» (*Zib.*, 337-8, 17 novembre 1820).

16. «La malinconia, il sentimentale moderno ec. perciò appunto sono così dolci, perché immergono l'anima in un abisso di pensieri indeterminati de' quali non sa vedere il fondo né i contorni. [...] Perché in quel tempo l'anima si spazia in un vago e indefinito. Il tipo di questo bello e di queste idee non esiste nel reale, ma solo nella immaginazione, e le illusioni sole ce le possono rappresentare, né la ragione ha verun potere di farlo. Ma la natura nostra n'era fecondissima, e voleva che componessero la nostra vita» (*Zib.*, 170).

ancora, il primo novembre, torna il confronto tra poesia antica, che parlava «delle cose umane e della natura» «per esaltarle, ingrandirle, quando anche parlassero delle miserie e di argomenti, e in istile malinconico» e poeti moderni che «non parlano né possono parlare delle cose umane e del mondo, che per deprimerne, impiccolirne, avvilirne l'idea» (*Zib.*, 2025-6). Se la tendenza a una poesia malinconica è del tutto residuale nel mondo antico, essa diventa centrale nella modernità, talché – aggiunge Leopardi il 27 gennaio 1822 – «Quei pochissimi poeti italiani che in questo o nel passato secolo hanno avuto qualche barlume di genio e natura poetica, qualche poco di forza nell'animo o nel sentimento, qualche poco di passione, sono stati tutti malinconici nelle loro poesie. (Alfieri, Foscolo ec.). [diversamente Parini, che «non aveva bastante forza di passione e sentimento, per esser vero poeta»]» (*Zib.*, 2363-4). E, a scanso di equivoci, i poeti malinconici moderni sono poeti «con qualche poco di forza nell'animo», perché «Dovunque non regna il malinconico nella letteratura moderna, la sola debolezza n'è causa». In ogni caso la modernità poetica, anche nella grande poesia, è per definizione malinconica (cfr. *Zib.*, 3976, 12 dicembre 1823). Si tratta di un ordine di riflessioni che non può essere ridotto alla visione poetica decadente dello *spleen*, quale viene espressa, ad esempio nei *Fleurs du mal* (1857) di Charles Baudelaire, in quanto in Leopardi, anche nella connotazione moderna della malinconia, permane un riferimento alla forza poetica e al vigore corporeo, assente nella cultura poetica ottocentesca.

La riflessione sul malinconico in poesia si estende anche alla musica moderna, che orienta verso una malinconica, e non naturale, introspezione e il cui effetto «è il pianto o tende al pianto [...]: e certo egli è mille volte piuttosto il pianto che il riso» (*Zib.*, 3311, 29-30 agosto 1823). Riflessione ripresa il 6 settembre, in una discettazione sull'innaturalità della musica moderna, che ricerca un «subito passaggio dal grave, serio, lento, malinconico, passionato, raccolto e, come si dice, dall'adagio (s'io non m'inganno) all'allegro, all'accelerato, al dissipato, all'étourdi ec. ec.» (*Zib.*, 3364).

Un altro gruppo di occorrenze del concetto di malinconia è inserito in riflessioni sul rapporto tra felicità e incivilimento, tra vigore del corpo naturale per gli antichi e vigore "artificiale", indotto dal potere del vino, che richiamano anche il tema dei «liquori che esaltino le forze del corpo senza però turbar la ragione», ben presente nel *Problema xxx*. Leopardi rileva come il sopravvenuto vigore corporeo conseguente all'uso dell'alcool conduca a uno stato di entusiasmo che non «ha nulla di malinconico, ma è tutto sublime nel lieto» (*Zib.*, 96).

Forte, e ripetuto, è il richiamo ai poteri del vino, sul quale si soffermano ben 14 passi dello *Zibaldone*, e sul quale sarebbe necessaria una trattazione a sé stante, che colmi un vuoto nella letteratura critica¹⁷. Le riflessioni sul vino si possono qui condensare nella prima, netta, asserzione, del 14 novembre 1820: «Il vino è il più certo, e (senza paragone) il più efficace consolatore. Dunque, il vigore; dunque la natura» (*Zib.*, 324). E nell'ultima testimonianza, manifestamente autobiografica, del 3 novembre 1828: «Ho preso un poco di vino, *quanto per* dormire ἕσον καθεύδειν, οὐ πρὸς τὸ καθεύδειν» (*Zib.*, 4417). Esse trovano una loro efficace messa in scena letteraria nella chiusa del *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, nel quale Tasso, archetipo letterario del poeta "malinconico", trova la risposta alla sua condizione di somma tristezza nelle ultime parole del Genio: «*Tasso*. Addio. Ma senti. La tua conversazione mi riconforta pure assai. Non che ella interrompa la mia tristezza: ma questa per la più parte del tempo è come una notte oscurissima, senza luna né stelle; mentre son tecco, somiglia al bruno dei crepuscoli, piuttosto grato che molesto. Acciò da ora innanzi io ti possa chiamare o trovare quando mi bisogni, dimmi dove sei solito di abitare. / *Genio*. Ancora non l'hai conosciuto? In qualche liquore generoso» (TPP, 532).

Leopardi assimila l'ubriachezza all'allegria, in contrasto con le indicazioni dello pseudo-Aristotele – «il vino assunto in quantità un po' superiori al dovuto li rende [quelli che ne bevono] più ciarlieri e, in quantità ancora maggiori, magniloquenti e audaci, e continuando così, sfrontati nell'agire; e se assunto in quantità ancora maggiori, tracotanti, e infine sconsiderati» ([Aristotele], 2018, p. 59) –, peraltro consone alla cultura greca del bere, che richiede una giusta misura e una corretta mescolanza nella proporzione della miscela di vino e acqua. Leopardi invece intende una moderata ebbrezza prodotta dal vino come un mezzo, se pure episodico, per contrastare la malinconia (cfr. *Zib.*, 109, tra 15 e 30 aprile 1820).

Con queste ultime riflessioni mi pare ci si ritrovi nel quadro di una trattazione, condensata tra il 1820 e il 1821, sui "caratteri" dei moderni, confrontati con quelli degli antichi, che in qualche modo aggiorna il *Problema xxx* e le ricerche di Teofrasto, sul quale mi soffermerò più avanti. Possono

17. Riporto le pagine dei quattordici luoghi zibaldonici: 324, 497, 1651-2, 1738-40, 2215-7, 2237-8, 2197-3206, 3269-71, 3386-8, 3552-7, 3881-2, 4286, 4323, 4417, rispettivamente del 14 novembre 1820, 13 gennaio 1821, 8 e 19 settembre e 3 dicembre 1821, 8 gennaio 1822, 19 e 26 agosto, 9 e 29 settembre, 14 novembre 1823, 17 luglio 1827, 26-31 luglio e 3 novembre 1828. Le uniche due ricerche che a me constano sono: Tilgher (2018) e Gibellini (2001, pp. 55-68).

ascriversi alla tipologia di annotazioni sui “caratteri” dei moderni in riferimento alla malinconia le seguenti pagine zibaldoniche: *Zib.*, 188, 26 luglio 1820; 931, 12 aprile 1821; 1291-2, 8 luglio 1821; 1584, 29 agosto 1821; 1658, 9 settembre 1821. E più avanti (*Zib.*, 4024-5, 31 gennaio 1824). In questa casistica Leopardi individua, il 13 settembre, anche rapporti dialettici tra i sentimenti, connettendoli alla visione filosofica del mondo: non va considerata soltanto la contrapposizione, banale, tra malinconia e allegria, ma va introdotto tra esse «uno stato di mezzo», e «sono la malinconia, e soprattutto la noia, a intendere il vero della realtà» (*Zib.*, 1690-1). Il 10 dicembre torna sulla malinconia di ogni uomo sensibile «fissandosi col pensiero in una cosa che sia finita per sempre, massime s’ella è stata al tempo suo, e familiare a lui», aggiungendo che «solamente della noia non possiamo dolerci mai che sia finita», e richiamando un nesso tra finitezza umana e tensione all’infinito che costituisce un asse portante della sua concezione della infelicità umana¹⁸.

Un altro riferimento psicologico alla malinconia lo troviamo in connessione con una nota posta su un altro asse della riflessione psicologica leopardiana, quella concernente l’assuefazione e le circostanze (cfr. *Zib.*, 3205-6, 19 agosto 1823). In un lungo pensiero del 26-27 settembre dello stesso anno sugli atteggiamenti frequenti negli uomini dinanzi al pericolo, che possono sembrare segni di coraggio, ma, nella distrazione dal pericolo, sono in realtà segni di timore, Leopardi indica il «farsi giulivo, per un sopravvenuto pericolo, da malinconico che si era» (*Zib.*, 3526), perché «è proprio sovente del timore, come il muovere all’allegria ec., così ancora il portar l’individuo a fingersi a se stesso indifferente, e nulla mutato né di fuori né di dentro da quel di prima; a perseverare con sembianza di tranquillità nelle stesse azioni, nello stesso stato, e fino nella malinconia,

18. Merita riportare il pensiero per intero: «Ogni uomo sensibile prova un sentimento di dolore, o una commozione, un senso di malinconia, fissandosi col pensiero in una cosa che sia finita per sempre, massime s’ella è stata al tempo suo, e familiare a lui. Dico di qualunque cosa soggetta a finire, come la vita o la compagnia della persona la più indifferente per lui (ed anche molesta, anche odiosa), la gioventù della medesima; un’usanza, un metodo di vita. ec. Fuorché se questa cosa per sempre finita, non è appunto un dolore, una sventura ec. o una fatica, o se l’esser finita, non è lo stesso che aver conseguito il suo proprio scopo, esser giunta dove per suo fine mirava ec. Sebbene anche, nel caso che a questa ci siamo abituati, proviamo ec. solamente della noia non possiamo dolerci mai che sia finita. / La cagione di questi sentimenti, è quell’infinito che contiene in se stesso l’idea di una cosa terminata, cioè al di là di cui non v’è più nulla; di una cosa terminata per sempre, e che non tornerà mai più» (*Zib.*, 2243, 10 dicembre 1821). L’affermazione viene ribadita il 13 dicembre (*Zib.*, 2251) con un diretto richiamo a questa pagina.

o nell'apparenza esteriore di essa, nella taciturnità, ed in altre condizioni spesso occasionate dal timore, se in queste egli si trovava prima del pericolo» (*Zib.*, 3533-4). Il cambiare stato o il mostrarsi indifferente dinanzi a un pericolo è segno di timore anche nei soggetti malinconici. Similmente, sulla variazione dei comportamenti in base alle circostanze, si può richiamare un pensiero del 6 dicembre che discetta sul diverso atteggiamento dei giovani baldanzosi e sicuri di sé quando vanno incontro a sofferenze e dolori mutano carattere, senza per questo essere nati malinconici «senza umor tetro e malinconico (anzi questi tali sono per l'ordinario allegrissimi o tirano all'allegria) senza carattere atrabile, né quella che si chiama *δυσκολία* e *morositas*, carattere acre ec. indole e costume puntiglioso» (*Zib.*, 3943).

In ogni caso l'attenzione ai soggetti malinconici non conduce a un giudizio negativo sul loro carattere, perché, ad esempio, in un pensiero del 26 novembre 1823 (*Zib.*, 3909) Leopardi lega la profondità dell'amore all'interiorità della pensazione malinconica.

I "caratteri" di Leopardi trovano un loro articolato sviluppo nella composizione dei *CXI Pensieri*, dove tuttavia si tratta soltanto marginalmente della malinconia nel pensiero XXXIV, che richiama la riflessione di pagina 3360-1 del 5 settembre 1823, esternando lo sgradito riflesso sociale della malinconia, che «per breve spazio può piacere, massime alle donne», se è finta, «Ma vera, è fuggita da tutto il genere umano» (TPP, 634).

E si chiudono, per quanto concerne la trattazione della malinconia, con quattro pensieri, rispettivamente del 10 dicembre 1826, 2 aprile 1827, 30 giugno e 14 ottobre 1828, che ne accantonano definitivamente ogni valorizzazione.

Il primo, esamina l'«Intermittenza morale», nel sopravveniente rapporto tra l'avarizia e la debolezza d'animo e di corpo, richiamando una diagnosi di un *idéologue* e medico dermatologo molto apprezzato, Jean-Louis Alibert, riportata nella sua *Physiologie des passions* (1825)¹⁹ e applicandola in una forma radicale e cruda di auto-analisi alla propria condizione psicofisica: «Io, inclinato all'egoismo, perché debole e infermo, sono mille volte più egoista l'inverno che la buona stagione; nella malattia, che nella buona salute, e nella confidenza dell'avvenire; più aperto alla compassione, e facile ad interessarmi per gli altri, e prendere il loro soccorso quando qualche

19. Ricordo anche il medico Samuel Auguste André David Tissot, amico di Jean-Jacques Rousseau, che si dedicò al rapporto tra ipocondria e salute dei letterati nel *Saggio sopra le malattie delle persone del gran mondo* (1770), dal quale Leopardi condivise l'impostazione di fondo.

successo mi ha fatto confidente di me medesimo, o lieto, che quando avvilito, o melanconico» (*Zib.*, 4231).

Il secondo, un pensiero «piuttosto malinconico che altrimenti», si sofferma, con il commento al *Discours de réception à l'Académie française* di Georges-Louis Leclerc, conte di Buffon, sul rapporto inversamente proporzionale tra la pubblicazione di libri e stampe, massima nei tempi moderni, e il valore di ciò che vi è scritto, poiché «Troppa è la copia dei libri o buoni o cattivi o mediocri che escono ogni giorno, e che per necessità fanno dimenticare quelli del giorno innanzi; sian pure eccellenti» (*Zib.*, 4269).

Il terzo è una vera esaltazione della gioia intrinseca della giovinezza femminile, di «una giovane dai 16 ai 18 anni» (*Zib.*, 4310).

L'ultimo si rivolge, quasi per contrappasso, alla morte, considerata «dagli antichi come il maggior de' mali», talché anche la vita delle anime era vista come una sopravvivenza luttuosa e malinconica: «il soggiorno dell'anime, buone o triste, era un soggiorno di lutto, di malinconia, un esilio; esse richiamavano di continuo la vita con desiderio, ec. ec.» (*Zib.*, 4409).

La trattazione psicologica della malinconia diviene in alcuni casi antropologica, inquadrandosi anche della teoria dei climi, anch'essa molto diffusa al suo tempo e ben presente in Montesquieu. La dimensione "omerica" della malinconia è connaturata ai popoli meridionali, dai quali provengono Omero, Petrarca, Virgilio, ma non Ossian, ed è «generata dalle disgrazie particolari, e non dalla disperante filosofia, ma più propriamente e generalmente dal clima», una malinconia "forte" perché propria di popoli meridionali e "giovanili", corrispettiva – secondo un parallelismo tra filogenesi e ontogenesi che ricorda l'antropologia di Giambattista Vico – di quella presente nei giovani «ancora inesperti del mondo e dei mali, sebbene tinto di malinconia, è diverso da questo sentimento, e promette e dà a chi lo prova, non dolore ma piacere e felicità» (*Zib.*, 232, 6 settembre 1820). Un parallelismo tra antichi e moderni che si riproduce nel rapporto tra popoli meridionali e settentrionali, richiamando le pagine *De l'Allemagne* (1810) e di *Corinne ou l'Italie* (1807) di Madame de Staël, nel quale alla «famosa malinconia» attribuita agli antichi popoli settentrionali si uniscono «una certa profondità di pensiero», una «sublimità malinconica», un «carattere triste e grave», quale traspare dalle poesie d'Ossian. In altri termini i popoli antichi, come i meridionali, mantengono una giovanile gioia di vivere, mentre i moderni, come i settentrionali, subiscono il peso della malinconia nel pensiero e nella filosofia (cfr. *Zib.*, 931-2, 12 aprile

1821). Il giudizio sul carattere lugubre e malinconico dell'immaginazione dei popoli settentrionali, pure «più forte, viva, vigorosa, attiva, feconda e maggiore» rispetto a quella dei meridionali, viene ribadito il 13 ottobre 1823 (*Zib.*, 3681).

La trattazione antropologica non è priva di appendici politiche, come quella proposta alle pagine 274-6 del 14 ottobre 1820, nella quale Leopardi collega la malinconia partecipe della profondità filosofica con la tirannide, anche nel mondo antico, e specificamente nella Roma imperiale.

Ed è su questo terreno, più propriamente storico e politico, intriso però di tradizione letteraria, che si ritrova l'ultima occorrenza del termine, riportata in lingua inglese, perché derivata dalla traduzione inglese della *Römische Geschichte* di Barthold Georg Niebuhr (1828; sui rapporti di Leopardi con Niebuhr e con il vichismo mi permetto di rinviare a Polizzi, 2019). Il 29-30 gennaio 1829 ritrova la «melancholy» di un Virgilio che «in quei solenni momenti [di una morte vicina]» riguardò «con dolore come l'oggetto d'un usurpata reputazione» i suoi scritti giovanili, distruggendoli. Il termine inglese, «melancholy», reso in italiano con «dolore», rende benissimo l'immagine della grandezza malinconica del genio poetico, di un Virgilio nel quale Leopardi, in queste ultime pagine dello *Zibaldone*, si specchia e si riflette.

3.3

Leopardi e la malinconia di Teofrasto

Il confronto con Teofrasto, giustificato da una presenza sicura dei *Caratteri* del filosofo peripatetico nella Biblioteca di Casa Leopardi, peraltro ampiamente citati nello *Zibaldone* anche nelle edizioni possedute²⁰, è reso esplicito in un pensiero del 14 novembre 1820, che ne valorizza i “ca-

20. Nella sua biblioteca Leopardi possedeva due opere contenenti i *Caratteri*, in italiano e in latino, così indicate nel Catalogo della biblioteca: *Philosophia moralis continens Epicteti enchyridion*; *PYTHAGORAE carmina et symbola*; *CEBETIS tabula*; *THEOPHRASTI characteres*. Genuae, 1653 e La Bruyère. *I caratteri*, traduzione con note di G. A. Costantini, Venezia 1758 (contenente anche i *Caratteri* di Teofrasto); cfr. Campana (2011, pp. 264 e 82). Franco D'Intino nota che l'unica citazione diretta da Teofrasto nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* è ricavata da quest'ultima edizione italiana e concorda con l'ipotesi di Spina (1979-80) che data la lettura dei *Caratteri* in anni giovanili, ben prima del tentativo di traduzione dal greco del 1825; cfr. D'Intino (2012, p. 178, nota 6).

ratteri”, forse in quei giorni letti o riletti in italiano o in latino: «A quello che ho detto poco sopra di Teofrasto, aggiungi i suoi Caratteri, dove com'è noto, e forse superiormente a qualunque scrittore antico, massimamente greco e prosatore, si dimostra molto avanzato nella scienza del cuore umano. Ora chi conosce intimamente il cuore umano e il mondo, conosce la vanità delle illusioni, e inclina alla malinconia, tanto più che la base di questa scienza è la sensibilità e suscettibilità del proprio cuore, nel quale principalmente si esamina la natura dell'uomo e delle cose. (V. quello ch'io dirò in questi pensieri intorno al Massillon). Del rimanente Teofrasto liberò due volte la sua patria dalla tirannide. Plutarco, adversus Colot. in fine. p.1126. f. Non se n'ha altra testimonianza che questa, come apparisce dal Fabricio» (*Zib.*, 325-6). Va aggiunto che nel catalogo delle opere di Teofrasto, riportato da Diogene Laerzio, è enumerato un libro *Della melancolia* (Diogene Laerzio, 1962, p. 217).

La centralità della figura di Teofrasto è resa ben evidente dalle 18 citazioni presenti nello *Zibaldone* tra l'8 novembre 1820 e l'8 marzo 1829 (siamo alle ultime pagine dello *Zibaldone*, alcune delle quali incidentali, interne a riflessioni più generali sullo scriver bene degli scienziati (cfr. *Zib.*, 2728-9, 30 maggio 1823), sugli antichi scrittori di politica (cfr. *Zib.*, 3469-70, 19 settembre 1823), sulla somiglianza di costumi antichi e moderni (cfr. *Zib.*, 4144-5, tra l'11 e il 18 ottobre 1825), sul concetto di storia naturale (cfr. *Zib.*, 4215, 13 ottobre 1826) o sul concetto di *polis* negli antichi greci (cfr. *Zib.*, 4159, 9 dicembre 1825), e altre consistenti in annotazioni linguistiche, come quelle delle pagine 306, 4125, 4147, 4149, 4469. Ma vi sono anche riferimenti “forti” al suo pensiero, alla sua statura morale e ai *Caratteri*, che in parte confluiranno nell'operetta *Comparazione delle sentenze di Bruto Minore e di Teofrasto vicini a morte*, scritta nel marzo 1822 e pubblicata come premessa al *Bruto minore* nell'edizione delle *Canzoni* del 1824 (sulla presenza e la funzione poetica di Teofrasto in Leopardi cfr. D'Intino, 2012, pp. 147-53).

Il nucleo più rilevante si trova in quattro pensieri scritti tra l'11 e il 27 novembre 1820, che richiamano la lettura delle *Vite dei filosofi* di Diogene Laerzio, e soprattutto nel primo, che riporto per intero:

Teofrasto notato dagli antichi per uomo laboriosissimo e infaticabile negli studi, venuto a morte nell'estrema vecchiezza per l'assiduità dello scrivere, secondo ch'è riferito da Suida, e interrogato dagli scolari se lasciasse loro nessun precetto o ricordo, rispose, Nient'altro se non che l'uomo disprezza molti piaceri a causa della gloria. Ma non così tosto incomincia a vivere che la morte gli sopravviene. Però

l'amor della gloria è così svantaggioso come checchessia. Vivete felici, e lasciate gli studi che vogliono gran fatica, o coltivategli a dovere, che portano gran fama. Se non che la vanità della vita è maggiore dell'utilità. Per me non è più tempo a deliberare: voi altri considerate quello che vada fatto. E così dicendo spirò. (Queste sono le sue proprie parole come le riporta il Laerzio, in *Theophrasto* l. 5 segm. 41) (*Zib.*, 316; cfr. Diogene Laerzio, 1962, p. 215).

L'esortazione offerta da Teofrasto ai discepoli in punto di morte è quindi: «Vivete felici, e lasciate gli studi che vogliono gran fatica, o coltivategli a dovere, che portano gran fama. Se non che la vanità della vita è maggiore dell'utilità». La ricerca della felicità non può essere appagata dalla gloria e dagli studi, e non basta una vita virtuosa e saggia per raggiungerla: questo insegnamento di Teofrasto contrasta con quello delle scuole filosofiche ellenistiche e per questo è inteso da Leopardi come il segno di un profondo sentimento della «infelicità inevitabile della natura umana, l'inutilità de' travagli, e soprattutto l'impero della fortuna, e la sua preponderanza sopra la virtù relativamente alla felicità dell'uomo e anche del saggio» (*Zib.*, 316), come scriverà nel pensiero immediatamente successivo, richiamando anche due riferimenti al filosofo di Ereso dalle *Tusculanae disputationes* e dal *De officiis* di Cicerone. In questo pensiero Leopardi rivendicherà la primazia nella scoperta della grandezza filosofica di Teofrasto, che comprende la «triste verità» dell'infelicità umana, svelando il carattere fittizio delle illusioni, ma al contempo comprendendone il valore morale (*Zib.*, 317). Teofrasto appare a Leopardi moderno – lo annota subito dopo – come Rousseau e Madame de Staël, perché «conosce e sente più profondamente e dolorosamente la vanità delle illusioni, le onora e desidera e predica più di tutti gli altri». Il ripudio delle illusioni compiuto da Teofrasto in punto di morte, come avvenne con Bruto, è segno dell'amore che entrambi riversavano su di esse, e del disvelamento necessario nell'estremo trapasso, come si legge nell'ultimo pensiero dell'11 novembre, in diretta successione rispetto agli altri tre: «Che se Teofrasto vicino a morte le abbandonò e quasi le rinnegò come Bruto, questo stesso è una prova di quanto le avesse amate perché non si ripudia quello che non s'è mai amato, né si abbandona quello che non s'è mai seguito. Né si mente senza vantaggio in punto di morte ec.» (*Zib.*, 318).

Fin qui il materiale grezzo dell'operetta sopra ricordata, che riprende nella sostanza, e in alcuni passaggi, anche alla lettera, le frasi riportate nello *Zibaldone*. Nell'operetta Leopardi ne ricava una considerazione generale sul rapporto tra filosofi antichi e moderni:

Questi tali rinnegamenti, o vogliamo dire, apostasie da quegli errori magnanimi che abbelliscono o più veramente compongono la nostra vita, cioè tutto quello che ha della vita piuttosto che della morte, riescono ordinarissimi e giornalieri dopo che l'intelletto umano coll'andare dei secoli ha scoperto, non dico la nudità, ma fino agli scheletri delle cose, e dopo che la sapienza, tenuta dagli antichi per consolazione e rimedio principale della nostra infelicità, s'è ridotta a denunziarla e quasi entrarne mallevadrice a quei medesimi che, non conoscendola, o non l'avrebbero sentita, o certo l'avrebbero medicata colla speranza. Ma fra gli antichi, assuefatti com'erano a credere, secondo l'insegnamento della natura, che le cose fossero cose e non ombre, e la vita umana destinata ad altro che alla miseria, queste sì fatte apostasie cagionate, non da passioni o vizi, ma dal senso e discernimento della verità, non si trova che intervenissero se non di rado; e però, quando si trova, è ragione che il filosofo le consideri attentamente (TPP, 620).

Segue un detto del predicatore e moralista Jean-Baptiste Massilon, considerato tra i maggiori conoscitori moderni dei sentimenti umani, chiamato da Voltaire «le Racine de la chaire et le Ciceron de la France».

Ma il ragionamento proposto nell'operetta riprende anche i due pensieri successivi del 14 e del 23-27 novembre. Il secondo, cruciale, fa leva sul sapere enciclopedico di Teofrasto, fondato come in Aristotele, sulla ragione, per ritrovarne la profondità filosofica, unita al «disinganno del cuore²¹». Il primo, riportato all'inizio del paragrafo, si incentra sui *Caratteri*, opera nella quale il filosofo di Ereso «si dimostra molto avanzato nella scienza del cuore umano» e proprio per questo motivo «conosce la vanità delle illusioni, e inclina alla malinconia, tanto più che la base di questa scienza è la sensibilità e suscettibilità del proprio cuore, nel quale principalmente si esamina la natura dell'uomo e delle cose».

La "modernità" di Teofrasto è impressa nel suo naturalismo aristotelico, che gli consente di «discorrere delle cose sul fondamento del vero e dell'esperienza», come Leopardi ha ricordato alla pagina 351 del 25 novembre 1820. A ragione Franco D'Intino rileva come, attraverso Teofrasto, Leopardi metta in discussione, con le parole di un aristotelico, l'equivalenza

21. Lo riporto per intero: «A tutto quello che ho detto di Teofrasto, si può aggiungere come altra cagione della qualità che ho notato in lui, il suo sapere enciclopedico, che apparisce dal catalogo delle sue opere, la massima parte perdute. Il qual sapere, e la quale speculazione intorno a ogni genere di scibile, egli non lo faceva servire, come Platone, all'immaginativa, per fabbricarne un sistema fondato sul brillante e sul fantastico, ma, come Aristotele, alla ragione, per discorrere delle cose sul fondamento del vero e dell'esperienza. Nel qual caso l'estensione, e varietà del sapere, influisce necessariamente sulla profondità dell'intelletto, e il disinganno del cuore» (*Zib.*, 351, tra il 23 e il 27 novembre 1820).

socratica e stoica tra virtù e felicità, in una prospettiva risolutamente empirica e pratica, e marcatamente antiplatonica²².

E da questo orizzonte di riflessione “pratica” deriverebbe, quattro anni dopo, anche l’ipotesi di una traduzione dei *Caratteri*, documentata a partire dal 22 dicembre 1824 e realizzata per due frammenti – *Prologo* e *Capitolo I. Della simulazione* – dopo il 19 febbraio 1825²³.

La malinconia diviene così, con Teofrasto e con Leopardi, il segno caratteriale di «chi conosce intimamente il cuore umano e il mondo». Ecco perché – a mio avviso – Leopardi si sofferma tanto a descrivere nello *Zibaldone* le “ragioni del cuore”, e la malinconia *in primis*, riprendendo quel *Carattere XVII* che nell’edizione in italiano di Casa Leopardi s’intitola *Dello spirito nojoso, o melanconico*²⁴, abbandonando il progetto di traduzione del 1824 e realizzando nei tasselli sopra richiamati dello *Zibaldone* un’altra delle sue opere incompiute, che potremmo denominare i “Caratteri dell’animo moderno”. Del resto, non casualmente Leopardi conclude l’edizione fiorentina delle *Operette* stampata da Piatti nel 1834 con il *Dialogo di Tristano e di un amico*, definendo il suo libro, con quel-

22. Cfr. D’Intino (2012, p. 149). D’Intino aggiunge che l’interesse per Teofrasto, unito a quello per lo stoicismo, privilegia «un pensiero che mira non già all’astrazione ma, molto pragmaticamente, a realizzare una vita buona sulla base di una autoconsapevolezza filosofica» (ivi, p. 151) e conclude: «Leopardi disegna un ritratto, certamente autobiografico, di filosofo “sentimentale”, per il quale “pensare” significa vivere e sentire, nell’intimità del proprio io (e nella solitudine della scrittura), la drammatica esperienza della conoscenza e l’irresistibile urgenza della virtù» (ivi, p. 153). Su questo aspetto la lettura di D’Intino è più ampia e convincente rispetto a quella di Timpanaro (1995, p. 163, nota 24), che non coglie la funzione antiplatonica della scelta di Teofrasto.

23. Riprendo le attestazioni di D’Intino (2012, p. 151, nota 36). I frammenti di traduzione sono riportati alle pp. 355-6 e le *Correzioni e varianti*, di scarsa consistenza, alla p. 496.

24. Questo il titolo per intero: *I caratteri di Teofrasto coi caratteri, o costumi di questo secolo, del Sig. De La Bruyère. E la difesa di Lui fatta dal Sig. Costa*. Il tutto tradotto dalla lingua Francese ed illustrato con Riflessioni critiche, e Morali adattate ai costumi correnti dall’avvocato Giuseppe-Antonio Costantini Autore delle Lettere Critiche, Tomi 3, Appresso Gianbattista Novelli, Venezia 1758. Il *Carattere XVII*, che nella stampa viene erroneamente indicato come *XVIII*, presenta come gli altri le *Riflessioni critiche* a cura di Costantini, dove si legge che «gli spiriti nojosi» sono «il flagello della Società», che «Ella è una malattia dell’animo nata da un temperamento melanconico, a cui niuna resistenza si è fatta nell’educazione» e che «Questi genj nojosi si prefiggono apprincipio di voler la perfezione in tutte le cose, ciò che non può dare l’umanità; quindi passano al vizio di disapprovar tutto, e finalmente a vivere miserabili, mai contenti di cosa alcuna» (pp. 65-6). Nelle edizioni moderne il titolo del carattere si traduce spesso con *La scontentezza* o, personificando, con *Il brontolone*; cfr. Teofrasto (2000, pp. 30-1).

la oscillazione tra ironia e sarcasmo che gli era consueta, «Malinconico, sconsolato, disperato» (TPP, 602)²⁵.

Bibliografia

- [ARISTOTELE] (2018), *Problema XXX, I. Perché tutti gli uomini straordinari sono melancolici*, a cura di B. Centrone, ETS, Pisa.
- BAGLIONI S. (1937-38), *Le malattie di Giacomo Leopardi*, in “Rendiconti dell’Istituto di scienze, lettere ed arti di Ancona”, XII-XIII, pp. 1-33.
- BENVENUTI G. (1997), *La medicina nella biblioteca di Leopardi*, in G. Baffetti (a cura di), *Letteratura e orizzonti scientifici*, il Mulino, Bologna, pp. 107-22.
- CAMPANA A. (a cura di) (2011), *Catalogo della biblioteca Leopardi in Recanati (1847-1899)*, Olschki, Firenze.
- CITATI P. (2010), *Leopardi*, Mondadori, Milano.
- DEL GATTO A. (2003), *Il Tasso rivoluzionario. Note intertestuali sul Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*, in “Italies, Revue d’études italiennes”, 7, *Leopardi. Poésie d’une prose*, 2003, pp. 115-35.
- D’INTINO F. (2012), *Introduzione*, in G. Leopardi, *Volgarizzamenti in prosa 1822-1827*, edizione critica di F. D’Intino, Marsilio, Venezia, pp. 107-39.
- DIogene LAERZIO (1962), *Vite dei filosofi*, a cura di M. Gigante, Laterza, Roma-Bari.
- DOLFI A. (1991), *Premessa*, in Ead. (a cura di), *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*, Bulzoni, Roma, pp. 7-20.
- EAD. (1997), *Leopardi e la malinconia del moderno*, in S. Neumeister, R. Sirri (a cura di), *Leopardi. Poeta e pensatore / Dichter und Denker*, Guida, Napoli, pp. 367-82.
- GIBELLINI P. (2001), *Il calamaio di Dioniso*, Garzanti, Milano.
- GIOANOLA E. (1991), *Leopardi e la malinconia*, in A. Dolfi (a cura di), *Malinconia malattia malinconica e letteratura moderna*, Bulzoni, Roma, pp. 191-220.
- ID. (1995), *Leopardi, la malinconia*, Jaca Book, Milano.
- LEOPARDI G. (1968), *Crestomazia Italiana. La prosa. Secondo il testo originale del 1827*, Introduzione e note di G. Bollati, Einaudi, Torino.
- ID. (1991), *Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata a cura di G. Pacella, 3 voll., Garzanti, Milano.

25. Del resto, il nome stesso del protagonista propone la para-etimologia di «triste», «malinconico», e senza il riferimento – variamente indicato dagli interpreti – al *Tristram Shandy* di Laurence Sterne e «al Tristano e Isotta (per lo più ignorato dai commentatori), alla singolarità di quella storia infelice, alla disperazione di Tristano, e alle caratteristiche narrative di quel poema, si perde una dimensione intertestuale nascosta ma essenziale per la comprensione della struttura dialogica» (Del Gatto, 2003, p. 115).

- ID. (1997), *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici ed E. Trevi, Edizione integrale, Newton & Compton, Roma.
- ID. (1998), *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, 2 voll., Bollati Boringhieri, Torino.
- MONTESQUIEU CH.-L. Secondat Baron de (1781), *Considérations sur les Causes de la Grandeur des Romains et des leur Décadence. Nouvelle édition à laquelle on a joint un Dialogue de Silla et d'Eucrate, le Temple de Gnide, et l'Essai sur le Goût. Fragment*, chez François Grasset, Amsterdam.
- NEUMEISTER S. (2009), *Zwischen Orient und Ossian: Zum historischen Ort von Leopardi Melancholie-Begriff*, in Id. (a cura di), *Die ästhetische Wahrnehmung des Welt: Giacomo Leopardi / Giacomo Leopardi e la percezione estetica del mondo*, Peter Lang, Frankfurt am Main, pp. 307-25.
- POLIZZI G. (2018), *Corpo sano e corpo malato. Tra medicina, antropologia e biopolitica*, in "Rivista Internazionale di Studi Leopardiani", 11, pp. 127-60.
- ID. (2019), *La storia delle «nazioni» in Vico, Niebuhr e Leopardi*, in "Il cannocchiale. Rivista di studi filosofici", XLIV, pp. 67-92.
- NIEBUHR B. G. (1828-32), *The History of Rome*, transl. by J. C. Hare, C. Thirlwall et al., published by John Smith, Cambridge.
- RIVA M. (1992), *Saturno e le Grazie. Malinconici e ipocondriaci nella letteratura italiana del Settecento*, Sellerio, Palermo.
- RUSI M. (1991), *La maturità di Tristano*, in A. Dolfi (a cura di), *Malinconia malattia malinconica e letteratura moderna*, Bulzoni, Roma, pp. 221-38.
- SGANZERLA E. P. (2016), *Malattia e morte di Giacomo Leopardi. Osservazioni critiche e nuova interpretazione diagnostica con documenti inediti*, presentazione di A. Torno, BookTime, Milano.
- SPINA L. (1979-80), *Giacomo Leopardi, mancato traduttore dei "Caratteri" di Teofrasto*, in "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli", n.s., X, 22, pp. 143-97.
- STAROBINSKI J. (1988), *Democrito parla (L'utopia malinconica di Robert Burton)*, in R. Burton, *Anatomia della malinconia*, a cura di J. Starobinski, Marsilio, Venezia, pp. 7-43.
- ID. (2014), *L'inchiostro della malinconia*, postfazione di F. Vidal, Einaudi, Torino.
- TEOFRASTO (2000), *Caratteri*, testo, introduzione, traduzione e commento di G. Pasquali, seconda edizione curata da V. De Falco, con una nota al testo di F. Ferrari, Rizzoli, Milano.
- TILGHER A. (2018), *Elogio del vino di Leopardi*, in "Il Popolo d'Italia", 20 marzo 1937, ora in Id., *La filosofia di Leopardi e altri scritti leopardiani*, a cura di R. Bruni, Nino Aragone Editore, Torino, pp. 49-51.
- TIMPANARO S. (1995), *Epicuro, Lucrezio e Leopardi*, in Id., *Nuovi studi sul nostro Ottocento*, Nistri Lischi, Pisa.

Melancholia e depressione, tra tensioni distruttive e creatività

di *Maria Antonella Galanti**

4.1

Apocalissi personali, apocalissi collettive

Due film, *Melancholia* di Lars von Trier e *L'amore che resta* di Gus Van Sant, entrambi del 2011, adombrano una riflessione sul rapporto tra melancholia e malattia depressiva, armonica con quanto ci si propone di trattare in questo contributo. Melancholia e depressione sono presentate, cioè, come due condizioni vicinissime e distanti nello stesso tempo, perché la seconda è legata a tensioni distruttive, mentre la prima è ambivalente e ha a che fare anche con aspetti creativi.

Il film di Lars von Trier fa parte della cosiddetta “trilogia della depressione” e come il regista ha dichiarato più volte non riguarda la fine del mondo, ma una condizione psichica da lui ben conosciuta. *Melancholia* si apre con le note wagneriane del preludio del *Tristano e Isotta*, in una sorta di struggente, straziante proiezione sonora di ciò che accadrà dopo, e come in altri film del regista, sono presenti molti richiami alla patologia depressiva e alle fantasie mortifere che le fanno da cornice. Basti pensare, per fare solo un esempio, all’evocazione iconica del personaggio shakespeariano di Ofelia, ma soprattutto al riverbero reciproco tra due apocalissi, quella intima e quella collettiva, entrambe legate alla perdita di senso e a una funebre, incombente sensazione di fallimento della ragione che genera un desiderio incoercibile di annullamento di sé e del mondo.

Anche il film di Gus Van Sant si muove su questa lunghezza d’onda. I due protagonisti, Enoch e Annabel, e una sorta di coprotagonista rappresentato dal fantasma di un giovane kamikaze giapponese morto durante la Seconda guerra mondiale, mettono in scena l’ineluttabilità della perdita, ma anche la necessità di guardare negli occhi il mistero della morte e, in generale, i sentimenti che a volte ci sembra impossibile riuscire a sopportare, come il

* Maria Antonella Galanti, Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere, Università di Pisa (galanti@unipi.it).

dolore o la malinconia. Stati d'animo e sentimenti che, invece e d'altra parte, occorre attraversare per essere in grado di creare dimensioni consolatorie di carattere simbolico e ritrovare così, intatta, la propria vitalità (Galanti, 2012). Lasciarsi avvolgere dalla melancolia, accoglierla, quando bussa alla nostra porta, significa immergerci in una sorta di mondo acquatico che custodisce il segreto dell'origine e di cui non conserviamo immagini, ma sensazioni arcaiche. Si tratta forse di odori, di rumori e suoni ovattati, del sussurrare dolce di una nenia nel calore dell'abbraccio e della consolazione data dal ritmo binario del cullare. Enoch è pieno di ricordi e di questo vorrebbe parlare, al funerale di Annabel. Così si alza, prende posto, ma poi socchiude gli occhi, si avvolge di silenzio e lascia che le immagini di abbracci e baci scambiati, di confidenze intrecciate e piccoli scherzi condivisi gli riscaldino il cuore. Il suo silenzio diventa anche il nostro mentre, spettatori impotenti, cerchiamo consolazione nell'ultima inquadratura del film: il sorriso lieve del protagonista e le sue palpebre abbassate, per non far fuggire via i ricordi, ma non del tutto serrate, per non perdere l'ancoraggio alla vita.

4.2

Il doppio volto della malinconia

È impossibile guardare alla melancolia da un'unica prospettiva senza ottenerne una visione ridotta, semplificata e scolastica. Attraverso le epoche, infatti, essa è stata oggetto di molteplici sguardi: filosofici, letterari, artistici, filologici, attinenti alla sfera religiosa o politica, ma anche a quella scientifica in senso stretto, cioè all'inquietudine e alla creatività che determinano la tensione euristica e, nello stesso tempo, generano una sorta di lutto per tutto ciò che a mano a mano risulta anacronistico, obsoleto e inservibile.

La melancolia ha subito complesse trasformazioni storiche non solo relativamente al suo rapporto con la tristezza, con la nostalgia e con la creatività, ma anche, a partire soprattutto dal secolo appena trascorso, rispetto al legame con la patologia depressiva alla quale progressivamente e perniciosamente ha finito per essere assimilata. Quest'ultimo aspetto ha determinato la necessità di ridefinire l'equilibrio incerto tra il dolore della perdita che rende impotenti e l'inquietudine che da questa stessa perdita può scaturire dando luogo a percorsi creativi e alla crescita personale. La perdita e il lutto, infatti, possono anche generare il desiderio di ricreare una felicità perduta, annodando insieme ricordi e desideri in vista di una simile condizione proiettata nel futuro. La malinconia ha, dunque, quasi per definizione, una natura am-

bivalente. Come un Giano bifronte può essere letta quale espressione dello smarrimento legato alla perdita, oppure dell'inquietudine che dopo la perdita stessa spinge verso una rinascita sollecitando la nostra dimensione creativa (Galanti, 2012).

Il percorso a ritroso nel tempo, relativo alle vicissitudini storiche della malinconia, ci dà ragione di un'ambivalenza che lungo il corso della storia, pur sempre presente, ha visto però spostarsi l'accento, alternativamente, dall'uno all'altro dei suoi due volti: quello del senso di non ritorno o quello, invece, del desiderio di ricreare quanto perduto e desiderato ancora. Ci sono infatti epoche nelle quali l'aspetto generativo e creativo della melancolia viene in luce maggiormente rispetto ad altre. In particolare, in quelle caratterizzate da una sorta di euforico attivismo e da rapide trasformazioni e sconvolgimenti degli assetti ed equilibri precedenti, la melancolia sembra avere minore spazio espansivo, probabilmente perché viene percepita quasi come un ostacolo rispetto al coinvolgimento e all'agire. Al contrario, nelle epoche di assestamento dopo una qualche trasformazione importante e di consolidamento degli aspetti di novità, essa non solo sembra maggiormente tollerata, ma assume un rilievo positivo in tutte le espressioni culturali: nelle arti, nella letteratura, nella musica, nel cinema e nel teatro. Ecco che il malinconico può essere considerato persino superiore alla grande maggioranza degli uomini, perché capace di vedere contemporaneamente i differenti volti delle esperienze e dunque di costruirne un'immagine più sfaccettata e complessa (Minois, 2005).

Nelle epoche di tranquillità socioculturale, la creatività e la tensione verso il divenire possono essere sollecitate solo dall'inquietudine, dal curioso e sia pur contemplativo dubitare, da un senso di mancanza e di vuoto che si è spinti a contattare e, in qualche modo, a colmare. Al contrario, nei contesti storico-culturali connotati da un rapido consumarsi del tempo, il melancolico può essere considerato non solo d'intralcio, ma talmente inadatto da finire per essere stigmatizzato o persino emarginato socialmente. Il xx secolo si può ragionevolmente annoverare tra quest'ultimo tipo di contesti. La velocità e la misura divengono la cifra dominante del modo di vivere e la malinconia finisce per perdere il proprio connotato di ambivalenza e, dunque, di complessità, per essere appiattita in un significato univoco e assimilata, di fatto, alla depressione.

L'avvicinarsi crescente dell'esperienza malinconica a quella depressiva, che caratterizza il xx secolo, determina un incremento della patologia o, almeno, la percezione massiccia che si realizzi. La depressione, inoltre, finisce per essere vissuta da chi ne è affetto come una colpa, quasi si trattasse, non di

una condizione incolpevole di malattia, ma di una scelta soggettiva cui ci si potrebbe sottrarre con la sola forza di volontà. La malinconia segue questo stesso destino e ciò appare evidente dalla tendenza diffusa a proporre, anche per normali condizioni di tristezza conseguenti a una perdita, dunque non patologiche, il farmaco antidepressivo utilizzato come una sorta di anestetico emozionale, finalizzato a tacitare ogni espressione di dolore. Una pesante censura sociale, dunque, copre come un ampio mantello scuro la dimensione fisiologica di determinati sentimenti connotati da sofferenza, anche quando essa sia inevitabile perché reattiva rispetto a un'esperienza traumatica o, comunque, di lutto. Il farmaco antidepressivo può certamente svolgere una funzione terapeutica rispetto alla patologia, a condizione, però, che non sia disgiunto da un percorso parallelo di riflessione (Fédida, 2002). Invece, se somministrato in caso di condizioni fisiologiche di tristezza e malinconia, quali quelle legate agli amori o alle amicizie che finiscono o alla sensazione del volgere del tempo che ci rende meno sicuri del nostro corpo e delle nostre energie psicofisiche, il farmaco può determinare conseguenze peggiori del problema che avrebbe dovuto alleviare. In questo modo, infatti, si finisce per rendere ancora più fragile l'Io, incapace di misurare la propria possibilità di sopravvivere psichicamente alle circostanze avverse.

In ambito educativo tutto ciò assume una ricaduta negativa ingravescente con una brusca impennata in avanti nell'ultimo scorcio del XX secolo e criticità sempre più evidenti nel primo ventennio del XXI. I bambini del terzo millennio sono resi fragili da un crescente isolamento tra le mura domestiche dalle quali possono uscire, in genere, solo per raggiungere altri ambienti protetti; ambienti nei quali, cioè, esistono figure adulte con funzioni educative ibride, al confine tra protezione e custodia, che sorvegliano, coordinano, disciplinano quanto accade. A tutto ciò si accompagna una crescente tendenza iperprotettiva da parte delle figure familiari che impediscono ai propri figli di contattare non solo il dolore, ma persino le paure o anche i sentimenti di nostalgia, di tristezza, di noia, non consentendo loro, così, di fare i conti con le proprie capacità di sopravvivenza psichica. Ai bambini vengono interdetti i luoghi della sofferenza o quelli che la ricordano, e spesso si tende a presentare loro una realtà edulcorata e levigata, dove sembra non esserci traccia di conflitti, tanto meno di violenza, di costrizioni o di difficoltà.

Fino agli anni Settanta del XX secolo, invece, i bambini potevano sperimentare anche dimensioni sociali che autogestivano, mentre gli adulti si limitavano, per lo più, a una blanda sorveglianza da lontano e a una serie di raccomandazioni preventive. Gli spazi fisici che permettevano forme di

autogestione erano la piazza del gioco a pallone o i marciapiedi attorno alla casa e le soglie delle porte esterne, ma anche, per chi non viveva in città, i boschi, i parchi e i giardini. I bambini, e poi gli adolescenti, attraversavano i conflitti e si abitavano a convivere, talvolta anche inventando modi originali di gestirli. Facevano i conti con il senso di solitudine, anche con quello conseguente a stereotipi e pregiudizi sociali che, ovviamente, si riproducevano nei gruppi di pari. Fin da piccoli si misuravano con i limiti dati dalla convivenza con altre persone e con i propri, dovuti in parte all'età e alle sue fragilità. Gli ospedali non erano luoghi proibiti, se non nel caso di malattie contagiose, e così, la morte, era presentata come un'esperienza dolorosa, ma ineliminabile e in qualche modo naturale. Bambini e adolescenti, dunque, si potevano misurare con le difficoltà e gli ostacoli e potevano quindi sperimentare la propria capacità di resistere, o, meglio, di rialzarsi con forza rinnovata dopo ogni caduta.

La censura protettiva rispetto alle esperienze psichiche considerate negative, che caratterizza l'oggi, è legata a un aspetto più generale dell'attuale modo di vivere (Green, 2003). Il modello egemone, infatti, sembra essere quello aziendalistico e sono ormai invalsi nella terminologia comune termini di carattere economicistico in riferimento a qualsiasi contesto, circostanza ed esperienza, comprese quelle legate ai sentimenti e alla sfera delle relazioni personali. Dunque, non sono solo la melanconia, il dolore o lo smarrimento, l'inquietudine e il senso di vuoto a essere percepiti come altrettanti ostacoli alla realizzazione di sé nel mondo. Perdita, regressione, sia pure di carattere introspettivo, stasi contemplativa, sia pure fugace, sono anch'esse considerate esperienze negative perché comportano una diminuzione della produttività e incidono sui risultati delle azioni, soprattutto in ambito lavorativo.

Per Freud la melanconia ha origine dal dolore della perdita e genera un vuoto che talvolta si è spinti a colmare con comportamenti anacastici e dannosi, altre volte, invece, creativamente. Il sentimento della perdita rappresenta, generalmente, una normale esperienza del percorso di crescita anche se può eccezionalmente trasformarsi in elemento di disorientamento totale (Freud, 1978a; 1978b). Accade, per esempio, proprio nella depressione, quando il vuoto fisiologico che percepiamo in maniera intermittente diventa cronico.

La natura ambivalente della melanconia viene sottolineata anche dall'antropologo Piero Coppo (2005) secondo il quale il soggetto melanconico, in altre epoche e contesti, poteva essere considerato come incastonato in una sorta di cornice duplice. La sua melanconia, infatti, poteva trasformarsi in vera e propria patologia oppure in una specie di distacco critico e creativo con

il quale guardare il mondo. Il percorso naturale dell'esperienza melanconica, dunque, poteva sfociare in disordine e in inedia, ma anche, al contrario, funzionare come una risorsa interiore.

In sintesi: nel corso del xx secolo l'ambivalenza della melanconia che lega insieme il volto dell'essere posseduti da forze distruttive oscure e quello delle verità profonde sul senso della vita stessa si fa sempre più sfumata. La malinconia viene lentamente assimilata alla depressione che si pone come espressione delle paure di un'intera epoca fino a essere identificata come il male del secolo; un male scaturito dalla coscienza, tanto impotente quanto infelice, rispetto alle nuove sicurezze legate alla scienza e alle conquiste della tecnica, dunque alla nascita di inusitate e più alte aspettative in relazione alla qualità della vita, destinate, almeno in parte, a essere deluse. Non si tratta di una condizione di consapevolezza molto diversa da quanto già ci raccontava Faust, sull'impermanenza di cose e sentimenti, sul passato che è nulla e su un'idea di felicità non realizzabile, destinata a essere inattuabile per sempre. Il dolore di Faust diventava, però, qualcosa che arrivava a incantare, come nella poesia in cui Keats si rivolge a Byron e definisce i suoi versi "dolcemente tristi", legandoli subito dopo alla tenerezza, al dolore «ricco d'ombre» e, infine, a quello «che incanta» (Keats, 1986)¹. Il dolore e la malinconia erano considerati, però, come esperienze positive, dense di fascino, ricche e profonde.

È, infatti, lungo il corso del xx secolo, che a livello clinico e nell'immaginario collettivo la rappresentazione della patologia depressiva si condensa in una costellazione di sintomi e rappresenta in qualche modo l'emblema di un'epoca che potremmo definire ansiogena, ma anche intrinsecamente preposta a creare i presupposti della depressione stessa.

La "Depressione Maggiore" è caratterizzata da un insieme di sintomi che non è il caso, per ragioni di spazio, di esporre in maniera analitica (cfr. APA, 2014; WHO, 1996; Gabbard, 1992)². A livello generale essa è connotata

1. «Byron, come dolcemente triste è la tua musica / Quando l'anima intona alla tenerezza. / Come se la Pietà con asprezza inconsueta / Suonasse il suo mesto liuto, e tu, accanto, / Ne raccogliessi le note per evitarne la morte. / Ricco d'ombre, il dolore non ti rende / Meno delizioso: vesti le tue pene / Con un lucente alone che irraggiando splende / Come quando vela una nube la luna d'oro / E i suoi fianchi si tingono di bagliore, / Mentre i raggi ambrati vincono la veste scura / Scorrendo come vene bionde nel marmo nero. / E tu canta ancora, cigno morente, – la storia / Racconta ancora, avvincente, del dolore che incanta» (ivi, p. 11).

2. Non è questa la sede per esporre analiticamente la semeiotica clinica della patologia depressiva. Si rimanda, per la "Depressione Maggiore", ai manuali diagnostici attualmente utilizzati in ambito psichiatrico.

da una dolorosa autosvalutazione che riguarda, non solo il proprio valore nel mondo, ma anche la propria stessa autenticità, la propria capacità di provare sentimenti duraturi e profondi, la propria disponibilità e competenza sentimentale.

A livello sociale la felicità è attualmente presentata come frutto di un percorso individuale e, dunque, generalmente si pensa che sia felice chi si merita di esserlo. Tale percorso è considerato come legato alla volontà, ma anche, in certo qual mondo, al farsi meno sensibili rispetto alla dimensione comunitaria, al mettere al primo posto i propri obiettivi di singoli, a coltivare l'amor di sé prescindendo da quello che si riesce a ricevere, cioè a suscitare negli altri verso di noi. Tutto, attorno a noi, ci richiama all'obbligo di essere felici e la felicità a tutto tondo, impossibile da realizzare, ci viene presentata come qualcosa che è, contemporaneamente, a portata di mano, eppure irraggiungibile. Il male di vivere si lega, dunque, anche a una maggiore consapevolezza delle contraddizioni legate al perseguire ossessivamente una felicità che sembra così vicina ed è invece tanto irrealistica quanto sfuggente. In questa sorta di supplizio di Tantalò cui ci sottoponiamo quotidianamente, la melanconia scivola ben presto nella patologia conclamata proprio per i sensi di inadeguatezza rispetto a un'ostentazione forzata di realizzazione e benessere apparenti ed effimeri. È come se vivessimo in una sorta di scenografia fittizia che richiede una grande fatica per essere tenuta in piedi.

Solo pochi decenni prima dell'inizio di questa deriva perniciosa del sentimento della melanconia, Leopardi sottolineava che compito del filosofo avrebbe dovuto essere proprio quello di ricordare l'esistenza dell'incompiuto e dell'imperfetto e di cercare le ombre in tanta esibizione di luce legata al progresso scientifico. Contrapponendosi al mito artificioso e iperbolico di tale progresso e delle sue ingannevoli promesse di felicità, egli ci ricordava come sensibilità, passione e gioia non possano che essere legate inestricabilmente allo scontento, nonché al desiderio, dunque alla mancanza e quindi all'infelicità e alla malinconia. Ci diceva di più: la malinconia, per lui, era quasi la cornice della gioia, ciò che la rendeva possibile, che la custodiva e che la esaltava (Leopardi, 1969). Ogni volta che percepiamo una gioia, infatti, ne avvertiamo anche la fuggevolezza e l'impermanenza e, dunque, solo la malinconia può difenderla e renderla imperitura. Anche in un ulteriore modo, secondo Leopardi, la malinconia può preservare la gioia: impedendoci di esibirla, spingendoci a tenerla protetta dentro di noi, senza mostrarla.

Ma quel contento placido e riposto, io temea di turbarlo, alterarlo, guastarlo e perderlo col dargli vento. E dava il mio contento in custodia alla malinconia (ivi, p. 163).

Leopardi descriveva una sorta di dolore specifico del proprio tempo legato alla perdita del vigore e della forza fisica proprie di uomini del passato e che rendevano più intense e durevoli anche le loro stesse gioie (ivi, p. 54). La malinconia che il filosofo avrebbe dovuto portare in primo piano, allora, diventava sinonimo di sensibilità superiore e di grandezza d'animo. Ciò che Leopardi definiva come "il sentimentale moderno" (ivi, p. 81) poteva infatti essere considerato alla stregua di una risorsa per affrontare il nuovo anche attraversando, come è opportuno, l'indeterminatezza utile a conquistare dimensioni più profonde di conoscenza.

Da questa visione della malinconia come espressione di grandezza d'animo e di pensiero critico si scivola non troppo lentamente in una molto distante che finirà, nel passaggio al XXI secolo, per stigmatizzare definitivamente la melanconia e tutti i suoi connotati, come l'indeterminatezza, la perdita di certezza identitaria e il disorientamento, considerandoli alla stregua di altrettanti ostacoli per il raggiungimento delle proprie aspirazioni.

Nel XIX secolo uno stesso destino accomunava i sentimenti legati alla perdita e le illusioni poetiche, letterarie e artistiche che, invece, possono trasformare il dolore distruttivo in risorsa creativa, cioè in elemento che rende possibile un riscatto e può persino favorire sentimenti catartici di gioia. Era l'epoca in cui la malinconia come stato d'animo legato alla grandezza interiore e al pensiero critico complesso e profondo si poneva come protagonista indiscussa di ogni dimensione culturale. Dal punto di vista filosofico ce ne dà testimonianza, in particolar modo, Schopenhauer (1982), con la disperazione melanconica propria del primo romanticismo, quella che impedisce di trovare un senso per l'esistenza e permette solo di conquistare una sorta di tranquillità contemplativa, benché piuttosto labile, legata alla dimensione estetica. Si raggiunge l'apice della considerazione filosofica della malinconia, com'è ampiamente noto, con Kierkegaard, che adombrava un'idea dell'angoscia come necessaria, imprescindibile conseguenza della libertà, la quale, dunque, con il renderci responsabili delle nostre scelte, incrementa la possibilità dell'errore ed evidenza, perciò, l'imperfezione umana (Kierkegaard, 1958, 1963, 1965, 1990). Si tratta di un'angoscia che per il filosofo si legava alla colpa, ma, d'altra parte, anche alla particolare connotazione di un'epoca tesa a valorizzare superficialità e apparenza di un vano affannarsi.

Si rovesciava, in questo stesso periodo, il rapporto tra malinconia e arte, poiché la prima non era più solo il mezzo per una rappresentazione della se-

conda, ma ne determinava anche l'origine, come appare evidente nei dipinti di Kokoschka, di Schiele e di Klimt, le cui figure sensuali ne sono totalmente definite. Nel suo poderoso studio sul rapporto tra arte e depressione Jamison sottolinea come fra i grandi artisti molti fossero depressi o lo fossero stati in alcuni momenti della loro vita (Jamison, 1997).

Ancora, con Marcel Proust, la malinconia viene presentata come scintilla da cui può trarre origine la creatività stessa, a partire da quella letteraria. Scrivere, per lui, ha il significato di costringere il tempo a restituirci ciò che è perduto e a riscattarci dal dolore che ne deriva: un dolore del passato che racchiude etimologicamente il significato della nostalgia.

Attraverso l'esperienza estetica, originata dal desiderio di riscattare il passato, ovvero di riappropriarsi del tempo e dei ricordi, dando loro un senso, è possibile, per Proust, squarciare l'eternità, trasferire una dimensione temporale perduta in un'altra analogica di infinito presente. Si tratta della temporalità che connota il mondo interno, ma che caratterizza anche i sogni e la follia, così come l'attività ludica infantile. Del resto, è lo stesso Freud a legare insieme sogno, poesia e follia (Freud, 1976).

Georges Minois, nel suo testo sulla storia del male di vivere (Minois, 2003), descrive il percorso attraverso il quale, nel trascorrere del XX secolo, la malinconia come espressione di grandezza d'animo scivola gradualmente nel territorio dell'impotenza, della stagnazione rassegnata e della noia intesa come rincorsa inconcludente rispetto alle veloci trasformazioni sociali e culturali, nell'incapacità di stare loro dietro, di comprenderle e di adattarvi.

L'avvento degli psicofarmaci, nella seconda metà del XX secolo, fa il resto (Adamo, Benzoni, 2005). Se da una parte, nei casi di conclamata patologia psichiatrica, essi rendono possibile sostituire il farmaco a forme di contenimento invasive o al ricovero in strutture chiuse di carattere manicomiale, dall'altra generano aspettative incontrollate, come se dal loro uso generalizzato dipendesse il raggiungimento stesso della felicità. Il ricorso a una sostanza che placa i sentimenti dolorosi e le prese d'atto difficili, nel riportare tali segni a una condizione di silenzio, getta via la loro dimensione narrativa ed espressiva e dunque il loro essere portatori di senso.

La depressione diventa, così, progressivamente, quasi l'emblema dell'epoca della velocità e dell'impermanenza. La malattia del secolo è *il male oscuro*, secondo la felice espressione del titolo del romanzo italiano contemporaneo forse più noto tra quanti la rappresentano (Berto, 2016), proprio perché sembra impossibile che si diffonda in maniera esponenziale nel momento stesso del massimo trionfo della scienza e della tecnica



che possono sollevare gli uomini da molte loro fatiche, ma anche renderli più forti di fronte alle malattie e alla stessa vecchiaia con le sue fragilità.

4.3

La depressione nel XXI secolo: dalla fatica di essere se stessi ai legami con il narcisismo

La malinconia, dunque, che non è ancora depressione, ma può trascorrevi, è una condizione interna ambivalente che predispone anche alla creatività. Si può decidere di lasciarsene avvolgere oppure cercare di fuggirla, ma proprio così, forse, lasciare spazio all'instaurarsi della patologia depressiva.

La depressione evoca silenzi, oscurità, distanze immense, paesaggi glaciali che ci fanno sentire piccoli e insignificanti, tanto seriali quanto impotenti. Si può decidere di reagire ai sentimenti patologici di tristezza proprio attraversando vasti spazi e silenzi, come il protagonista del romanzo più famoso di Melville, *Moby Dick*, che ci spiega in questo modo il desiderio che di tanto in tanto lo coglie di imbarcarsi, come marinaio semplice (Melville, 2007).

La depressione può materializzarsi, per usare la metafora di Melville, in fucile e pallottole utilizzate per porre fine a un'esistenza che sembra avere perso di senso, quando ci si sente niente più di una parvenza. Il primo capitolo di *Moby Dick* si intitola, infatti, *Parvenze*, e già questo incipit, che dà senso al romanzo, evoca il contesto relazionale nel quale percepisce di vivere la persona depressa, che si sente un'ombra inautentica in un mondo in cui gli altri le appaiono inattingibili; artificiosa e incompetente soprattutto in relazione agli affetti e perciò non degna di amore.

Chiamami Ismaele. Alcuni anni fa – lasciamo perdere precisamente quanti – avendo poco o punto denaro nel borsellino e nulla in particolare che m'interessasse a terra, pensai di far vela qua e là per un po' e andarmene a veder la parte acquee del mondo (Melville, 2007, p. 21).

Nella prima frase del romanzo il protagonista propone un nome con il quale riferirsi a lui, ma il nome non è davvero suo, non è sua proprietà. Quel nome ha una valenza solo strumentale: può essere usato per chiamarlo, ma non promana alcun calore.

Ismaele continua, quindi, spiegando il senso del suo volersi di tanto in tanto imbarcare:



È un sistema che ho io per scacciar l'umor nero e regolare la circolazione. Ogni qualvolta che m'accorgo di star volgendo la bocca al torvo, ogniqualvolta che nell'anima mia umido e piovigginoso s'instaura novembre, ogniqualvolta che m'accorgo di soffermarmi involontariamente davanti ai magazzini di bare e accomodarmi a tutti i funerali che incontro, e specialmente ogni qualvolta la mia "ipo"³ prende un sopravvento tale su di me che c'è bisogno di un vigoroso principio morale per impedirmi di scendere intenzionalmente in strada e metodicamente sbatter giù il cappello dal capo alla gente... Allora stimo sia ormai tempo di mettermi in mare al più presto possibile. Questo è il mio sostituto della pistola e della pallottola (*ibid.*).

Viaggiare per mari aperti, andando incontro all'inconosciuto, è, per Ismaele, l'antidoto alla depressione che potrebbe nascere proprio dalla malinconia, dalla bocca che si fa torva, dall'umore nero, dai pensieri che si concentrano sulla morte e su ciò che le ruota attorno.

La depressione come coloritura generale del xx secolo si lega alla fatica di essere se stessi che lo caratterizza e che è generata dalla necessità adattiva di tradirsi per conformarsi alle aspettative sociali di successo, efficienza, assenza di ombre (cfr. Ehrenberg, 1999, 2010). Non c'è posto, in una dimensione di vita improntata a positività a tutto tondo e vuoto ottimismo velleitario, per il sentimento melanconico. In virtù di questo, nella seconda metà del xx secolo si incrementa un legame inusitato tra depressione e narcisismo patologico. La depressione finisce, infatti, per associarsi o, meglio, per scaturire, dalla delusione per il non riconoscimento sociale del proprio valore. Ci si percepisce, allora, in tutta la propria imperfezione e si coltivano, incoraggiati socialmente a farlo, le proprie aspirazioni perfezionistiche e non di rado velleitarie (*ibid.*).

Nella semeiotica depressiva tutto ciò si traduce in una sorta di doppia cornice del proprio male oscuro. Si assiste, cioè, alla compresenza, nella persona depressa, di due aspetti dolorosi: una tristezza profonda e inestirpabile che porta il pensiero su esperienze di morte e di non ritorno, da una parte, e dall'altra un'autosvalutazione intensa che annulla le possibili motivazioni all'agire e la capacità progettuale in generale. A questo secondo aspetto è correlata una difficoltà progressiva in termini di efficienza, fino all'inazione totale, che determina senso di impotenza, insuccesso e, dunque, ulteriore incremento dell'immagine già svalorizzata di sé. L'autosvalutazione, che all'epoca di Freud era legata al senso di colpa e alla vergogna per la propria nudità emotiva, nella seconda metà del ventesimo secolo si coniuga progressivamente con lo scontento per la propria scarsa visibilità sociale (Battacchi, 2002),

3. Nel testo originale è scritto *Hypo* e sta per ipocondria.

con il senso di inadeguatezza per la propria incapacità di essere sempre in attività e sempre all'altezza delle situazioni e, infine, con l'insuccesso. Il farmaco antidepressivo comincia a essere usato anche in casi per i quali non sussiste patologia, ma magari una semplice sofferenza fisiologica per esperienze di perdita o di delusione. La funzione lenitiva del farmaco rispetto ai sintomi della patologia depressiva viene così sostituita da un'altra più pericolosa che lo trasforma in una sostanza dopante tesa a dare energie alla persona, non tanto per stare bene con se stessa, quanto per essere efficiente e produttiva, per stare al passo con gli altri e con le aspettative sociali, per essere competitiva sul mercato delle relazioni umane professionali e personali.

Se un tempo la nostra infelicità riguardava il sapersi districare tra i territori di ciò che era permesso e quelli di ciò che era proibito, nel xx secolo e nella transizione al successivo l'alternativa dilacerante diventa un'altra e cioè quella tra ciò che riusciamo e ciò che non riusciamo a fare, tra il nostro poter produrre qualcosa oppure arenarci nella dimensione puramente contemplativa. Essere se stessi diventa, dunque, un'impresa titanica, dato che l'obiettivo principale sembra invece quello di essere visibili nella propria efficienza e significanza sociale.

Tutto ciò produce anche un effetto serializzante e omologante poiché la scelta su come procedere nel mondo non pertiene più alla dimensione soggettiva, ma diventa una sorta di mansionario affettivo-relazionale uguale per tutti. Chi non vi si conforma è visto come difettoso, mancante, probabilmente affetto da una qualche patologia, cioè, in questo caso, la depressione. Non conformarsi a questa catena di dover essere significa venire condannati all'emarginazione, ma anche rassegnarvisi.

Tale colpevolizzazione della depressione è un peso supplementare, che il depresso deve sopportare. [...] La depressione, malattia vergognosa perché sedicente causa di debolezza. La depressione, stato "anormale", quindi, sottintendendo che lo stato normale sia la felicità. [...] Se i depressi sono considerati in maniera tanto negativa, è anche perché rappresentano lo scheletro nell'armadio della società edonistica la quale, funzionando unicamente sul "morale della truppa", non può tollerare queste Cassandre che oscurano l'umore consumistico a colpi di "a che pro?" (Minois, 2005, pp. 306-7).

La temporalità che caratterizza la depressione presuppone la cancellazione del futuro e l'ancoraggio statico a un passato che non può ritornare, mentre la persona che ne soffre si mostra astenica, priva di forze, affaticata e svuotata, schiacciata dal peso del *disagio della civiltà*. La richiesta sociale non riguarda più l'agire bene o male, eticamente o in maniera

immorale, ma l'agire *tout court*, l'essere produttivi costi quel che costi e ciechi rispetto al fine di tanto affannarsi e agitarsi. Del dolore, della tristezza e, dunque, anche della malinconia, ora ci si vergogna perché non vogliamo mostrarci inefficienti né inattivi, quanto piuttosto propositivi, pronti all'agire e di quell'agire stesso a poter esibire i risultati. In questo solerte, sfrenato agitarsi si restringono gli spazi del ripensamento, della riflessione calma, dell'introspezione. Tutto ciò che pertiene alla sfera della fragilità, la sensibilità per un altro che soffre, l'indulgenza verso le proprie e le altrui debolezze, è considerato alla stregua di un ostacolo fastidioso da rimuovere il più presto possibile perché tale da precludere il riconoscimento sociale.

A livello di trasformazioni generali occorre sottolineare un altro aspetto della questione. Le nuove libertà di cui possiamo godere, rese possibili anche dalla stagione di rinnovamento sociale e di lotta per i diritti civili che caratterizza gli anni Settanta del XX secolo, ci rendono più ansiosi e insicuri. Scegliere, infatti, significa correre molto di più il rischio di sbagliare rispetto a un contesto nel quale la maggior parte delle decisioni importanti che ci riguardavano era già prestabilita da tradizioni secolari, abitudini intoccabili, consuetudini identitarie inossidabili. Mentre si aprono nuovi orizzonti di libertà, se da una parte sembra non esserci più niente che non si possa mettere in discussione e cambiare, dall'altra e di conseguenza si rarefanno le certezze e ci si sente più facilmente disorientati, fragili e sofferenti. Tutto sembra ora possibile, senza più ostacoli per il dispiegamento dei propri desideri, e tuttavia, proprio questa ampia libertà, ci mette di fronte alla responsabilità, cioè al rischio dell'errore. L'ansia di compiere scelte sbagliate e la depressione che sopravviene nel caso succeda, sono il prezzo della libertà. Una libertà alla quale non rinunceremmo, ma che ci rende inquieti e insicuri. La sensazione che tutto sia possibile, infatti, è così intensa che possiamo persino arrivare a scordare gli ostacoli più strutturali che si frappongono fra noi e la realizzazione dei nostri desideri, cioè quelli legati alla condizione socioeconomica di appartenenza. Finiamo, così, per scivolare nel terreno paludoso della finzione. Fingiamo con noi stessi e con il mondo di poter raggiungere qualsiasi traguardo e nello stesso tempo siamo prigionieri di tutto ciò che rende irrealizzabile questa sorta di recita a soggetto alla quale ci sottoponiamo.

Così, se la melancolia rappresenta il sentimento del limite, del non potere andare oltre determinati orizzonti, la depressione, invece, è in un certo senso la malattia che si origina da una presa d'atto relativa alla nostra pretesa di raggiungere traguardi impossibili. Desideri, aspettative, stili di vita di per-

sone diversissime tra loro, nell'immaginario vengono omologati gli uni agli altri prescindendo dai divari di classe e culturali e predisponendo le condizioni per l'esperienza frustrante del dovere fingere di essere diversi da quello che si è, proprio nel momento in cui si tenta di realizzare se stessi.

La libertà ci mette di fronte alla responsabilità della scelta, ma anche al vuoto, all'ansia del possibile, a una diminuita capacità di prevedere e controllare ciò che accadrà. Siamo sospinti a placare quest'ansia divorante in due modi: mostrandoci all'altezza delle aspettative sociali, cioè produttivi, efficienti e competitivi e/o riempiendo il vuoto che ci procura angoscia con oggetti o sostanze. In entrambi i casi diventiamo dipendenti: dalle persone e dal loro giudizio, nel primo, dagli oggetti e dalle sostanze con funzione dopante nel secondo; farmaci, alcool, fumo, caffè, ma anche beni di consumo costosi, diventano indispensabili per non soccombere di fronte alla paura di sbagliare e così, l'epoca della libertà inusitata, si trasforma paradossalmente anche in quella della dipendenza. Ci aggiriamo, perennemente insoddisfatti, alla ricerca di nutrimento, cioè di conferme, di assicurazioni date da oggetti inerti che assumono, ora, un valore simbolico molto alto, che li trascende e li trasforma in altrettanti feticci. Tutto ciò mette a nudo la nostra estrema fragilità. Soltanto la solidarietà relazionale potrebbe rassicurarci e consolarci, mentre invece le pressioni al competere, all'essere efficienti e produttivi, a non mostrare la minima debolezza, fosse pure solo quella di uno stato d'animo di riposta malinconia, generano una catena di egoismi che trasformano la depressione in una vera e propria, contagiosa, pandemia psichica.

Come alcuni studiosi hanno già paventato un secondo paradosso in merito alle vicissitudini storiche della melanconia si affaccia ora all'orizzonte: la patologia depressiva può forse essere letta anche come un modo per difenderci dalla melanconia stessa, cioè dallo sguardo profondo, inquieto e critico sull'esistente, teso a coglierne anche le mancanze, il vuoto, il non senso. La depressione, cioè, potrebbe rappresentare la *presunzione* (Fédida, 2002) di poterci liberare della malinconia intesa come sentimento, sia pure legato alla grandiosità d'animo, ma proprio per questo tale da impedirci l'agire sfrenato, sollecitandosi, invece, anche alla contemplazione quieta, all'introspezione, al lasciare resuscitare i ricordi attingendo, alla maniera di Proust, a frammenti di eternità capaci di squarciare il tempo spazializzato. Che cos'è questa *presunzione* di cui parla Fédida e che definisce la patologia depressiva nella sua evoluzione attuale? Essa la lega, forse, al narcisismo malato, che a lungo è stato considerato quasi il suo opposto,

dato che l'una è originata da una profonda autosvalutazione e l'altro da una visione onnipotente di sé e un'idea ipertrofica del proprio Io.

La *presunzione* subdola, nascosta tra le pieghe della depressione intesa come manifestazione patologica con una specifica semeiotica legata al sottrarsi, non di rado viene interpretata come una sorta di intermittente e temporanea dismissione disforica dello stato di prostrazione tipico della depressione, o, nel caso di bambini e di adolescenti, come un tentativo di occultamento della stessa attraverso una semeiotica opposta di tipo euforico. La *presunzione* di cui parla Fédida, dunque, ha a che fare con il narcisismo, con le aspettative grandiose legate a una concezione ipertrofica del proprio Sé e del proprio valore che non possono non sfociare nella frustrazione di fronte ai limiti fisiologici di qualsiasi relazione affettiva (Lopez, Zorzi, 1990, 2003).

4.4

Melancolia e formazione della persona

La depressione, dunque, nasce anche come difesa dalla melanconia e progressivamente se ne distacca agganciandosi sempre più alle derive patologiche di tipo narcisistico. Questa lettura rappresenta un percorso di studio molto promettente, che si distacca dalla posizione tradizionale di tipo psicoanalitico per agganciarsi anche ai modelli comportamentali e relazionali legati al contesto socioculturale e antropologico di appartenenza. Un correlato pedagogico importante di tale insieme di riflessioni riguarda la necessità di educare fin da molto piccoli i bambini, e poi gli adolescenti, ad attraversare stati d'animo e sentimenti fisiologici considerati negativi, come la tristezza, la nostalgia, la noia e infine, ma non ultima, la melanconia. Il focus di tali possibili percorsi educativi si colloca nell'accettazione dell'esistenza del limite, cioè, di conseguenza, della propria imperfezione e fragilità; accettazione necessaria per mettere il bambino e l'adolescente in grado di attraversare il dolore fisiologico legato alle inevitabili perdite e la malinconia stessa, che ne è il correlato in termini di consapevolezza. Il bambino molto piccolo, che per attraversare la notte abbraccia il proprio *oggetto transizionale*, qualcosa di morbido e caldo che gli ricorda percettivamente il corpo della madre, ne trae consolazione e nello stesso tempo sperimenta la creatività che nasce dall'inquietudine, dal vuoto e dalla mancanza. L'*oggetto transizionale*, per Winnicott, ha i caratteri del paradosso, gli stessi che definiscono le attività culturali e artistiche dell'adulto, anch'esse da

considerare come fenomeni *transizionali*, cioè materiali e immateriali nello stesso tempo (Winnicott, 1974, 1975), capaci di rappresentare altrettante intersezioni tra il concreto e il metaforico.

Un ultimo aspetto, infine, resta da considerare, e riguarda la condizione di solitudine e il suo rapporto con la malinconia e con la patologia depressiva. La solitudine, infatti, è generalmente identificata con la sola connotazione negativa del termine, come sinonimo di emarginazione, mentre invece essa ha anche un volto opposto che la lega all'introspezione, alla rielaborazione dei ricordi o alla tessitura dei desideri e un po' anche all'amore di sé: narcisistico, forse, ma in misura contenuta, positiva e sana. La solitudine, in questa seconda accezione, è compagna anche della malinconia, ma non si lega alla condizione patologica del disturbo depressivo.

Freud, come già accennato precedentemente, metteva in relazione la solitudine con la malinconia e il lutto che hanno a che fare con la perdita. La malinconia, però, esprime la paura di non saper fronteggiare la solitudine o, se vogliamo, la sospensione del tempo (Pontalis, 1999) prima di accingerci a farlo, mentre il lutto è un processo di elaborazione della stessa (Freud, 1978b). Freud, dunque, ci presenta la malinconia come molto simile a ciò che oggi intendiamo per depressione patologica: una perdita non solo dell'oggetto, ma di se stessi, dunque una condizione che ostacola la trasformazione e che determina stagnazione, immobilità e silenzio. Negli anni successivi a Freud, però, si comincia a considerare proprio la malinconia come la molla della creatività necessaria per andare avanti rispetto alla perdita. È la solitudine, del resto, a rendere possibile il dialogo tra dimensione riflessiva e dimensione emozionale della conoscenza, soprattutto, anche se non solo, in quel territorio di soglia tra il sonno e la veglia che è rappresentato dalla *rêverie* (Bion, 1970, 1974; Bachelard, 1973); un'esperienza attraverso la quale, fantasticando, impariamo a tradurre in pensieri le sensazioni inelaborate. Solo nei momenti di solitudine possiamo contattare le nostre paure più recondite, i nostri affetti contrastanti o conflittuali gli uni rispetto agli altri (Storr, 1988; Winnicott, 1970).

Saper essere soli è una competenza che dovrebbe svilupparsi, fin da bambini, in parallelo con quella relazionale, mentre spesso, al contrario, si scambia per una relazionalità buona la dipendenza simbiotica dalle persone che amiamo. Occorre invece ricordare, per concludere con un *paradosso evocativo* (Winnicott, 1974) come quello appena enunciato, relativamente al rapporto tra solitudine e relazionalità, che si teme tanto meno l'esperienza della solitudine quanto più si è sperimentata la sicurezza data dalla vicinanza, dall'abbraccio, dal sentirsi contenuti nei pensieri e negli affetti di un altro, cioè nel suo mondo interno.

Bibliografia

- ABRAHAM N., TOROK M. (1993), *La scorza e il nocciolo*, Borla, Roma.
- ADAMO P., BENZONI S. (2005), *Psychofarmers*, Isbn Edizioni, Milano.
- APA (2014), *Manuale diagnostico e statistico dei disturbi mentali, DSM-5*, Cortina, Milano.
- BACHELARD G. (1973), *La poetica della rêverie*, Dedalo, Bari.
- BATTACCHI M. W. (2002), *Vergogna e senso di colpa. In psicologia e nella letteratura*, Cortina, Milano.
- BENASAYAG M., SCHMIT G. (2003), *L'epoca delle passioni tristi*, Feltrinelli, Milano.
- BERTO G. (2016), *Il male oscuro* [1964], Ed. Neri Pozzi, Vicenza.
- BINSWANGER L. (1977), *Melanconia e mania. Studi fenomenologici*, Boringhieri, Torino.
- BION W. R. (1972), *Apprendere dall'esperienza*, Armando, Roma.
- ID. (1973), *Attenzione e interpretazione*, Armando, Roma.
- BORGNA E. (2001), *Malinconia*, Feltrinelli, Milano.
- ID. (2004), *Il volto senza fine*, Le Lettere, Firenze.
- BRACCONIER A. (2001), *Anche l'anima fa male. Angosce infantili, angosce adulte*, Feltrinelli, Milano.
- CANALI S., PANI L. (2003), *Emozioni e malattia. Dall'evoluzione biologica al tramonto del pensiero psicosomatico*, Mondadori, Milano.
- COPPO P. (2005), *Le ragioni del dolore*, Bollati Boringhieri, Torino.
- EHRENBERG A. (1999), *La fatica di essere se stessi. Depressione e società*, Einaudi, Torino.
- ID. (2010), *La società del disagio. Il mentale e il sociale*, Einaudi, Torino.
- FÉDIDA P. (2002), *Il buon uso della depressione*, Einaudi, Torino.
- FREUD S. (1976), *Il poeta e la fantasia* [1907], in Id., *Opere*, vol. 5, 1905-1909, Boringhieri, Torino.
- ID. (1978a), *Caducità* [1916], in Id., *Opere*, vol. 8, 1915-1917, Boringhieri, Torino.
- ID. (1978b), *Lutto e melanconia* [1917], in Id., *Opere*, vol. 8, 1915-1917, Boringhieri, Torino.
- GABBARD G. O. (1992), *Psichiatria psicodinamica*, Cortina, Milano.
- GALANTI M. A. (2012), *Smarrimenti del Sé. Educazione e perdita tra normalità e patologia*, ETS, Pisa.
- EAD. (2016), *Don Giovanni figura della malinconia*, in M. A. Galanti, S. Lischi, C. Torti, *Una gigantesca follia. Sguardi sul Don Giovanni*, ETS, Pisa.
- GREEN A. (1996), *Il lavoro del negativo*, Borla, Roma.
- KEATS J. (1986), *Poesie*, testo originale a fronte, a cura di S. Sabbadini, Mondadori, Milano.
- KIERKEGAARD S. (1956), *Aut-Aut* [1843], Mondadori, Milano.
- ID. (1963), *Diario* [1834-55], Morcelliana, Brescia.
- ID. (1965), *La malattia mortale* [1849], Sansoni, Firenze.
- ID. (1990), *Timore e tremore* [1843], Mondadori, Milano.

- KRISTEVA J. (1987), *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Gallimard, Paris.
EAD. (1998), *Le nuove malattie dell'anima*, Borla, Roma.
- JAMISON K. R. (1997), *Toccato dal fuoco: temperamento artistico e depressione*, TEA, Milano.
- LEOPARDI G. (1969), *Zibaldone di pensieri [1817-1832]*, in *Tutte le opere*, Sansoni, Firenze.
- LOPEZ D., ZORZI L. (1990), *Dalla depressione al sorgere della persona*, Cortina, Milano.
- IDD. (2003), *Terapia psicoanalitica delle malattie depressive*, Cortina, Milano.
- MORAVIA S. (1999), *L'enigma dell'esistenza. Soggetto, morale, passioni nell'età del disincanto*, Feltrinelli, Milano.
- MELVILLE H. (2007), *Moby Dick [1851]*, Feltrinelli, Milano.
- MINKOWSKI E. (1968), *Il tempo vissuto*, Einaudi, Torino.
- MINOIS G. (2005), *Storia del mal di vivere*, Dedalo, Bari.
- PONTALIS J. B. (1999), *Questo tempo che non passa*, Borla, Roma.
- SCHOPENHAUER A. (1982), *Il mondo come volontà e rappresentazione [1819]*, Mursia, Milano.
- STORR A. (1988), *Solitudine: il ritorno a se stessi*, Mondadori, Milano.
- WHO (1996), *ICD-10, Classificazione delle sindromi e dei disturbi psichici e comportamentali*, Masson, Milano.
- WINNICOTT D. W. (1970), *La capacità di essere solo [1965]* in Id., *Sviluppo affettivo e ambiente*, Armando, Roma.
- ID. (1974), *Gioco e realtà*, Armando, Roma.
- ID. (1975), *Dalla pediatria alla psicoanalisi [1958]*, Martinelli, Firenze.

Parte seconda
Figure della melancolia



La melancolia amorosa di Tristano: letture moderne e antiche di una leggenda

di *Fabrizio Cigni**

5.1

“Tristanismo” e melancolia

Esiste un rapporto tra “tristanismo” e melancolia? Certamente sì, e questo rapporto si può iscrivere non solo in una sfera di sofferenza psicologica e sentimentale, ma forse, risalendo alle opere medievali della leggenda, anche all’interno di una melancolia di tipo artistico e creativo, come conseguenza e risolto di un amore ostacolato per la sua natura costituzionalmente adultera, ma legato così intimamente all’espansione del sé e all’effusione lirica (al canto e alla musica, ad esempio) che sembrano alimentarsi proprio da una condizione irrisolvibile di frustrazione vissuta da entrambi i protagonisti della vicenda¹. Il wagnerismo, e il tristanismo post-wagneriano, ha condizionato e favorito però indubbiamente questo tipo di prospettiva e di lettura della storia. Il *Tristan und Isolde* di Richard Wagner segna infatti, come è noto, una fase cruciale (ma non certo la prima) di una riscoperta decadente e di una riflessione moderna sul mito tristaniano anche in termini sociali, che ha avuto conseguenze profonde sui nostri schemi interpretativi dell’adulterio e della sofferenza amorosa, in letteratura e nelle arti in generale².

Trattandosi della leggenda d’amore più nota e diffusa di tutto il Medioevo europeo, nella letteratura come nelle arti figurative e nel folclore, gli studi sulla circolazione di Tristano e Isotta nei secoli XII-XIV sono stati moltissimi e si sono intensificati in questi ultimi decenni³, ma anche la bibliografia de-

* Fabrizio Cigni, Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica, Università di Pisa (fabrizio.cigni@unipi.it).

1. Desidero qui ringraziare, per il proficuo scambio di opinioni e materiali, gli amici Alessandro Fambrini, Arianna Punzi, Alessandro Russo, Oriana Scarpati e Roberto Tagliani.

2. Cfr. Ciavoletta (1976) e Gigliucci (2009). Molte anche le letture cinematografiche della vicenda, tra le quali spicca, tra le più efficaci, *La femme d’à côté* di François Truffaut (1981).

3. Particolarmente attenti al risolto patologico dell’amore tristaniano nei testi medievali sono stati quelli di Walter (1985, 2005, 2006). Per una visione d’insieme dei testi tristaniani, si vedano Dallapiazza (2003) e Gambino (2014).

dicata alla riscoperta dei testi medievali che ruotano attorno alla leggenda nel secolo XVIII non è da meno. L'attività medievistica tedesca, ad esempio, passa attraverso i nomi di eruditi quali Johann Jakob Bodmer (pubblicazione dei manoscritti di *Parzival* e *Tristan*, 1784-85), Johann Christoph Gottsched (1700-1766) e Christoph Martin Wieland (1733-1813; cfr. Buschinger, 1991). Dalle ricerche effettuate sul loro movimento, si scopre un dato interessante ma forse poco conosciuto ai più: la leggenda di Tristano fu enormemente apprezzata dal primo Romanticismo tedesco antecedente a Wagner. La produzione poetica di August von Platen, Friedrich Rückert e Wilhelm Schlegel, soprattutto, così come il ciclo di poesie progettato e non finito di Karl Immermann, quindi l'opera di Eberhard von Groote (*Tristan*, 1821), Friedrich von der Hagen (*Tristan*, 1823), ai quali sarebbero seguiti molti testi medievaleggianti, ad esempio di Friedrich Roeber (*Tristan und Isolde. Eine Tragödie in Arabesken*, 1838), Hermann Kurz (*Tristan*, 1844), e Joseph von Weilen (*Tristan. Romantische Tragödie in fünf Aufzügen*, 1858), lo dimostrano molto bene. Nel frattempo, possiamo dire, il corpus dei *Tristani* medievali conosce una prima sistemazione scientifica grazie al *Recueil* di Francisque Michel, pubblicato prima a Londra quindi a Parigi nel 1835 (Michel, 1835-1839). Sullo stesso versante di studi, ma tedeschi, la precoce pubblicazione del poema di Gottfried von Strassburg, nel 1785, era stata favorita da quella di alcuni episodi del *Tristan* di Tressan, in francese moderno, nella collezione della Bibliothèque Universelle des Romans (1775-77). Nel 1804 fece anche molto scalpore, in Inghilterra, la scoperta e la pubblicazione del *Sir Tristrem* (un poemetto che adatta il romanzo anticofrancese di Thomas, il primo, in ordine di tempo, a essere composto sulla famosa leggenda celtica) nel 1804 da parte di Walter Scott. Ma la letteratura tedesca dell'Ottocento continuò sostanzialmente a guardare alla versione di Gottfried von Strassburg, il ricco adattamento del poema francese che dichiara apertamente la sua fonte, arrivando persino a citarne alcune formule poetiche (il testo di Gottfried conobbe svariate edizioni negli anni di Wagner; cfr. Hasty, 2003).

Ai fini dell'interpretazione "moderna" della leggenda di Tristano, tuttavia, questa produzione romantica impallidisce, letteralmente, di fronte a quella che fu giustamente definita "operazione-Tristan" di Wagner. Il compositore utilizzò com'è noto la versione medievale di Gottfried, ma la sua biblioteca era ricca di testi medievali, non solo tedeschi: a titolo di esempio, l'edizione di Gottfried che Wagner possedeva, vale a dire quella di Friedrich von Hagen, conteneva anche trascrizioni di brani da Bérout e da Marie de

France⁴. Non si può negare poi che lo stesso musicista avesse utilizzato consapevolmente una serie di letture classiche (repertorio, platonico, arabo, medievale), così come opere di Petrarca, che erano già circolate tra i romantici tedeschi (come Novalis e Schelling). Spinto da un intimo sentimento di dolore autentico, unito a una forte ambizione all'autobiografismo, Wagner volle soprattutto esplorare l'etica della "rinuncia" di Schopenhauer attraverso una lettura molto personale dei suoi scritti filosofici, di cui è Tristano, soprattutto nella lunga trenodia del terzo atto, a farsi portavoce, costruendone una struggente sintesi poetica che insiste su *sehnen* e *Sehnsucht* intesi non come mero desiderio di morire, ma come desiderio assoluto, emblemi sublimati del destino del personaggio fin dalla sua nascita:

[Dall'Atto terzo:]

Kurwenal (abbattuto): Noch ist kein Schiff zu sehn!

[Nessun vascello si vede ancora!]

TRISTAN

Muss ich dich so verstehn,
 du alte ernste Weise,
 mit deiner Klage Klang?
 Durch Abendwehen
 drang sie bang,
 als einst dem Kind
 des Vaters Tod verkündet: –
 durch Morgengrauen
 bang und bänger,
 als der Sohn
 der Mutter Los vernahm.
 Da er mich zeugt' und starb,
 sie sterbend mich gebar, –
 die alte Weise
 sehnsuchtbang
 zu ihnen wohl
 auch klagend drang,
 die einst mich frug,
 und jetzt mich frägt:
 zu welchem Los erkoren,
 ich damals wohl geboren?

4. Ferrand (1996, 1998), dove si sottolinea anche quanto il tema tristaniano emerga anche in altre opere del compositore, in particolare nella *Walküre* (per il filtro) e nel *Parzifal* (per la cristianizzazione del Graal). Su quest'ultima opera e la sua eredità medievale raccolta e rielaborata da Wagner si raccomanda tuttavia l'ampio studio di Zambon (2012).

Zu welchem Los?
 Die alte Weise
 sagt mir's wieder:
 mich sehnen – und sterben!
 Nein! Ach nein!
 So heisst sie nicht!
 Sehnen! Sehnen!
 Im Sterben mich zu sehnen,
 vor Sehnsucht nicht zu sterben!
 Die nie erstirbt,
 sehnend nun ruft
 um Sterbens Ruh'
 sie der fernen Ärztin zu. –
 Sterbend lag ich
 stumm im Kahn,
 der Wunde Gift
 dem Herzen nah:
 Sehnsucht klagend

[Così debbo io intenderti, antica, austera melodia, col suono del tuo lamento? Attraverso le arie della sera, angosciosamente ella penetrò, quando un giorno al fanciullo annunziò la morte del padre... attraverso il crepuscolo del mattino, angosciosa, sempre più angosciosa, quando il figlio apprese la sorte della madre. Poiché egli generandomi morì, ed ella morendo mi partorì... l'antica melodia, con aria bramosa, bene a loro anche penetrò col lamento; quella stessa che un giorno mi chiese ed ora mi chiede: a quale sorte destinato nacqui io allora? A quale sorte? L'antica melodia me lo ripete ancora: a bramare... e morire! No! Ah no! Non così ella vuole! Bramare! Bramare! Nel morire bramare, non di brama di morire! Quella melodia che non muore, ora chiama bramando, per la pace del morire la lontana sanatrice... Morente io giacevo, e muto, nella navicella, col veleno della ferita presso al cuore; bramosamente lamentando...]⁵

Dopo le esperienze di *Tannhäuser*, *Der fliegende Holländer* e *Lohengrin*, Wagner ci offre dunque un'interpretazione della storia degli amanti in Cornovaglia che va ben al di là della "simpatia emotiva" di stampo romantico, per entrare nel territorio inquietante della fusione assoluta e totale degli istinti d'amore e di morte, verso la quale la partecipazione e il coinvolgimento del compositore giungono a una vera e propria identificazione. Nella sua rilettura, la morte non è più soltanto l'esito fatale di un amore impossibile perché

5. Si cita, qui come per il brano seguente, dalla traduzione italiana del libretto di Guido Manacorda.

non legittimo (che la leggenda medievale aveva rielaborato dal mito classico di Eros e Thanatos), bensì un'espansione totalizzante nell'universo che solo l'amore è capace di infondere all'essere umano (cfr. Hutcheon, Hutcheon, 1999), suggellata così nel finale dell'opera dallo stupendo canto della protagonista femminile:

ISOLDE

Mild und leise
 wie er lächelt,
 wie das Auge
 hold er öffnet, –
 seht ihr's, Freunde?
 Säh't ihr's nicht?
 Immer lichter
 wie er leuchtet,
 sternumstrahlet
 hoch sich hebt?
 Seht ihr's nicht?
 Wie das Herz ihm
 mutig schwillt,
 voll und hehr
 im Busen ihm quillt?
 Wie den Lippen,
 wonnig mild,
 süsser Atem
 sanft entweht: –
 Freunde! Seht!
 Fühlt und seht ihr's nicht?
 Hör ich nur
 diese Weise,
 die so wundervoll
 und leise,
 Wonne klagend,
 alles sagend,
 mild versöhnend
 aus ihm tönend,
 in mich dringet,
 auf sich schwinget,
 hold erhallend
 um mich klinget?
 Heller schallend,
 mich umwallend,

sind es Wellen
 sanfter Lüfte?
 Sind es Wogen
 wonniger Düfte?
 Wie sie schwellen,
 mich umrauschen,
 soll ich atmen,
 soll ich lauschen?
 Soll ich schlürfen,
 untertauchen?
 Süß in Düften
 mich verhauchen?
 In dem wogenden Schwall,
 in dem tönenden Schall,
 in des Weltatems
 wehendem All, –
 ertrinken,
 versinken, –
 unbewusst, –
 höchste Lust!

[Lieve, somnesso come sorride, come l'occhio dolce egli apre... lo vedete amici? Non lo vedete? Sempre più limpido come esso brilla, e raggianti d'una luce stellare si leva verso l'alto? Non lo vedete? Come il cuore a lui baldanzosamente si gonfia, e pieno e maestoso nel petto gli sgorga? Come alle labbra, voluttuosamente miti, un dolce respiro lievemente sfugge... Amici! Vedete! Non lo sentite, non lo vedete? Odo io soltanto questa melodia, che così meravigliosa e somnessa, voluttà lamentosa tutto esprimente dolce conciliante, da lui risuonando penetra in me, e verso l'alto si libra e dolce echeggiando intorno a me risuona? Queste armonie più chiare che mi circondano, sono forse onde di miti aure? Sono forse vortici di voluttuosi vapori? Come esse si gonfiano e mi circondano del loro sussurro, debbo io respirarle, prestar loro ascolto? A sorsi beverle, sommergermi? Dolcemente in vapori dissiparmi? Nell'ondeggianti oceano nell'armonia sonora, del respiro del mondo nell'alitante Tutto... naufragare, affondare... inconsapevolmente... suprema letizia!]

Sicuramente l'esperienza personale, e in particolare il sofferto rapporto del compositore con Mathilde Wesendonck, rafforzò questa immedesimazione, come del resto sembra essere avvenuto anche per la composizione del *Siegfried*, ma è certo che, in termini soprattutto musicali, Wagner negli anni 1857-1859 ha operato, tra Venezia e Lucerna, e in modo programmatico, una rigorosa reinvenzione della leggenda medievale, attraverso la sua caratteristica "azione drammatica". E la rivoluzione del musicista non si ferma certo

all'aspetto drammaturgico, o scenico, ma parte dallo stesso trattamento dei timbri orchestrali: a questo riguardo, alcuni studi recenti hanno sottolineato l'importanza della ricchezza coloristica degli strumenti orchestrali del *Tristan* quale parte essenziale di tutto il post-romanticismo tedesco. Misticismo radicale, negativo, ascetico, desiderio estatico di pace che supera il razionalismo e il cristianesimo occidentali, desiderio di "troppo pieno" che esclude il semplice possesso dell'oggetto amato, il cui obiettivo è la morte, attraverso una personale rilettura dell'amato Schopenhauer, e che fa dell'amore-passione, quello nato proprio dall'attrazione carnale dell'uomo per la donna, il fulcro essenziale del dramma, ma non solo del *Tristan*, bensì di ogni dramma, come lo stesso musicista espone in chiari termini a Mathilde Wesendonck, in una lettera scritta da Venezia alla fine del 1858 (cfr. Furness, 1995, pp. 392-3). In un celebre saggio dedicato al compositore tedesco, Peter Wapnewski (1981) mise bene in evidenza del *Tristan* la "concisione" e la capacità insieme di promuovere una serie di valori con tale forza da creare un nuovo modello di amore, con il quale tutti gli autori successivi avrebbero dovuto misurarsi (Wapnewski, 1994; Chafe, 2005). Anche nei confronti della letteratura cortese del Medioevo, questo lavoro rappresenta tanto un rinnovamento quanto una mirabile ma coerente contaminazione, mai fine a se stessa (si pensi solo alla stupenda "alba" di Brangania durante il duetto d'amore; cfr. l'ampio studio di Buschinger, 2003).

Il *Tristan* venne rappresentato sei anni dopo la sua composizione, sotto gli auspici di Luigi II di Baviera (1865), dopodiché in Germania l'opera soffrì un silenzio di quindici anni. Ma fu in Francia, anche grazie alla fondazione della celebre *Revue wagnerienne* da parte di due artisti "totali" come Édouard Dujardin e Téodor de Wyzewa, che il mito di Tristano poté cristallizzarsi, non solo tra i musicisti (un ruolo importante fu ad esempio giocato da Debussy col suo *Pelléas et Mélisande*), ma tra gli intellettuali di vario tipo, sortendo un effetto esplosivo soprattutto nella società artistica parigina⁶. Wagner, che di persona diresse dei concerti a Parigi eseguendo preludi delle sue opere, fra cui anche il *Tristan*, ricevette lettere piene di ammirazione da parte ad esempio di Baudelaire, che celebrerà nei suoi saggi la grandezza del musicista, in assoluta consonanza col suo sentire poetico (Furness, 1995). Wagner fu anche il musicista della giovinezza di Proust, e nella *Recherche* come sap-

6. L'opera, come è noto, fu diretta da Charles Lamoureux, completa ma in francese, per la prima volta all'Opéra di Parigi solo nel mese di ottobre del 1899 (il primo Atto era però già stato rappresentato dallo stesso direttore al teatro dello Château-d'Eau nel 1884): cfr. Holtmeier (1996).

priamo trovano posto molte associazioni con le sue opere, compreso il nostro *Tristan* (Magnani, 1978, *passim*).

Sul fronte della letteratura e soprattutto della filologia, tra ultimi anni dell'Ottocento e i primi del Novecento sarebbe stato però un ancor giovane Joseph Bédier in Francia, dando alle stampe a Parigi la prima edizione scientifica del *Roman de Tristan* di Thomas e dei principali testi poetici corollari, tra il 1895 e il 1907, a imprimere una svolta decisiva, e non priva di dibattiti e prese di posizione contrastanti, alla ricezione moderna del mito medievale. Grazie a quell'edizione, imbastita secondo un'ottica comparatista che ricostruiva (data la frammentarietà del testo di Thomas, che vedremo meglio tra poco) un ipotetico archetipo poetico (da collocare negli anni Trenta del XII secolo, attraverso l'accumulo di tutti i testi che vi afferivano), il *Roman de Tristan* di Thomas, al di là delle controversie metodologiche su cui dibattevano gli studiosi del tempo, poteva entrare in modo trionfale tra i monumenti della letteratura francese antica, al pari della *Chanson de Roland*, rivendicando alla tradizione francese il primato del mito erotico europeo, non senza una punta di antigermanismo, o perlomeno di patriottismo convinto⁷. Non va dimenticato tuttavia che il maggiore impulso "popolare" alla leggenda veniva dato in Francia dal *Roman de Tristan et Iseut*, un adattamento destinato a un pubblico di non filologi approntato dallo stesso Bédier (e prefato nientemeno che dal maestro, Gaston Paris) che conobbe, e conosce ancora, un successo editoriale enorme (Bédier, 1900). L'attenzione che la società parigina avrebbe dato al tema erotico, radicato nel senso cristiano del peccato, superava di gran lunga, o dimenticava, ogni implicazione filosofica che aveva ispirato originariamente il musicista e drammaturgo tedesco. Questa ricezione viene riconfermata in ambito letterario, oltre che nel teatro musicale, attraverso il mito di amore appassionato e dell'eterno ritorno. Secondo il grande saggista svizzero Denis de Rougemont – che, nel suo *L'amour et l'occident* conia proprio il termine di *tristanisme* (Rougemont, 1939) – Tristano solleva una corrente mistica che sembra venire a galla in modo intermittente durante il Medioevo (la mitologia celtica, i Catari, la poesia provenzale) e celebra una forma di amore "sovversivo" contro il matrimonio e il senso cristiano del peccato (che sarà poi progressivamente banalizzato dalla cultura di massa del XX secolo), il rifiuto del dualismo, un infinito desiderio di pienezza e di "perfezione" che esclude il possesso dell'oggetto, in contrasto con l'istituzio-

7. Si vedano, per una efficace sintesi di queste tendenze, Gallagher (1995) e Lannutti, Caraci Vela (2007); per un inquadramento generale della figura storica dello studioso, Corbellari (1997).

ne sociale del matrimonio cristiano. In Italia, fino ai primi decenni del xx secolo, il wagnerismo si muove invece lungo una netta contrapposizione di fazioni avverse, a causa del peso della tradizione musicale nazionale italiana, che, com'è noto, soprattutto nel campo dell'opera lirica veniva considerata totalmente incompatibile con la concezione musicale di Wagner. Anche se alcune delle sue grandi innovazioni sono state solo apparenti o comunque recepite in modo superficiale (il leitmotiv, per esempio), e anche se la mitologia wagneriana non era debitrice di soli elementi nordici ma anche mediterranei (Wagner ammirava, come sappiamo, la musica di compositori come Bellini, e aveva trovato fonti di ispirazione a Venezia per il *Tristan* e a Ravello per il *Parsifal*), è necessario però attendere l'avallo dei poeti decadenti francesi per convincere della sua importanza e della sua rivoluzione anche i musicisti e gli intellettuali italiani. Bisogna ricordare infatti che, almeno a partire dagli anni Ottanta del XIX secolo, non c'è un'opera italiana che non mostri una influenza della musica di Wagner, e in particolare del *Tristan*, nello sviluppare il tema di Amore e Morte, grazie soprattutto alla presenza del famoso "accordo di Tristan". La *Manon Lescaut* di Giacomo Puccini, terzo lavoro (1893) di un compositore che avvertì subito la necessità di stare dalla parte di Wagner, soprattutto per capire le ragioni della sua "rivoluzione", è certamente uno degli esempi più eloquenti. Ovviamente anche molta produzione teatrale, compresa quella di argomento neo-medievale, risente di questo modello: esemplare in questo senso è la *Francesca da Rimini* di Gabriele d'Annunzio (1901)⁸ dopo pochi anni messa in musica da Riccardo Zandonai.

5.2

L'antico eroe

L'antico eroe melanconico che sta alla base del wagnerismo ottocentesco deve essere dunque ricercato all'interno della linea definita (in parte però a torto) "cortese", cui andarono incontro molte rielaborazioni medievali della leggenda: a partire dal citato *Roman de Tristan* di Thomas, con i suoi adattamenti in norreno (la *Saga* di Frère Robert, in prosa e molto asciugata) e in medioaltotedesco (il *Tristan* di Gottfried von Strassburg, in versi, molto più sviluppato), ma anche in riduzioni raffinate e estremamente concentrate tramite il procedimento letterario della *mise en abyme*, come la cosiddetta *Folie*

8. Per la fortuna del wagnerismo in Italia, sia in musica che in letteratura, si vedano i ricchi contributi di Guarnieri Corazzol (1988, 2008, 2012).

Oxford e il *Lai* “del Caprifoglio” di Marie de France⁹. Sul testo “originario”, per così dire, al centro di diatribe anche appassionanti, si è molto discusso, anche al riguardo dell’ambiente di origine¹⁰ e gli anni della sua composizione. L’ipotesi più verosimile è che sia stato composto attorno alla corte di Enrico II Plantageneto intorno agli anni 1155-1170, ma non sono mancate proposte di retrodatazione su basi linguistiche e stilistiche (si veda il riepilogo delle posizioni in Gambino, 2014, pp. 20-2, e Punzi, 1988). Il testo ci è giunto sotto forma di dieci frammenti, divisi tra sei manoscritti diversi, per un totale di poco più di 3.000 versi. I nuclei narrativi superstiti vanno sotto queste indicazioni di contenuto: il dialogo amoroso sulla nave dopo l’assunzione del filtro; la separazione degli amanti sorpresi dal re a dormire nel giardino; il matrimonio consolatore di Tristano con l’altra Isotta, dalle Bianche Mani, sorella del fido Caerdino; la sala delle statue fatte dallo stesso protagonista, che lì si reca in segreto a sfogare i tormenti d’amore; il corteo della regina spiato da Tristano e Caerdino, giunti in incognito in Inghilterra; la fine del poema, con la tragica morte degli amanti, conclusa dall’epilogo dell’autore.

In questa versione in anticofrancese, già il nome dell’eroe protagonista suggerisce all’autore e ai suoi colti lettori un’associazione immediata con gli esiti galloromanzi dell’aggettivo latino TRISTIS, e difatti la *tristur*, che altro non è che il corrispettivo medievale della melancolia moderna, Thomas accoppia in rima con parole come *amur*, *dolur*, *tendrur* (si vedano su questo aspetto: Punzi, Paradisi, 2005; Punzi, 2006) tessendo nei suoi versi un vocabolario della malinconia amorosa destinata alla fine tragica. Un vasto ampliamento semantico della psicologia erotica tristaniana lo abbiamo ad esempio nell’episodio della *salle aux images*, all’interno del quale si dilata anche minacciosamente la componente della variabilità e della mutevolezza dell’amore. Ristrutturato e acconciato su un doppio meccanismo di memoria, quello di Tristano che si sovrappone all’opera precedente del gigante Moldagog, e quello dell’autore Thomas che ricrea l’episodio della grotta superando gli evidenti modelli, a lui vicinissimi e più o meno contemporanei, del *Roman*

9. Per i testi, si veda Marchello-Nizia (1995). L’opposizione tra versione “epica” e versione “cortese”, proposta da Joseph Bédier (1902-05), fu perfezionata in “version commune” e “v. courtoise” da Frappier (1963), e variamente ripresa da critici successivi. Non si può negare tuttavia il peso che su alcuni di essi ha continuato ad esercitare, forse anche inconsapevolmente, il “Tristano” wagneriano: ad esempio Erich Köhler (1976), noto esponente dell’interpretazione in chiave sociologica della *fin’amor* trobadorica, attribuisce una forte portata antisociale e “antiborghese” alla versione di Thomas.

10. Per una panoramica d’insieme dei testi, con bibliografia aggiornata, si vedano Cigni (2003), quindi Punzi (2005) e Gambino (2014).

de Brut e del *Roman de Troie*, in questo episodio l'autore, tramite l'attivazione di meccanismi duplicativi, riesce forse per la prima volta nel suo romanzo a oggettivare nella figura del protagonista un atteggiamento di riflessione/ricordo nei confronti della sua vicenda, ripercorsa con malinconia vera e propria che poi sarà centrale nelle due *Folies Tristan*, costituzionalmente imperniate su processi mnemotecnici¹¹.

Ma già al suo primo affiorare alla coscienza, dopo aver bevuto per un errore il filtro magico preparato dalla madre della futura regina, l'amore tra gli amanti è equiparato all'amaro, o meglio al senso di nausea provocata dal mal di mare, quindi presentito in tutta la sua portata negativa e tragica. È quanto possiamo (fortunatamente) leggere anche da quello che ora è il primo frammento del romanzo di Thomas da disporre nell'ordine del racconto, e l'ultimo ad essere stato rinvenuto (Benskin, Hunt, Short, 1995):

[...] Cum bien crëus[tes] vus, amis.
 Si vus ne f[u]ss[e]z, ja ne fusse
 Ne de l'amer rien [ne] sësuse.
 Merveille est k'om la mer ne het
 Qui si amer mal en mer set,
 E qui l'anguisse est si amere!
 Si je une foiz fors en ere,
 Ja n[i] enteroie, ce quit.»
 Tristan ad noté [ch]escun dit,
 Mes el l'ad issi forsvëé
 Par «l'amer» que ele ad tant changé
 Que ne set si cele dolur
 Ad de la mer ou de l'amur,
 Ou s'el dit «amer» de «la mer»
 Ou pur «l'amur» diët «amer».

[...]

Ysolt dit: «Cel mal que je sent
 Est amer, mes ne put nient:
 Mon quer angoisse e pres le tient.
 E tel amer de la mer vient:

11. Cfr. Punzi (2013); per quanto riguarda i meccanismi mnemonici messi in atto nelle *Folies Tristan*, e in particolare in quella cosiddetta “di Berna”, cfr. Brunetti (2003). Il testo della *Folie Bern*, per altro, è anche l'unico in versi, a mio avviso, dove viene impiegato il termine *melancolie*, nelle parole di rimprovero che Brangania rivolge a Tristano: è infatti tradotto “umor nero” nella nuova riproposta del testo in Concina (2019, v. 273).

Prist puis que je çäenz entray.»
 Tristan respont: «Autretel ay:
 Ly miens mals est del vostre estrait.
 L'anguisse mon quer amer fait,
 Si ne sent pas le mal amer;
 N'il ne revient pas de la mer
 Mes d'amer ay ceste dolur,
 E en la mer m'est pris l'amur.
 Assez en ay or dit a sage.»

[...come lo avete ben creduto, amico mio. Se non vi foste trovato là, io non sarei qui e non saprei niente dell'amore/amaro/mare. È straordinario che uno non detesti il mare/l'amaro/l'amore, quando prova un simile disgusto in mare, e sente un'oppressione così amara! Se io riuscissi a venirme fuori, non ci entrerei più, credo." Tristano è stato attento a ogni parola, tuttavia lei lo ha così confuso con quei giochi su "l'amare" che non capisce se stia soffrendo per il mare o per l'amore, o se sta dicendo amaro del mare, o amaro per amore. [...]¹² Isotta dice: «Quel disagio che provo è amaro/l'amare¹³, ma non ha nessun odore: è il mio cuore che è oppresso dall'angoscia, e questa nausea viene dal mare/dall'amare: mi prese da quando sono salita qui". Tristano risponde: "Io provo la stessa sensazione che ha origine dal vostro stesso malessere¹⁴. L'oppressione rende il mio cuore amaro/innamorato, ma non sento il male amaro, né viene dal mare/dalla nausea, piuttosto ho da amore questo dolore, anche se in mare mi ha preso amore. Ho detto a sufficienza per chi mi sa capire.]¹⁵

12. Si riproduce qui e altrove, eliminando alcuni segni diacritici, il testo dell'edizione Marchello-Nizia (1995, p. 212, vv. 38-52 e 59-71). La traduzione-parafrasi di servizio che fornisco tiene conto anche delle più recenti interpretazioni e riproposte del testo in italiano, in particolare Gambino (2014).

13. Si confrontino le parole di Isolde nella prima scena dell'Atto I di Wagner: «Luft! Luft! / Mir erstickt das Herz! / Öffne! Öffne dort weit!».

14. Diversa la traduzione in francese moderno, proposta da Marchello-Nizia (1995) «mon mal a la même origine que le vôtre».

15. Un frammento di opera che nella sua pur breve estensione (154 vv.) ci restituisce non solo già le prime rime distintive dello stile di Thomas (*mort/confort, dolur/amur*), ma anche termini che connotano in modo negativo la forza della passione di cui sono da questo momento coscienti gli amanti, in particolare *anguisse*, che verrà ripreso dallo stesso Thomas al momento di indicare la sofferenza degli amanti dalla quale egli vuole distaccarsi. Macrolemma molto presente nella lirica galloromanza, si veda ad esempio Canettieri (2015), ma non frequentissimo nei trovatori coevi o di poco successivi a Thomas, se ne trova un impiego simile in Raimon de Miraval, che associa il termine al *talen* nella seconda cobla della sua canzone *Ben sai que per aventura: / Tot lo maltraich e l'endura / E-l lonc desirier e l'esmai / Conosc qu'eras m'adrechura / Cill que m'a donat maint esglai. / Que val amors, s'om mal non trai? / Que la jerosi'el turmens, / Q'ieu n'aic, e-l angoiss'el talens / Mi fant doblamen esgauzir* (ed. Topsfield 1971, n. 20, p. 185). Nel *De amore* di Andrea Cappellano, l'amore è infatti una passione che provoca comunque angoscia. Nasce infatti dalla vista (spesso una freccia che

Come rappresentativo della formazione profondamente dotta del suo autore, che fu sicuramente un *clerc* e che espose intenzionalmente nell'opera un repertorio vastissimo di abbellimenti retorici e allusioni classiche, e allo stesso tempo dei limiti che Thomas si autoimpose rispetto alla straordinarietà della vicenda narrata (per approfondimenti sul contesto filosofico, si rimanda a Vatteroni, 2004), possiamo infine prendere l'epilogo del *Tristan*. Si tratta di un luogo dell'opera meno conosciuto rispetto alle drammatiche scene che hanno impressionato il pubblico dei lettori di tutti i tempi, eppure così chiarificatore non solo di quell'intento morale e educativo che l'autore asseconda del genere a cui la sua narrazione vuole con forza aderire, e cioè il genere didattico, ma anche e soprattutto, direi, dell'epoca e del contesto sociale (corte della metà del secolo XII) entro i quali il nostro si trovò a comporre l'opera. Un ambiente che favoriva, o richiedeva, testi versificati in volgare su materiali quanto mai eterogenei, che andavano dalla letteratura classica, alla scienza medievale, alla cronachistica e alle leggende celtiche, ma tutti con fine edificante¹⁶.

il Dio d'amore scaglia facendola passare dagli occhi senza danneggiarli), secondo i precetti ovidiani, germoglia nel cuore, secondo la filosofia naturale esposta da Aristotele, provocando una gravissima malattia. Questa malattia sarà caratterizzata da un'alternanza implacabile di benessere e malessere: si rinvia, per il testo del trattato, a Buridant (1974), e al classico Vinay (1951) per le relazioni dell'opera con la cultura cortese contemporanea. Il gioco di parole che per bocca di Isotta Thomas dispiega su *mer* e *amer* richiama una nota tradizione classica, da Plauto, che nello *Pseudolus* insiste sulla natura dolceamara dell'amore (v. 63: *dulce amarumque*) a Catullo e Apuleio. Come ha ben mostrato Rossi (2002), questa tradizione è ripresa da altri autori francesi medievali, come Chrétien de Troyes, nel *Cligès*, su cui si veda ora il bell'articolo di Perrotta (2009) e Gautier de Coincy (*Miracles de Notre Dame*); la ritroviamo, come già avvertiva in un ricchissimo contributo il grande classicista Ettore Paratore, ripreso più recentemente da Desideri (2009), anche nel poemetto italiano del *Mare amoroso*, fitto di richiami thomasiani e tristaniani. Sull'uso insistito degli ornamenti retorici che Thomas dispiega nelle altre parti note del romanzo, resta fondamentale il saggio di Bertolucci Pizzorusso (1959), da integrare con Delbouille (1963) e Brault (1998) per il primo frammento e, per un quadro generale sulla cultura retorica contemporanea a Thomas, con il sempre valido Mckee (1945-46). Sulla circolazione del repertorio teatrale nelle scuole e negli ambienti di corte tra Francia e Inghilterra nel secolo XII, si rimanda a Bertini (1987) e Thomson (1995). Il motivo "dolce/amaro", emblematico delle diverse sensazioni che procura la malattia amorosa, è presente anche nel *Roman de la Rose* di Jean de Meun, nella spericolata descrizione di Amore per bocca di Ragione (vv. 4293-4358): si veda il testo con traduzione italiana e commento in Beltrami (2014, pp. 82-7).

16. L'effettivo grado di partecipazione di Thomas alla scabrosa vicenda degli amanti è oggetto di grande discussione da parte della critica. Il suo distacco è del resto esplicitato in questo passaggio: *bici ne sai que dire puisse, / quel de aus quatre a greignor angoisse, / ne la raison dire ne sai, / por ce que esprové ne l'ai. / La parole mettrai avant: / le jugement facent amant / al quel estoit mieuz de l'amor, / ou sanz lui ait gregnor dolur* [a questo punto non saprei dire quale di

Tumas fine ci sun escrit;
 A tuz amanz salut i dit,
 As pensis e as amerus,
 A enveisiez e as purvers,
 A tuz ces ki orunt ces vers.
 Si dit n'ai a tuz lor voleir,
 Le milz ai dit a mun poeir.
 E dit ai tute a verur
 Si cum je pramis al primur.
 E diz e vers i ai retrait,
 Pur essample issi ai fait
 Pur l'estorie embelir
 Que as amanza deve plaiser,
 E que par lieus poissent troveir
 Chses u se puissent recorder:
 Aveir em poissent grant confort
 Encuntre change, encontre tort,
 Encuntre painè, encuntre dolur,
 Encuntre tuiz engins d'amur.

[Thomas termina qui la sua opera, e rivolge il suo saluto a tutti gli amanti: ai sognatori e agli innamorati, alle vittime della brama e del desiderio, ai voluttuosi e ai perversi, e a tutti quelli che vorranno ascoltare questa storia. Se non ho detto quanto desideravano, ho fatto comunque del mio meglio. E ne ho narrato la versione più attendibile come avevo promesso al principio. Ho raccolto qui racconti e poemi; per fornire un *exemplum* ho esornato la trama perché gli amanti possano gradirla, e vi trovino varie situazioni in cui possano rispecchiarsi. E avere un potente rimedio contro la mutevolezza, l'ingiustizia, la fatica, il dolore e ogni tranello d'amore¹⁷.]

questi quattro (personaggi) provi un tormento maggiore, e non saprei esporne la ragione, per il fatto che non ne ho avuto esperienza diretta. Mi limiterò a esporre i fatti: il giudizio lo daranno gli amanti, su chi abbia il meglio dell'amore o su chi soffra di più per la sua mancanza] vv. 1238-1245 del terzo frammento, cfr. Marchello-Nizia (1995, p. 157). Si vedano al riguardo i contributi particolarmente approfonditi di Punzi (2013, 2016) e Bertolucci Pizzorusso (2017).

17. Il termine *emvius* è l'esatto corrispondente anticofrancese di *invidus* dei trattati di medicina (*invidus et tristis*), su cui cfr. Walter (2006), mentre con *desirus* viene come personificato quel concetto, ben presente nel monologo interiore di Tristano durante la prima notte di nozze con Isotta dalle Bianche Mani, in cui al *voleir*, cioè il desiderio carnale di congiungersi con chi si offre (nel caso la moglie legittima) si oppone in netto contrasto il *desir*, vale a dire l'aspirazione a ricongiungersi con l'unica vera amata, Isotta la regina: cfr. Baumgartner, Wagner (1967); *primur* fa riferimento al pendant obbligato della conclusione dell'opera, vale a dire un prologo, tecnicamente impostato secondo le convenzioni letterarie dell'epoca, che nella tradizione manoscritta di Thomas è andato purtroppo perduto; con *verur* il poeta si riferisce alla spinosa questione della pluralità di versioni della leg-

L'uniformità lessicale e stilistica del romanzo ci consente di affermare che, pur ben nascosto dietro le pieghe delle avventure dei protagonisti, e distante emotivamente dal dramma narrato, Thomas filtra nella sua personale interpretazione una versione liricizzata che solo i cicli in prosa del secolo XIII avranno il potere di cancellare, o quantomeno di eclissare, dall'immaginario culturale europeo. In maniera analoga, sarà un dramma musicale, molti secoli dopo, ad assumere il compito di riproporre al pubblico lo struggimento di un desiderio che non può trovare pace in questa vita.

Bibliografia

- BAUMGARTNER E., WAGNER R. L. (1967), *“As enveisiez e as purvers”*: *commentaire sur les vers 3125-3129 du Roman de Tristan de Thomas*, in “Romania”, 88, pp. 527-37.
- BERTOLUCCI PIZZORUSSO V. (1959), *La retorica nel Tristano di Thomas*, in “Studi Mediolatini e Volgari”, VI-VII, pp. 25-61 (poi in Ead., *Morfologie del testo medievale II*, a cura di F. Cigni, Aracne, Roma 2017, pp. 15-46).
- EAD. (2016), *Identità di una scrittura poetica medievale: Thomas*, in C. Carta, S. Finici, D. Mancheva (a cura di), *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia = Magis deficit manus et calamus quam eius hystoria: homenaje a Carlos Alvar*, vol. I, pp. 482-94 (poi in Ead., *Morfologie del testo medievale II*, a cura di F. Cigni, Aracne, Roma 2017, pp. 155-64).
- BÉDIER J. (1900), *Le Roman de Tristan et Iseut*, renouvelé par J. Bédier, préface de G. Paris, H. Piazza et Cie, Éditeurs, Paris.
- ID. (1902-05), *Le Roman de Tristan par Thomas, poème du XII^e siècle*, publié par J. Bédier, 2 voll. (I, Librairie de Firmin Didot, Paris; II, *Introduction*, Paris, Librairie de Firmin Didot, Paris).
- BENSKIN M., HUNT T., SHORT I. (1995), *Un nouveau fragment du Tristan de Thomas*, in “Romania”, 113, pp. 289-319.
- BERTINI F. (1987), *Da Menandro e Plauto alla commedia latina del XII secolo*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*, vol. V, Edizioni Quattro Venti, Urbino, pp. 319-33.

genda, su cui si veda Ramm (2006), un nodo autoriale affrontato non solo in altri luoghi del testo a lui attribuito, ma ripreso anche da altri autori, come Marie de France nei versi esordiali del suo celebre *Lai du Chèvrefeuille*. Con *change* si indica un problema cardine di tutto il romanzo, tramite il quale l'autore stigmatizza l'incostanza della natura umana e l'incapacità di restare nei buoni propositi; *engins* infine (“trappole”, “pieghe”, “inganni” ma anche “stratagemmi”), dell'ultimo verso, è anch'esso termine dal significato ambivalente, perché può avere valore positivo quando permette al personaggio della vicenda, ad esempio Tristano, di uscire con astuzia da situazioni di pericolo (cfr. Blakeslee, 1984).

- BLAKESLEE M. R. (1984), *Tristan the Trickster*, in "Cultura neolatina", 44, pp. 167-90.
- BRAULT G. J. (1998), *L'amer, l'amer, la mer: la scène des aveux dans le Tristan de Thomas à la lumière du fragment de Carlisle*, in J. Cl. Faucon, A. Labbé, D. Quérueu, *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, vol. I, Champion, Paris, pp. 215-26.
- BRUNETTI G. (2003), *Le anamnesi di Tristano: nota sulla Folie Tristan di Bern*, in "Francofonia", 45, pp. 111-32 (numero monografico *Memoria, storia, romanzo. Intersezioni e forme della scrittura francese medievale*).
- BURIDANT CL. (1974), *André le Chapelain, Traité de l'amour courtois*, introduction, traduction et notes par C. Buridant, Klincksieck, Paris.
- BUSCHINGER D. (1991), *Le Moyen-Age de Richard Wagner*, Centre d'études médiévales Université de Picardie, Amiens.
- CANETTIERI P. (2015), *Scienza e gaia scienza. Ragione e sentimento nella lirica romanza del medioevo*, in M. Brea (a cura di), *La expresión de las emociones en la lírica románica medieval*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 17-38.
- CHAFE E. (2005), *The Tragic and the Ecstatic: The Musical Revolution of Wagner's Tristan und Isolde*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- CIAVOLELLA M. (1976), *La malattia d'amore dall'antichità al Medioevo*, Bulzoni, Roma.
- CIGNI F. (2003), *Tristano e Isotta nelle letterature francese e italiana*, in M. Dallapiazza (a cura di), *Tristano e Isotta. La fortuna di un mito europeo*, Parnaso, Trieste, pp. 29-129.
- ID. (2017), *La Francesca e il tristanismo tra Otto e Novecento*, in F. Fortunato e I. Comisso (a cura di), «*Meravigliosamente un amor mi distringe*». *Intorno a Francesca da Rimini di Riccardo Zandonai*, Osiride, Rovereto, pp. 208-30.
- CONCINA C. (2019), *La follia di Tristano. Redazione del manoscritto di Berna*, Carocci, Roma.
- CORBELLARI A. (1997), *Joseph Bédier écrivain et philologue*, Genève, Droz.
- DALLAPIAZZA M. (2003), *Tristano e Isotta. La fortuna di un mito europeo*, Parnaso, Trieste.
- DESIDERI G. (2009), "Morire a torto". *Appunti sul Mare amoroso*, in "Critica del Testo", XII/1, pp. 115-31.
- FERRAND F. (1996), *Note sur les «versions françaises» des textes tristaniens de la bibliothèque de Richard Wagner à Dresde*, in A. Crépin, W. Spiewok (éds.), *Tristan-Tristrant. Mélanges en l'honneur de Danielle Buschinger à l'occasion de son 60^{ème} anniversaire*, Centre d'Études Médiévales, Amiens, pp. 147-58.
- EAD. (1998), *La réception de la littérature médiévale française en Allemagne: l'exemple de Richard Wagner*, in J. C. Faucon et al. (éds.), *Miscellanea mediaevalia*, Mélanges offerts à Philippe Ménard, 2 voll., Champion, Paris, pp. 529-46.
- FRAPPIER J. (1963), *Structure et sens du "Tristan": version commune, version courtoise*, in "Cahiers de civilisation médiévale", VI, pp. 255-80, 441-54.

- FURNESS R. (1995), *Wagner and Decadence*, in J. Tasker Grimbert (ed.), *Tristan and Isolde. A Casebook*, Garland, New York-London, pp. 377-423.
- GALLAGHER E. J. (1995), "This too you ought to read": *Bédier's Roman de Tristan et Yseut*, in J. Tasker Grimbert (ed.), *Tristan and Isolde. A Casebook*, Garland, New York-London, pp. 425-50.
- GAMBINO F. (2014), *Tristano e Isotta di Thomas*, revisione del testo, traduzione e note a cura di F. Gambino, Mucchi, Modena.
- GIGLIUCCI R. (2009), *La melanconia*, Rizzoli, Milano.
- GUARNIERI CORAZZOL A. (1988), *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, il Mulino, Bologna.
- EAD. (2008), *Wagner nella letteratura italiana postunitaria (1860-1910)*, in *Il mito e la rappresentazione del Nord nella tradizione letteraria*, Atti del Convegno di Padova, 23-25 ottobre 2006, Salerno, Roma.
- EAD. (2012), *Il fenomeno wagneriano nella letteratura europea tra Otto e Novecento*, in *Fortuny e Wagner. Il wagnerismo nelle arti visive in Italia*, Skira/Fondazione Musei Civici di Venezia, Ginevra-Milano, pp. 165-71.
- HASTY W. (ed.) (2003), *A Companion to Gottfried von Strassburg's "Tristan"*, Boydell & Brewer, Woodbridge, Suffolk.
- HOLTMEIER A. (1996), *Tristan et Isolde en France. 1865/1899 - 1914*, in A. Crépin, W. Spiewok (éds.), *Tristan-Tristrant. Mélanges en l'honneur de Danielle Buschinger à l'occasion de son 60^{ème} anniversaire*, Centre d'Études Médiévales, Amiens, pp. 265-77.
- HUTCHEON L., HUTCHEON M. (1999), *Death Drive: Eros and Thanatos in Wagner's "Tristan und Isolde"*, in "Cambridge Opera Journal", 11, 3, pp. 267-93.
- KÖHLER E. (1976), *Il sistema sociologico del romanzo francese medievale*, in "Medioevo Romanzo", 3, pp. 321-44.
- LANNUTTI M. S., CARACI VELA M. (2007), «*Vous avez bu l'amour et la mort*». *Il mito di Tristano e Isotta nella rilettura di Bédier e Martin*, in "Philomusica Online", vol. 6, n. 2, pp. 1-28.
- MAGNANI L. (1978), *La musica in Proust*, Einaudi, Torino.
- MARCHELLO-NIZIA C. (1995), *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, Gallimard, Paris.
- MCKEON R. (1945-46), *Poetry and philosophy in the Twelfth century: the renaissance of rhetoric*, in "Modern Philology", XLIII, pp. 217-34.
- MEUN J. DE (2014), *Ragione, Amore, Fortuna (Roman de la Rose, vv. 4059-7230)*, a cura di P. G. Beltrami, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- MICHEL F. (1835-39), *The Poetical Romances of Tristan in French, in Anglo-Norman and in Greek Composed in the XII and XIII Centuries*, 3 voll., Pickering-Techener, London-Paris.
- NOACCO C. (2012), *Le mal d'amour au Moyen Âge: souffrance, mort et salut du poète*, in "Pallas", 88, pp. 147-67.
- PARATORE E. (1965), *Da Plauto al "Mare amoroso"*, in "Rivista di cultura classica e medioevale", 7, 1-3, *Studi in onore di Alfredo Schiaffini*, vol. II, pp. 825-60.

- PERROTTA G. (2016), "C'est costume d'amur de joie avoir après dolur". *La fenomenologia amorosa in alcuni passi del Tristan e del Cligés*, in "Interfaces", 2, pp. 164-88.
- PUNZI A. (2005), *Tristano. Storia di un mito*, Carocci, Roma.
- EAD. (2006), *Per la tendrur di Thomas*, in P. G. Beltrami et al. (a cura di), *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, vol. II, Pacini, Pisa, pp. 1329-42.
- EAD. (2013), *La memoria dell'amore: il Tristan di Thomas*, in I. Ravasini, I. Tomasetti (a cura di), *Pueden alzarse las gentiles palabras: per Emma Scoles*, Bagatto Libri, Roma, pp. 333-44.
- EAD. (2016), *Emozioni narrate / emozioni patite: rileggendo il Tristan di Thomas*, in "Critica del testo", XIX/3, pp. 97-120.
- PUNZI A., PARADISI G. (2005), *Note sul lessico in rima nei Tristani in versi di Thomas e Béroul*, in S. Bianchini (a cura di), *Lessico, parole-chiave, strutture letterarie del Medioevo romanzo*, Bagatto Libri, Roma, pp. 79-126.
- RAMM B. (2006), "Cest cunte est mult divers": *Knowledge, Difference, and Authority in Thomas's "Tristan"*, in "The Modern Language Review", 101, pp. 360-74.
- ROSSI L. (2002), "Bere l'amore": *per mare con Enea e Tristano*, in F. Beggiano, S. Marinetti (a cura di), *Vettori e percorsi tematici nel Mediterraneo romanzo*, Rubbettino, Soveria Mannelli, pp. 11-32.
- ROUGEMONT D. DE (1939), *L'amour et l'Occident*, Éditions Plon, Paris.
- THOMSON R. M. (1995), *Where were the Latin Classics in Twelfth-Century England?*, in "English Manuscript Studies", 7, pp. 25-40.
- TOPSFIELD L. T. (1971), *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, "Les Classiques d'Oc", Nizet, Paris.
- VATTERONI S. (2004), *Estrange amor*, in "Medioevo romanzo", 28, 3, pp. 366-9.
- VINAY G. (1951), *Il De amore di Andrea Cappellano nel quadro della letteratura amorosa e della rinascita del secolo XII*, in "Studi medievali", n.s., 17, pp. 203-76.
- WALTER P. (1985), *Tristan et la mélancolie (contribution à une lecture médicale des textes français en vers sur Tristan)*, in *Actes du XIV^e Congrès International Arthuriens*, II, Presses de l'Université, Rennes, pp. 646-57.
- ID. (2005), *Éros mélancolique et amour tristanien*, in D. Jacquart, D. James-Raoul, O. Soutet (dir.), *Par les mots et les textes. Mélanges de langue, de littérature et d'histoire des sciences médiévales offerts à Claude Thomasset*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, pp. 859-70.
- ID. (2006), *Tristan et Yseut. Le porcher et la truie*, Imago, Paris.
- WAPNEWSKI P. (1981), *Tristan der Held Richard Wagners*, Quadriga, Berlin.
- ZAMBON F. (2012), *Metamorfosi del Graal*, Carocci, Roma.



6

Gradazioni di melancolia: un breve tragitto tra letteratura e arti

di *Alberto Casadei**

6.1

Classificare la melancolia?

L'universo della melancolia (uso appositamente la variante più vicina alla forma greca originaria) è notoriamente non solo molto vasto, ma anche eterogeneo¹. Se infatti consideriamo le manifestazioni esteriori che sono state classificate come “melancoliche”, dobbiamo valutare sia atteggiamenti reattivi, al limite dell'aggressività, sia altri catatonici, sino alla totale passività². All'interno di questo sterminato territorio da tempo si è individuata l'area della creatività saturnina³, che diventa addirittura privilegiata grosso modo a partire dai vari Rinascimenti europei: la melancolia assume quindi la valenza di stato propiziatore per la nascita di opere d'arte, e addirittura è possibile considerare questo stato come necessario soprattutto a partire dal Quattrocento fiorentino (con la

* Alberto Casadei, Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica, Università di Pisa (alberto.casadei@unipi.it).

1. Dell'imponente bibliografia citabile sulla rappresentazione della melancolia, si segnalano soprattutto i saggi che si sono occupati anche del versante letterario. Da ricordare, in primo luogo, i lavori di Julia Kristeva (2013) e di Jean Starobinski (2014, con importante postfazione di Fernando Vidal). Due raccolte di studi, attinenti in particolare alla letteratura italiana sono Dolfi (1991), Frabotta (2001); da vedersi, anche per la bibliografia, è Ceserani (2007). Per ampie antologie di testi, si vedano Hersant (2005), Gigliucci (2009). Per i confronti con le ricerche di ambito medico-scientifico e sociologico, si veda la nota successiva.

2. Oltre che agli ormai classici studi di impronta psicanalitica, sulla scia di Freud o di Binswanger, si rinvia almeno a Borgna (1992) e a Lolli (2005), con numerosi riferimenti lacaniani. Fra gli studi socio-culturali che si terranno in considerazione si segnalano intanto Noica (2017) e Bartra (2018). Importanti considerazioni rispetto alla prospettiva qui adottata si ricavano da Iacono (2016), specie pp. 23-30 (sulla tendenza a patologizzare il normale, sulle differenze di grado tra normalità e malattia e sulla relazione mancanza/sostituzione nei fenomeni melancolici).

3. Cfr. Klibansky, Panofsky, Saxl (1983); e si veda ora anche l'edizione inglese rivista (Montreal 2019). Cfr. anche, per opportuni aggiornamenti, Barale (2009).



sua “melancholia generosa”) e poi dal periodo manieristico-barocco, quando l’indagine sulle forme della cosiddetta “pazzia” comincia ad assumere i tratti di una ricognizione interessata e sensibile, senza arretramenti e chiusure inorridite⁴.

Si arriva così alla celebre *summa* di Robert Burton, *Anatomy of Melancholy* (1621), nella quale leggiamo una frase del tutto emblematica:

The tower of *Babel* never yielded such confusion of tongues, as this Chaos of melancholy doth variety of Symptomes.

[la torre di Babele non ha mai prodotto una tale confusione di lingue quanto questo Caos della melanconia origina varietà di sintomi]⁵.

Ma in effetti, dopo la fase del Barocco, molte altre sono state le componenti acquisite al territorio della melanconia, che anzi cambia fortemente la sua connotazione diventando soprattutto “malinconia”, sentimento ancora una volta di difficile definizione ma attestato sul versante dell’insoddisfazione e del rimpianto, magari per specifiche situazioni (lontananza da persone o luoghi, impossibilità di sperare nel futuro ecc.): tuttavia la gentilezza e la delicatezza di questo sentimento, spesso persino piacevole in sé, non sembra corrispondere all’umor nero greco e classico, se non forse nell’ambito dell’irrealizzabilità di un desiderio che diventa fonte di un disturbo pervasivo nello stato psicofisico di un essere umano. Si passa allora dalla melanconia-malinconia alla depressione, secondo una casistica preminentemente medica che viene ormai accettata nell’ambito diagnostico e terapeutico sulla base del celebre DSM (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*), arrivato nel 2013 alla quinta edizione⁶.

Ma è possibile ridurre le manifestazioni artistiche legate alla melanconia a una sorta di epifenomeno causato da un particolare stato psicofisico, magari tematizzato oppure metaforizzato (secondo il modello di lettura freudiana dei sogni)? Penso sia necessario considerare due aspetti.

4. Sulle fasi storiche e le soglie simboliche del rapporto comunitario con la follia si vedano i saggi e la bibliografia relativa in Foucault (2006).

5. Si veda, anche per la bibliografia, l’edizione (ridotta) di Burton (2019): notevole comunque, e visionabile anche tramite le riproduzioni delle stampe originali online, la *The Synopsis of the First Partition*, con un imponente elenco di cause, sintomi, malesseri ecc.

6. Sulle caratteristiche e i limiti di questi repertori, cfr. Perrella (2006). Si vedano inoltre, per una rassegna sintetica, Solomon (2002); su un piano sociologico, Ehrenberg (1999); sul versante storico moderno, Lawor (2012).

In primo luogo, le arti in generale, e la letteratura in particolare, non si possono ridurre a effetto di un'unica causa, benché sia accertato che in epoca moderna una condizione di forte disagio psicofisico sia stata individuata in molti fra gli artisti più celebri: ma resta indiscutibile che molti altri esseri umani, turbati da disagi analoghi, non hanno realizzato opere d'arte (al massimo, possono averne tratto benefici in alcune terapie)⁷.

In secondo luogo, occorre considerare pure i numerosi casi di forme artistiche che non sembrano riconducibili comunque a una componente patologica: se è vero che, sin da Aristotele, si individuava un grado di melancolia in quasi tutti gli uomini eccezionali (peraltro, non solo artisti), è anche vero, per esempio, che Omero o, meglio, gli Omeridi non componevano i loro canti per indagare profondità psicologiche, bensì eventi reali o immaginari ma comunque ben evidenti (l'ira di Achille o la lotta di Ulisse contro Polifemo da questo punto di vista si equivalgono) e importanti per i singoli tanto quanto per le comunità.

Tenendo conto di questi e di molti altri fattori, in un mio recente contributo (cfr. Casadei, 2018, con ampia bibliografia; per alcuni approfondimenti, si vedano anche Mancini, 1998; Guaragnella, 2015) ho tentato di sintetizzare le propensioni biologico-cognitive che possono essere messe a frutto nella realizzazione di opere d'arte, individuando nello *stile* l'elemento essenziale per riconoscere appunto uno sforzo artistico orientato e significativo. Questo impiego mirato di propensioni varie (ritmiche, mimetiche, analogiche ecc.) consente di trasmettere nuclei di senso che corrispondono o a verità esplicite da condividere (per esempio in rituali religiosi o nelle messinscene teatrali), eventualmente per arrivare a esiti personali o collettivi (come la *katharsis*, dalle evidenti implicazioni terapeutiche), o a verità profonde, spesso oscure, da intuire. Il secondo ambito è quello che più si è sviluppato quando l'indagine artistica ha cominciato a trattare soprattutto dell'interiorità e della varietà dei sentimenti: una gamma ben più raffinata rispetto alle passioni classiche, dovute appunto, come la melancolia, alla teoria degli umori. Spesso però termini ormai entrati in circuiti linguistici, addirittura in varie culture, sono stati impiegati con nuove accezioni, che si affiancavano alle precedenti senza sostituirle *in toto*.

Di qui l'estrema problematicità di una classificazione unitaria della melancolia/malinconia, e la necessità di percorsi che individuino la semantica

7. Sulle forme di patologia riscontrabili in numerosi artisti degli ultimi secoli si veda Jamison (1994). Più di recente, sul versante della narrazione come necessità biologica e terapia, cfr. Gottschall (2018) e Cometa (2017).

storica del vocabolo e delle sue varianti, nonché le corrispondenze medicoterapeutiche. Tuttavia, un'analisi strettamente artistico-letteraria, basata sui principi sopra indicati (nuclei di senso da trasmettere attraverso specifiche rese stilistiche), consente di cogliere alcuni aspetti specifici dell'attività melancolica in rapporto alla funzione che, pure in una prospettiva post-psicanalitica, può essere ancora attribuita all'arte: quella di rappresentare in maniera più forte e completa l'effettivo stato in cui si è trovato un essere umano affetto da un tipo di melancolia, i cui *qualia* (ossia i tratti qualitativi specifici) non sono riducibili ai tratti di base comuni, elencati in un repertorio come il DSM.

6.2

Melancolia e *mal de vivre*: dalla depressione all'accidia

Impiegando in modo operativo quanto sopra indicato, possiamo cominciare a considerare le opere d'arte in cui viene manifestato un disagio riconducibile all'ambito della melancolia: potremmo citare, sulla base delle molte analisi disponibili, opere visive che la tematizzano (*Melencolia I* di Albrecht Dürer) o la evocano (vari dipinti di Caspar David Friedrich o Edvard Munch o Giorgio De Chirico); musiche che la suscitano (il lamento di Didone nel *Dido and Aeneas* di Henry Purcell, il fado, il blues...); liriche o opere narrative o teatrali che la trattano esplicitamente o meno (dalla poesia delle rovine all'*Anatomie* di John Donne alle *Odi* di Keats agli *Spleen* di Baudelaire ai romanzi e ai drammi di Kafka o Beckett...).

Se dovessimo trovare un principio unificante, che giustifichi almeno in parte l'uso euristico del termine melancolia in tutti questi casi, potremmo ricorrere a quello, pure attestato da tempo (cfr. Minois, 2005), di *mal de vivre*, ovvero il montaliano "male di vivere". Questa categoria, inevitabilmente molto estesa, ha però il vantaggio di porre subito in rilievo il tratto che sembra pertinente a opere come quelle sopra elencate e a tante altre esaminate come "malinconiche": la necessità di condividere un nucleo di senso che riguarda la condizione in cui si trova chi ha percepito consciamente o intuito inconsciamente che la vita potrebbe sfuggirgli, non essere sotto controllo da parte del corpo o alla portata delle proprie forze psicofisiche. In quest'ottica, il mondo esterno può essere percepito come una minaccia o un ambito da non toccare, pur rimanendo il luogo nel quale l'Io dovrebbe collocarsi: ecco quindi che verso di esso, o verso suoi singoli aspetti (una persona, la casa dell'infanzia, un posto dove si è stati felici ecc.) si possono rivolgere le residue capacità vitali, in modi tuttora ignoti alla diagnosi me-

dica ma invece percepite dagli artisti e ri-attuate con i vari mezzi disponibili. In senso positivo e creativo, alcuni aspetti stilistici (specifici accordi musicali, accostamenti di colori in pittura ecc.), se adeguatamente impiegati, possono riuscire a veicolare un nucleo di senso *equivalente* a quello provato o immaginato, e possono essere mimeticamente re-incorporati dai fruitori dell'opera (sul valore positivo della melancolia si vedano, benché di taglio divulgativo, le riflessioni di Wilson, 2009).

In altri termini, è possibile e opportuno tentare di creare una scalarità, ovvero una gradazione motivata delle forme di male di vivere melancolico (escludendo quindi aspetti che comportino disturbi distruttivi della personalità, dalla schizofrenia alle patologie neurodegenerative), purché essa si appoggi a tratti stilistici individuabili e sia ricollegabile a un'evoluzione storica, che permetta di riconoscere quali tratti della fenomenologia del male di vivere sono resi pertinenti in contesti socio-culturali diversi.

Per partire da quello che attualmente potremmo considerare il livello più alto di melancolia legata al male di vivere, ossia la depressione (cfr. nota 6), potremmo individuare il suo carattere più specifico nella percezione della *negatività in sé dell'esistere*. A livello sapienziale, possiamo risalire senz'altro a considerazioni contenute già nella Bibbia e in particolare nella celebre affermazione del *Qohelet* o *Ecclesiaste* (1, 2 e 12, 8), entrata nell'uso comune secondo la forma proposta nella *vulgata* latina: "vanitas vanitatum et omnia vanitas". La constatazione della vanità di ogni sforzo umano, e addirittura di ogni realtà terrena, si è sempre accompagnata ovviamente alla percezione dell'inevitabilità della morte e per lungo tempo poté essere superata solo in una prospettiva religiosa ultraterrena o al limite in una etica, fondata sul buon comportamento e su una possibile gloria terrena.

Ma quando queste prospettive si riducono a loro volta a vanità, l'individuo è posto di fronte alla necessità di condurre la propria esistenza in un mondo privo di qualunque riscatto (quindi vano), e nello stesso tempo opprimente perché appunto *solo in esso* si può vivere. La manifestazione più efficace di questa nuova fase, all'insegna della concezione contemporanea della depressione come epifenomeno della totale insufficienza dell'io a fronteggiare la necessità di esistere nel mondo privo di senso, è senza dubbio il drammaticamente sublime *Spleen IV* (nella serie del 1857) di Baudelaire:

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
 Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
 Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
 Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;

Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris;

Quand la pluie étalant ses immenses traînées
D'une vaste prison imite les barreaux,
Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,

Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrement.

– Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,
Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir,
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir⁸.

La copiosa ed eccellente serie di contributi critici su questo componimento e sull'intera serie degli *Spleen* (cfr. nota 8), esime da una considerazione minuta, e possiamo dare per scontata l'importanza del macrotesto delle *Fleurs* per la comprensione di questo singolo tassello: lo scontro con la città moderna, il nuovo *habitat* non protettivo bensì massificante e alla fine disgregatore, di sicuro ha fatto virare verso il negativo il paesaggio visibile da una finestra, come quello che qui viene presentato. Il punto però essenziale, il nucleo di senso che viene reso stilisticamente grazie all'uso pervasivo del rovesciamento ossimorico, è che l'interno stesso di una stanza, e poi addirittura quello del cervello dentro la scatola cranica, sono diventati luoghi orrendi abitati da figure fra le più disgustose che l'uomo moderno possa immaginare: se il cielo è un coperchio, noi siamo chiusi in una pentola; ma l'intera terra è una prigione umida e marcia, cui fa da inferriata la pioggia con i suoi rivoli; e con noi stanno una Speranza mutata in pipistrello, e i pensieri stessi, ridotti a ragni che tessono le loro tele per imprigionare la mente. Questo mondo altro *esiste* nella poesia, ed è vero nella sua stessa natura stilistica, quella di condensare ossimori, là dove il positivo possibile

8. Si veda Baudelaire (1996, pp. 152-5). Si vedano anche le note (ivi, pp. 1544-5), pure per la bibliografia fondamentale (che comprende i celebri saggi di Leo Spitzer, Walter Benjamin e Erich Auerbach).

(l'*Espérance* che viene evocata al v. 6) è in effetti parte integrante del negativo d'insieme.

Questo processo di metamorfosi statica si avvia (Spitzer ha parlato di una *fortissimo*) nella quarta strofa, quando anche i suoni delle campane, che dovrebbero annunciare eventi religiosi e magari gaudiosi, si mutano in grida e rantoli di dannati e moribondi, immagine subito sostenuta, nella strofa finale, da quella del passaggio di funerali muti e comunque lunghi, senza variazione. Il testo ha insomma usato una gamma di strumenti stilistici ben precisi per giungere a una modifica polare del positivo e del negativo nell'ambito esistenziale: il vivere è *pervaso* dalla negatività, la lotta della mente e del corpo per non soccombere è persa, cosicché trionfano le entità superiori che sostituiscono gli dèi nel mondo delle *Fleurs*: l'*Ennui* e l'*Angoisse*, vere allegorie-personificazioni benjaminiane di un disagio integrale.

In un testo così denso, il nucleo di senso veicolato si può sintetizzare, con molta approssimazione, come segue: «chi legge sappia che, se la melancolia in quanto depressione travolge ogni possibile difesa personale e di *habitat*, non esiste alcuna realtà che possa mantenere la sua fisionomia, e la metamorfosi verso il negativo sarà assoluta». In questi termini si esplicita la melancolia-depressione che si collega al vivere in un *habitat* caratterizzato dall'ostilità: a confronto, ben più blandi risultano i sentimenti negativi manifestati dal desiderio di sfuggire ai consessi pubblici (per esempio già di vari poeti antichi e poi di Petrarca, *Solo et pensoso i più deserti campi...: RVF*, 35); oppure dai bilanci radicali ma espressi soltanto in punto di morte, quando cioè ormai si sa che la vita è destinata a chiudersi entro breve tempo (si pensi a Macbeth che afferma: «It [life] is a tale *told by an idiot*, full of sound and fury, signifying nothing»; atto v, scena 5). Con Baudelaire, il male di vivere sostituisce il vivere, e il suo *Spleen* crea questo mondo costituito da anti-vita, dominato da un' *Angoisse* che s'è impossessata del corpo e di ogni sua speranza di sopravvivenza.

Elevando a emblema lo stupendo *Spleen* baudelaireiano possiamo fissare, in questo periodo storico, il punto più elevato nella manifestazione della melancolia in quanto depressione⁹: prevale la passività totale, l'im-

9. Confrontando altri testi otto-novecenteschi o contemporanei potremmo certo ottenere una classificazione più dettagliata, in modo da individuare i tratti stilistici che si accompagnano alla rappresentazione specifica di uno stato depressivo al suo livello più elevato, che però è appunto una condizione limite. La sua rappresentazione performativa più completa, fondata su un testo da interpretare in senso antifrastico e su una musica ossessiva sia nelle tonalità basse sia in quelle fortissime, è probabilmente da individuare in *Lithium* dei Nirvana (e in generale in tutto l'album *Nevermind*, 1991).

possibilità di agire, e la stilizzazione letteraria orienta alcuni suoi strumenti retorici (l'ossimoro, il rovesciamento inaspettato...) allo scopo di produrre un mondo in cui persino un evento abitudinario (una giornata di pioggia durante la quale cominciano a suonare campane di chiese) assume una valenza distruttiva contro la quale la forza vitale non può reagire.

Per lungo tempo la passività è stata peraltro considerata riprovevole da un punto di vista etico, e tuttavia consentiva una sorta di equilibrio tra energia vitale interna e forza aggressiva del mondo esterno: non si trattava di una condizione positiva, ma la mancanza di un obiettivo sicuro e di una volontà per raggiungerlo era forse riprovevole sul versante religioso, ma non distruttiva su quello esistenziale. Si può quindi individuare un male di vivere che ora possiamo estrinsecare in "accidia" o "acedia", secondo le categorie antiche¹⁰, e in un suo equivalente moderno, la noia o *ennui* che produce indifferenza e inattività (ma non totali)¹¹.

Com'è ovvio, non si tratta di equivalenze effettive, dato che il comune denominatore di queste manifestazioni psicofisiche, il *taedium vitae*, non si manifesta sempre nelle stesse forme: la scalarità dovrebbe essere qui molto più raffinata rispetto a quanto si potrà qui proporre. Sottolineiamo però il nucleo di senso che emerge dai testi antichi e moderni che possono essere convocati sotto queste etichette: "il vivere manifesta aspetti o spiacevoli, o insopportabili, o semplicemente ripetitivi sino all'ossessività, tali appunto da non voler essere più sperimentati dal soggetto che li evidenzia". Ma mentre l'*enueg* dei poeti provenzali può essere oggetto di un componimento deprecatorio, in cui magari si elencano trafile di enti o eventi fastidiosi, la noia moderna è di nuovo pervasiva, e come l'accidia antica comporta l'inazione dell'io *embodied*, il quale percepisce il male di vivere che *sta prendendo il posto* della gioia, peraltro ancora percepibile.

La dialettica tra noia e gioia era ovvia per i poeti antichi, trattandosi di due momenti entrambi sperimentabili, semmai con una tensione inappagata da parte dell'io che coglie la gioia in altri. Così Bernart de Ventadorn nella prima strofa della sua celebre canzone *Can vei la lauzeta*:

10. Cfr. Benvenuto (2008), Del Castello (2010, con importanti precisazioni sulle distinzioni già antiche rispetto alla melancolia e alla *tristitia*, anche in rapporto alle posizioni espresse in Agamben 1994). Per ulteriori considerazioni sulla tristezza in quanto percezione dello scarto fra pensiero e sua attuazione, si veda Steiner (2007).

11. Sulla classificazione delle varie forme di "noia", si veda la rassegna ricavabile da Kuhn (1976), specie pp. 279-378, e Maggini, Dalle Luche (1991); si veda anche Svendsen (2004).

Can vei la lauzeta mover
 De joi sas alas contra.l rai,
 Que s'oblid' e.s laissa chazer
 Per la doussor c'al cor li vai,
 Ai! tan grans enveya m'en ve
 De cui qu'eu vey a jauzion,
 Meravilhas ai, car desse
 Lo cor de dezirer no.m fon¹².

Senza sforzo, pur spostandoci di oltre sei secoli, possiamo istituire un paragone con la percezione leopardiana della noia come *più forte* della gioia:

Poi quando intorno è spenta ogni altra face,
 E tutto l'altro tace,
 Odi il martel picchiare, odi la sega
 Del legnaiuol, che veglia
 Nella chiusa bottega alla lucerna,
 E s'affretta, e s'adopra
 Di fornir l'opra anzi il chiarir dell'alba.

Questo di sette è il più gradito giorno,
 Pien di speme e di gioia:
 Diman tristezza e noia
 Recheran l'ore, ed al travaglio usato
 Ciascuno in suo pensier farà ritorno (*Il sabato del villaggio*, vv. 31-42).

Il rovesciamento è stilisticamente forte perché Leopardi adotta un linguaggio e una metrica del tutto privi di oscurità e forzature romantiche, e tuttavia destabilizza sia le forme canoniche (le strofe regolari), sia il senso di conforto e consolazione che la poesia classica dovrebbe conferire, persino quando porta a constatare la presenza della noia che produce accidia, come avveniva per esempio in Petrarca. Viceversa, i versi qui garantiscono limpidamente, come appunto potrebbe avvenire in una pagina dello *Zibaldone* attraverso il ragionamento, che ogni opera umana è soltanto un palliativo rispetto al male di vivere: inesorabilmente, il momento successivo al

12. Si veda l'edizione a cura di M. Mancini (Ventadorn, 2003, pp. 130-1), dove si legge questa traduzione: «Quando vedo l'allodola muovere / di gioia le ali verso il sole, / che si oblia e si lascia cadere / per la dolcezza che le giunge al cuore, / ah! così grande voglia mi prende / di ogni cosa che vedo gioire, / che è meraviglia se subito / il cuore si consuma dal desiderio». Importanti anche le pp. 158-9 per le note di commento.

proprio sforzo per raggiungere la felicità porterà invece “tristezza e noia”, perché la vita è intrisa di questa condizione esistenziale. Una condizione sperimentata dal poeta in prima persona e variabile nel tempo: così scrive, lucidissimo, il diciannovenne Leopardi a Pietro Giordani nella celebre lettera del 30 aprile 1817:

Che cosa è in Recanati di bello? che l'uomo si curi di vedere o d'imparare? niente. Ora Iddio ha fatto tanto bello questo nostro mondo, tante cose belle ci hanno fatto gli uomini, tanti uomini ci sono che chi non è insensato arde di vedere e di conoscere, la terra è piena di meraviglie; ed io di diciott'anni potrò dire: in questa caverna vivrò e morirò, dove son nato? Le pare che questi desideri si possano frenare? che siano ingiusti soverchi sterminati? che sia pazzia il non contentarsi di non veder nulla, il non contentarsi di Recanati?

L'aria di questa città l'è stato mal detto che sia salubre. È mutabilissima, umida, salmastra, crudele ai nervi e per la sua sottigliezza niente buona a certe complessioni. A tutto questo aggiunga l'ostinata, nera, orrenda, barbara malinconia che mi lima e mi divora, e collo studio s'alimenta e senza studio s'accresce. So ben io qual è, e l'ho provata, ma ora non la provo più, quella dolce malinconia che partorisce le belle cose, più dolce dell'allegria, la quale, se m'è permesso di dir così, è come il crepuscolo, dove questa è notte fittissima e orribile, è veleno, come Ella dice, che distrugge le forze del corpo e dello spirito. Ora come andarne libero non facendo altro che pensare e vivendo di pensieri senza una distrazione al mondo? e come far che cessi l'effetto se dura la causa?¹³

Colpisce, in questo brano, la dialettica fra l'Io che desidera esperienze assolute e l'*habitat* (fisico e culturale) in cui è costretto a vivere. E tuttavia, era possibile per il corpo e la mente esperire la “malinconia dolce”, ormai entrata nell'immaginario poetico di fine Sette e inizi Ottocento (Gigliucci, 2009, specie pp. 391 ss.), dunque una condizione che consente di superare la negatività assoluta dell'esistere grazie alla gamma di percezioni positive (le forti illusioni, le speranze di agire nella storia, gli affetti che potrebbero accendersi...): ma ora, nella noia-tedio, prevale solo la negatività. E la percezione della stasi come condizione ultima, e in un certo senso di questo tipo di noia come preparazione alla morte, diventa interpretazione cosmologica nell'operetta morale *Cantico del gallo silvestre* (novembre 1824), che nel suo finale colloca la dialettica di desiderio e di rifiuto del vivere in una sorta di entropia universale:

13. Cfr. Leopardi (2006, pp. 57-69, specie p. 61, e anche pp. 1145-50).

Il fior degli anni, se bene è il meglio della vita, è cosa pur misera. Non per tanto, anche questo povero bene manca in sì piccolo tempo, che quando il vivente a più segni si avvede della declinazione del proprio essere, appena ne ha sperimentato la perfezione, né potuto sentire e conoscere pienamente le sue proprie forze, che già scemano. In qualunque genere di creature mortali, la massima parte del vivere è un appassire. Tanto in ogni opera sua la natura è intenta e indirizzata alla morte: poiché non per altra cagione la vecchiezza prevale sì manifestamente, e di sì gran lunga, nella vita e nel mondo. Ogni parte dell'universo si affretta infaticabilmente alla morte, con sollecitudine e celerità mirabile. Solo l'universo medesimo apparisce immune dallo scadere e languire: perocché se nell'autunno e nel verno si dimostra quasi infermo e vecchio, nondimeno sempre alla stagione nuova ringiovanisce. Ma siccome i mortali, se bene in sul primo tempo di ciascun giorno acquistano alcuna parte di giovinezza, pure invecchiano tutto dì, e finalmente si estinguono; così l'universo, benché nel principio degli anni ringiovanisca, nondimeno continuamente invecchia. Tempo verrà, che esso universo, e la natura medesima, sarà spenta. E nel modo che di grandissimi regni ed imperi umani, e loro maravigliosi moti, che furono famosissimi in altre età, non resta oggi segno né fama alcuna; parimente del mondo intero, e delle infinite vicende e calamità delle cose create, non rimarrà pure un vestigio; ma un silenzio nudo, e una quiete altissima, empieranno lo spazio immenso. Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato né inteso, si dileguerà e perderassi¹⁴.

Per i moderni che hanno abbandonato le certezze religiose, non c'è motivo di tentare un riscatto dall'accidia e dalla passività: la condizione di noia melancolica è quella consueta e fa parte di un ciclo di Natura più forte di ogni tentativo di resistenza vitale, come dimostra lo stile, argomentativo e visionario insieme, del *Cantico del gallo silvestre*, che fra l'altro si propone come riscrittura parodica di un racconto talmudico (quindi legato nientemeno che alla sapienza ebraica di ascendenza biblica).

6.3

Melancolia e desiderio inappagato: nostalgia, *saudade*, lutto

E tuttavia, proprio pochi anni prima di queste affermazioni, il versante romantico germanico aveva dato il massimo rilievo a una parola già attestata nell'alto tedesco, *Sehnsucht*, che indica una forma di melancolia attiva e

14. Cfr. Leopardi (2008), specie pp. 457-72. Per le analogie con le considerazioni di altri poeti e soprattutto filosofi ottocenteschi (a cominciare da Schopenhauer), si veda Sangirardi (2001).

non passiva, un desiderio inappagato e quindi continuo e profondo¹⁵. Questo sentimento è fra l'altro manifestato da figure canoniche della nuova letteratura europea, come il *Wanderer*, viaggiatore compulsivo (poi urbanizzato e delimitato nei suoi spostamenti come *flâneur*), e si potrebbe sostenere che queste figure rispondono alla certezza della noia ponendo sotto accusa in prima istanza l'ambiente, l'*habitat* esistenziale. Contrariamente alla saggezza antica, per esempio senecana, che affermava l'inutilità degli spostamenti in mancanza di un profondo cambiamento nel proprio animo, la ricerca di una gioia possibile è delegata appunto al viaggiare, all'incontrare condizioni esterne più favorevoli che, come peraltro affermava anche Leopardi, potrebbero cambiare la melancolia derivata dalla noia in una gioia tangibile o almeno in una malinconia dolce. Alla stasi si oppone il movimento, da sempre associato alle manifestazioni vitali, solo che questo moto-desiderio non ha scopo, non ha una direzione, deve soltanto procedere sino a quando non sarà esperito un appagamento, che però in realtà non è prevedibile.

A parte la tradizione letteraria, è in questo caso quella artistica, specialmente grazie a Caspar D. Friedrich, a porre in evidenza questa tensione che dovrebbe cancellare o attenuare la melancolia implicita nel desiderio irraggiungibile¹⁶. Con uno scatto *e contrario*, è proprio l'impossibilità di appagamento della *Sehnsucht* che costituisce il suo nucleo di senso fondamentale, la cura stessa della melancolia paralizzante, benché si possa giungere a un punto non più superabile, al "mare di nebbia" che è forse vuoto sublime – ossia nulla – ma invece, per il *Wanderer*, deve rimanere ancora un'oscura entità da scoprire, potenzialmente infinito (per un'analisi delle opere di Friedrich sotto questa angolatura si veda Givone, 2018, specie pp. 13-33).

15. Per una bibliografia recente si veda Zimmermann (2009). Il confronto andrebbe allargato ad altri tipi di "struggimento" o di "melancolia in tensione", pure attestati in ambito romantico: da considerare per esempio quanto scrive John Keats nella sua *Ode on Melancholy* (1819-1820), in cui essa si presenta come un sentimento "sfuggente", nascosto tra quelli forti (Bellezza, Gioia, Piacere...) dei quali fa emergere la transitorietà e persino la contraddittorietà, percepibile solo da parte degli uomini più sensibili (si vedano, per un inquadramento biografico e critico, Roe, 2012 e specificamente Keats, 2019, pp. 698-701 e 1384-6).

16. Di Caspar David Friedrich è senza dubbio emblematico *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1818); ma sono notevoli pure, nella prospettiva qui adottata, *Donna al tramonto del sole* (1818), dove invece il movimento è solo interiore, e anche *Monaco in riva al mare* (1808-10), in cui prevale nettamente il sentimento sublime della sproporzione tra singolo uomo e Natura, a evocare non la tensione della *Sehnsucht* bensì l'infinitesima importanza dell'esistere umano in un contesto universale. Per un'interpretazione d'insieme, si veda Amstutz (2020).

La condizione del tendere perennemente a un'alterità, nemmeno definita, non può essere mantenuta per sempre a livello cerebro-corporeo e in genere si specializza in alcuni tipi di melancolia desiderante. Fra questi, particolarmente fortunati nel periodo moderno sono quelli che indicano un desiderio collocabile nel passato, riferito a persone, luoghi, eventi che permangono nella memoria e diventano ricordi vitali, proprio perché si oppongono a un male di vivere presente, forte ma ancora controllabile. Ecco allora tanti tipi di "malinconia dolce", e in particolare la *nostalgia*, il mal d'Africa, la *saudade* e tante altre varianti presenti in molte culture specialmente occidentali.

Anche in questo caso il sentimento è prevalentemente moderno, tanto è vero che il vocabolo pseudogreco "nostalgia" sembra in realtà coniato solo nel XVII secolo, a indicare lo stato dei migranti che non sanno quando e come potranno tornare alla loro casa natia (cfr. in particolare Starobinski, 2014, pp. 207-27 – è il saggio *L'invenzione di una malattia* del 1966; più di recente, Borgna, 2018, anche per altra bibliografia.). Ma forse il distacco fra condizione antecedente e successiva alle svolte socio-culturali del Sette-Ottocento in questo caso è meno netto rispetto ad altri sopra esaminati. Il nucleo di senso che possiamo ricavare dalle sottili manifestazioni di melancolia da lontananza, per esempio riscontrabili in un *fado* o in un *blues*¹⁷, lo ritroviamo, sia pure senza la disponibilità della parola, nell'attacco dell'ottavo canto del *Purgatorio*, che specializza un termine generico quale "disio" (v. 1) a indicare la precisa condizione dell'animo dei naviganti lontani dalla propria terra:

Era già l'ora che volge il disio
ai navicanti e 'ntenerisce il core
lo di c' han detto ai dolci amici addio;

e che lo novo peregrin d'amore
punge, se ode squilla di lontano
che paia il giorno pianger che si more... (*Purg.* VIII, 1-6).

Come è spesso riscontrabile in altri testi di "dolce malinconia", anche in questo testo dantesco non è immediata la costruzione sintattica, dato che i

17. Non va dimenticato che si tratta, in origine, di canti e musiche legati all'emigrazione, per lo più forzata e addirittura schiavistica, e quindi a una nostalgia prima di tutto di libertà: si vedano le ricostruzioni storiche di Nery (2006, specie pp. 37-43), e di Caselli (2015). Sarebbero poi da esaminare in dettaglio le valenze stilistiche innovative di queste sonorità, associate ormai quasi stabilmente a forme di malinconia.

soggetti e i complementi oggetti si potrebbero scambiare¹⁸, ma ciò non stupisce, perché nella rappresentazione delle nostalgie i sentimenti dell'essere umano e le azioni prodotte dagli elementi esterni si confondono e addirittura si fondono: qui la "squilla" (v. 5), ovvero la "campana", sembra essa stessa piangere per il giorno che sta terminando. Comunque, al di là delle piccole difficoltà esegetiche, è notevole che il giorno in cui Dante colloca il massimo effetto della melancolia da distacco è il primo del viaggio, quello in cui i marinai hanno da poco detto addio agli amici più cari, mentre semmai, modernamente, la nostalgia diventa ancora più forte col passare del tempo, quando si pensa a una condizione ormai distante e quindi depurata degli aspetti più contingenti e al limite sgradevoli. La malinconia nostalgica diventa allora quasi la quintessenza di un desiderio, e implicitamente il soggetto nostalgico si convince che il male di vivere si potrebbe acquietare se solo fosse consentito di riottenere una propria condizione sperimentata nel passato (una sorta di desiderio laico di un paradiso lontano, ma di sicuro esistito).

Il sentimento melancolico "delicato" può tuttavia diventare estremo quando il soggetto sa di non avere a disposizione possibilità di appagamento perché il *desideratum* è assente in modo perenne o addirittura morto: la tensione è in teoria massima, ma questa melancolia è iperattiva solo nel tentativo di recuperare frammenti di un *quid* che esiste unicamente a livello mentale. Si arriva quindi a un altro estremo della scalarità delineata: dal polo della massima passività generata dalla consapevolezza della negatività in sé del vivere si arriva a quello della massima attività nel tentativo di restaurare un'esistenza che si sa ormai inattuabile, e che sarebbe indispensabile per tornare a una condizione di gioia. Nella prassi, sappiamo bene che la melancolia per la perdita può trasformarsi in depressione, a riprova di quanto siano connessi gli ambiti sin qui distinti.

Le melancolie per la perdita differiscono di poco nel tempo antico e in quello moderno, dato che i rituali del lutto sono, antropologicamente, fra i più arcaici e stabili, e le reazioni appaiono facilmente condivisibili e addirittura rappresentabili in gesti (*Pathosformeln*, direbbe Aby Warburg) che si possono riproporre nei vari contesti artistici. Ciononostante, sebbene la

18. Per esempio, nel commento a cura di Pasquini e Quaglio (Dante Alighieri, 1987, p. 462) s'interpreta così l'attacco: «[era l'ora che] richiama lo struggente affetto (per le cose e le persone care lasciate a terra: cfr. v. 3). Ma per altri: "che trasforma, muta il desiderio di navigare in nostalgico rimpianto". Non manca chi considera soggetto della relativa non *che* ("durante la quale"), ma il successivo *lo di* (v. 3), ritenuto dalla maggior parte della tradizione esegetica complemento di tempo».

melancolia come condizione generata dal dolore effettivo per una perdita irreparabile sembri costante nel tempo ed evidente nei suoi caratteri, il rapporto con l'alterità del non-vivere è anch'esso soggetto a modifiche profonde, persino nell'attualità.

A livello letterario, il secondo polo della scalarità relativa alle gradazioni di melancolia si può descrivere mediante varie esemplificazioni. In generale, mentre i testi che stilizzano la depressione rovesciano in negativo ogni positività del vivere, quelli che ci parlano dell'impossibile desiderio di "far rivivere" quanto è scomparso devono evocare l'orrore della morte e la dolcezza dell'esistenza, come già accade ai defunti che parlano da un regno di ombre (è il caso di Achille nell'*Odissea*, XI, 473-476, disposto a rinunciare alla sua gloria e a farsi servo, pur di non essere fra i defunti). Va però rilevato che, nei vari ambiti culturali e religiosi, la morte era comunque sentita come una frattura insuperabile, da esorcizzare preventivamente e da placare col tempo o con la fede¹⁹.

Se invece, come sembra ormai chiaro a livello sociologico²⁰, siamo entrati in un'epoca in cui prevalgono l'estradizione della morte dall'orizzonte d'attesa collettivo e la sua riduzione o a fatto integralmente privato o a dramma spettacolare (nel caso delle icone sociali, politiche e soprattutto massmediatiche), anche la melancolia della mancanza potrebbe evolversi in ambiti sinora non previsti. Tenendo conto delle promesse di un'immortalità raggiungibile attraverso i progressi scientifici (si veda su questo aspetto Giuliani, 2019, specie pp. 161-96), si dovrà meditare su quanto sarà diverso il senso della perdita quando la morte, già ridotta a mero fenomeno biologico (meno problematico, all'inizio del XXI secolo, per esempio dei cambiamenti climatici e in genere delle emergenze ecologiche), sarà un esito sicuro solo per i meno abbienti, sostituito per gli altri da una rigenerazione in forma di copia perfetta (clonazione ecc.) o da una salvaguardia crioterapica per preservare un essere umano sino al tempo in cui la medicina potrà garantire un'esistenza perenne (sono temi affrontati in una delle ultime opere di Don DeLillo, *Zero K*, 2016).

19. A questo proposito si dovrebbero ovviamente analizzare le posizioni di Montaigne e di Pascal, così spesso oggetto di analisi sul versante della melancolia e dello slancio-scommessa vitale per superarla: si veda almeno Force (2005).

20. Si vedano a questo proposito le importanti considerazioni sulla fase di "stanchezza" e sulla dialettica fra cultura della presenza e cultura del significato tra XX e XXI secolo, proposte da Bartra (2018) nel suo *Postscriptum*, pp. 141-92; si veda anche il capitolo conclusivo di Ehrenberg (1999, pp. 263-320), relativo però solo alla situazione degli anni Novanta.

Siamo così giunti a un tipo di narrazione fantascientifica fortemente ancorata agli effettivi sviluppi delle ricerche mediche. In essa ogni forma di melancolia sembra bandita quando viene rappresentato un “mondo possibile” all’insegna dell’evoluzione di ogni essere vivente in qualunque altro, come previsto per esempio nella *Trilogia dell’Area X* di Jeff Vandermeer²¹. Tuttavia, ancora nel *Blade Runner* cinematografico (1982) la melancolia non era esclusa, e anzi faceva parte integrante persino della coscienza dei replicanti: si tratta quindi di aspetti culturalmente malleabili, oppure alcune valenze biologiche non saranno interamente modificabili²²? Per ora, limitiamoci a fermare qui la nostra indagine sulle gradazioni artistiche e letterarie della melancolia.

Bibliografia

- AGAMBEN G. (1994), *Stanze*, Einaudi, Torino.
- DANTE ALIGHIERI (1987), *Commedia*, a cura di E. Pasquini, A. E. Quaglio, Garzanti, Milano.
- AMSTUTZ N. (2020), *Caspar David Friedrich: Nature and the Self*, Yale University Press, New Haven-London.
- BARALE A. (2009), *La malinconia dell’immagine. Rappresentazione e significato in W. Benjamin e A. Warburg*, Firenze University Press, Firenze.
- BARTRA R. (2018), *Il lutto degli angeli. Follia sublime, noia e malinconia nel pensiero moderno*, Edipress, Firenze (ed. or. *Angels in Mourning: Sublime Madness, Ennui and Melancholy in Modern Thought*, Reaktion Books, London 2018).
- BAUDELAIRE C. (1996), *Opere*, a cura di G. Raboni, G. Montesano, Mondadori, Milano.
- BENVENUTO S. (2008), *Accidia. La passione dell’indifferenza*, il Mulino, Bologna.
- BOLLAS C. (2018), *L’età dello smarrimento: senso e malinconia*, Cortina, Milano (ed. or. *The Shadow of the Object*, Routledge, London 2018).
- BORGNA E. (1992), *Malinconia*, Feltrinelli, Milano.
- ID. (2018), *La nostalgia ferita*, Einaudi, Torino.
- BURTON R. (2019), *Malinconia d’amore*, a cura di A. Brillì, Castelvecchi, Roma (ed. or. *The Anatomy of Melancholy*, Oxford 1621).
- CASADEI A. (2018), *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, Il Saggiatore, Milano.

21. Cfr. Vandermeer (2015). In particolare sul primo capitolo, *Annientamento*, trasposto in film nel 2018, si veda l’intervista pubblicata su “Minima & moralia” il 23 febbraio 2016 (Vandermeer, 2016).

22. Su questo tipo di dialettica, mi permetto di rinviare a Casadei (2018, specie pp. 197 ss.). Si vedano in generale le considerazioni di Bollas (2018).

- CASELLI R. (2015), *La storia del blues*, Hoepli, Milano.
- CESERANI R. (2007), *Malinconia*, in *Dizionario dei temi letterari*, a cura di R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, UTET, Torino, vol. II, pp. 1369-74.
- COMETA M. (2017), *Perché le storie ci aiutano a vivere*, Cortina, Milano.
- DEL CASTELLO A. (2010), *Accidia e Melanconia. Studio storico-fenomenologico su fonti cristiane dell'antico testamento a Tommaso D'Aquino*, Franco Angeli, Milano.
- DELILLO D. (2016), *Zero K*, Einaudi, Torino (ed. or. *Zero K*, Scribner, New York 2016).
- DOLFI A. (a cura di) (1991), *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*, Bulzoni, Roma.
- EHRENBERG A. (1999), *La fatica di essere se stessi. Depressione e società*, Einaudi, Torino (ed. or. *La fatigue d'être soi*, Éditions Odile Jacob, Paris 1998).
- FORCE P. (2005), *Innovation as Spiritual Exercise: Montaigne and Pascal*, in "Journal of the History of Ideas", 66, 1, pp. 17-35.
- FOUCAULT M. (2006), *Follia e psichiatria. Detti e scritti 1957-1984*, a cura di M. Bertani et al., Cortina, Milano.
- FRABOTTA B. (a cura di) (2001), *Arcipelago malinconia. Scenari e parole dell'interiorità*, Donzelli, Roma.
- GIGLIUCCI R. (a cura di) (2009), *La melanconia*, Rizzoli, Milano.
- GIULIANI A. (2019), *Gli immortali*, Il Saggiatore, Milano.
- GIVONE S. (2018), *Sull'infinito*, il Mulino, Bologna.
- GOTTSCHALL J. (2018), *L'istinto di narrare*, Bollati Boringhieri, Torino (ed. or. *The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston-New York 2013).
- GUARAGNELLA P. (2015), *I volti delle emozioni*, SEF, Firenze.
- HERSANT Y. (a cura di) (2005), *Mélancolies. De l'antiquité au XX^e siècle*, Laffont, Paris.
- IACONO A. M. (2016), *Il sogno di una copia. Del doppio, del dubbio, della malinconia*, Guerini & Associati, Milano.
- JAMISON R. K. (1994), *Toccato dal fuoco*, Longanesi, Milano (ed. or. *Touched with Fire: Manic-Depressive Illness and the Artistic Temperament*, Free Press New York 1993).
- KEATS J. (2019), *Opere*, a cura di N. Fusini, Mondadori, Milano.
- KLIBANSKY R., PANOFSKY E., SAXL F. (1983), *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Einaudi, Torino (ed. or. *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Thomas Nelson & Sons, London 1964).
- KRISTEVA J. (2013), *Sole nero. Depressione e malinconia*, Donzelli, Roma (ed. or. *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Gallimard, Paris 1987).
- KUHN R. C. (1976), *The Demon of Noontide. Ennui in Western Literature*, Princeton University Press, Princeton.

- LAWOR C. (2012), *From Melancholia to Prozac: A History of Depression*, Oxford University Press, Oxford.
- LEOPARDI G. (2006), *Lettere*, a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano.
- ID. (2008), *Operette morali*, a cura di L. Melosi, Rizzoli, Milano.
- LOLLI F. (2005), *L'ombra della vita. Psicoanalisi della depressione*, B. Mondadori, Milano.
- MAGGINI C., DALLE LUCHE R. (1991), *Il paradiso e la noia. Riflessioni metapsicologiche sulla noia morbosa*, Bollati Boringhieri, Torino.
- MANCINI A. (1998), «Un di si venne a me malinconia...». *L'interiorità in Occidente dalle origini all'età moderna*, Franco Angeli, Milano.
- MINOIS G. (2005), *Storia del mal di vivere. Dalla malinconia alla depressione*, Dedalo, Bari (ed. or. *Histoire du mal de vivre: De la mélancolie à la dépression*, Éditions de La Martinière, Paris 2003).
- NERY R. V. (2006), *Il fado. Storia e cultura della canzone portoghese*, Donzelli, Roma (ed. or. *Para uma história do fado*, Corda Seca, Lisboa 2004).
- NOICA C. (2017), *Sei malattie dello spirito contemporaneo*, Carbonio, Milano (ed. or. *Sentimentul Românesc al ființei*, Eminescu, București 1978, nuova ed. 1997).
- PERRELLA R. (2006), *La depressione: storia, teoria, clinica*, Carocci, Roma.
- ROE N. (2012), *John Keats*, Yale University Press, New Haven-London.
- SANGIRARDI G. (2001), *Il libro dell'esperienza e il libro della sventura*, Bulzoni, Roma.
- SOLOMON A. (2002), *Il demone di mezzogiorno. Depressione: la storia, la scienza, le cure*, Mondadori, Milano (ed. or. *The Noonday Demon: An Atlas of Depression*, Times Notable Books, New York 2001).
- STAROBINSKI J. (2014), *L'inchiostro della malinconia*, Einaudi, Torino.
- STEINER G. (2007), *Dieci (possibili) ragioni della tristezza del pensiero*, Garzanti, Milano (ed. or. *Ten (possible) reasons for the sadness of thought*, Other Press, New York 2005).
- SVENDSEN L. F. H. (2004), *La filosofia della noia*, Guanda, Milano (ed. or. *Løgnens filosofi*, Kagge, Oslo 2000).
- VANDERMEER J. (2015), *Trilogia dell'Area X. Liro primo. Annientamento*, Einaudi, Torino (ed. or. *Area X: The Southern Reach Trilogy: Annihilation; Authority; Acceptance*, Farrar, Straus & Giroux, New York 2014).
- ID. (2016), intervista su *Annientamento*, a cura di A. Sebastiani (23 febbraio), in "Minima & Moralia" online (<http://www.minimaetmoralia.it/wp/jeff-vandermeer-intervista-sullarea-x>).
- VENTADORN B. DE (2003), *Canzoni*, a cura di M. Mancini, Carocci, Roma.
- WILSON E. G. (2009), *Contro la felicità: un elogio della malinconia*, Guanda, Milano (ed. or. *Against Happiness*, Sarah Crichton Books, New York 2008).
- ZIMMERMANN H. (2009), *Friedrich Schlegel oder Die Sehnsucht nach Deutschland*, Brill, Leiden.

Una trasparenza melanconica: umorismo e melanconia in Bergson, Kierkegaard e Pirandello

di Paolo Vanini*

Lo scopo di questo articolo è di indagare i rapporti tra melanconia e umorismo a partire dal saggio di Bergson dedicato al comico: *Le rire. Essai sur la signification du comique*. L'ipotesi da cui partiamo è che l'umorismo, al pari della melanconia, si riferisca al rimpianto di essere stati esiliati dalla dimensione dell'assoluto. Paradossalmente, Bergson sembra confutare questa ipotesi nel corso del suo intero saggio, nella misura in cui egli tenta di negare all'umorismo – che per lui è una sottocategoria del comico – una valenza metafisica: egli, infatti, definisce il comico come una forma d'arte che rappresenta la degradazione dello spirito umano alla condizione di un ingranaggio meccanico inanimato e malfunzionante. Secondo Bergson, a farci ridere è proprio lo spettacolo di un uomo che si comporta come una marionetta priva di volontà e alienata dal proprio corpo. Eppure, nella prima parte dell'articolo, mostreremo che questa definizione ruota attorno a uno dei temi centrali dell'ontologia bergsoniana, ossia il rapporto tra spirito e materia. Secondo Bergson, nel comico, è la materia a prendere il sopravvento sullo spirito. A livello fenomenologico, come vedremo nella prima parte dell'articolo, questo capovolgimento evidenzia la distanza che separa il fatto di *essere un corpo* dalla consapevolezza di *avere un corpo*: io sono il mio corpo, ma non ho il mio corpo; ed è proprio questa frattura interna alla soggettività a risultare al contempo ridicola e melanconica. L'umorismo – come esamineremo nella seconda parte – è precisamente una visione del mondo atta ad affrontare e accettare la ridicolaggine della condizione umana. Per questo la critica di Bergson è per noi interessante, perché rappresenta la visione di un filosofo che vuole riaffermare la priorità dello spirito sulla materia a dispetto delle *evidenze* messe in scena dal comico. Da questa prospettiva, ci soffermeremo anche sui rapporti che legano *Le rire* all'*Évolution créatrice* e che gettano nuova luce sulla teoria dello «slancio vitale». Infine, nella terza parte, vedremo che

* Paolo Vanini, Dipartimento di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Trento (paolovanini86@gmail.com).

Bergson suddivide il comico nei due sottogeneri dell'ironia e dell'umorismo, i quali delineano a loro volta due modi complementari di intendere la dialettica tra reale e ideale. Si tratta di una distinzione fondamentale, che ci permetterà di accostare il suo pensiero alle riflessioni di Kierkegaard e Pirandello dedicate all'umorismo e alla melanconia. In quel frangente, mostreremo che l'umorismo indica una posizione esistenziale attraverso cui l'uomo accetta la propria eccentricità ontologica e la sua paradossale incapacità di ricongiungersi con l'assoluto.

7.1

Ridere, essere o avere

Bergson pubblica *Le rire* nel 1900, rispettivamente tre e sette anni prima di aver dato alle stampe *l'Introduction à la métaphysique* (1903) e *L'évolution créatrice* (1907). Gli interpreti tendono a sottovalutare l'impatto di questa breve opera nel pensiero bergsoniano, al punto che essa si trova o raramente citata nelle opere dedicate a Bergson o menzionata soltanto come testimonianza dal valore alquanto contraddittorio sulla natura del comico e sul ruolo sociale svolto dal riso (Morreall, 2009; Deleuze, 2011; Ronchi, 2011; Carroll, 2014). Viceversa, in questo articolo si sostiene la tesi per cui *Le rire* costituisce un laboratorio fondamentale per Bergson, il quale elaborerà la teoria dell'*élan vital* soltanto dopo aver indagato l'eventualità per cui la vita inciampa su stessa, proprio come accade – a suo dire – nel caso del comico (Prusak, 2004; Jankélévitch, 2015; Ford, 2018). In questo senso vedremo che l'analisi del comico costituisce un paradigma di riferimento per comprendere le ragioni filosofiche che orienteranno successivamente un'opera come *L'évolution*.

A dispetto del titolo *Le rire* non è un saggio sul "riso" in quanto fenomeno fisiologico, bensì sul "comico" come fenomeno artistico e sociale, e dunque riguarda una tematica in cui antropologia, estetica e filosofia si intrecciano vicendevolmente (Breton, 2019). Bergson non vuole offrire una definizione del riso, ma vuole comprendere quali siano le ragioni per cui l'uomo ride, ed è per questo che una parte decisiva della sua analisi sarà dedicata ai mezzi di produzione del comico. Il suo punto di partenza, tuttavia, è prettamente antropologico, in quanto egli individua nel comico una caratteristica specifica della specie umana: l'uomo – che Aristotele aveva definito come animale politico – è un animale che non solo «sa ridere», ma che soprattutto «fa ridere»; in particolare, che fa ridere soltanto *altri uomini*, ragione per cui Bergson interpreta il riso come un gesto sociale at-

traverso cui l'uomo si relaziona ai suoi simili ed esprime giudizi sia sulla propria persona (potenzialmente derisibile) che su quelle altrui (potenzialmente da deridere). In altri termini Bergson considera il riso come un fatto sociologico, che da un lato acquista il proprio significato solo all'interno di un gruppo sociale e che dall'altro determina i vincoli di appartenenza al gruppo medesimo (Ford, 2018). Nelle prime pagine dell'opera l'autore lo sostiene esplicitamente: il riso non è un fenomeno isolato, che si riflette esclusivamente sul soggetto che ride, ma un gesto condiviso che trova nella società il suo «ambiente naturale», poiché è proprio il riso a creare tra gli appartenenti di uno stesso gruppo il sentimento di coesione e complicità (Bergson, 2002, p. 20). Questa complicità, come vedremo, può tramutarsi in ostilità verso coloro di cui si ride; ma persino nelle sue versioni più edulcorate, secondo Bergson, il riso manifesta la volontà di correggere «l'inflessibilità» fisica o morale di chi si rivela ridicolo.

L'esempio più banale di comico, al riguardo, è quello di un pedone che inciampa goffamente per strada, facendo ridere i passanti che assistono alla scena. Se il pedone avesse visto il piccolo ostacolo su cui è inciampato, sicuramente avrebbe modificato il proprio passo e lo avrebbe evitato con «agilità»; non avendolo visto, a causa di una distrazione fatale, egli ha proseguito a camminare normalmente quando non era più possibile farlo, e per questo è caduto come una marionetta rigida e inflessibile (ivi, p. 21). Ciò di cui ridono i passanti, dunque, non è la caduta in quanto tale, ma la facilità con cui la volontà del pedone è stata annichilita dall'involontarietà di un suo singolo movimento: ridono per la leggerezza, o noncuranza, con cui egli ha ignorato l'evidenza di una *causa esterna* che poteva annullare la libertà della sua *volontà interna*. Conseguentemente, il loro riso svolge una funzione correttiva, perché ricorda al pedone che, per strada, non si può e non si deve camminare in modo distratto.

A partire da questo semplice aneddoto Bergson descrive l'effetto comico, in generale, come *l'interferenza* di una ripetizione meccanica o di un movimento rigido all'interno del movimento naturale della vita: dal pagliaccio che inciampa sempre sulla stessa buccia di banana all'ubriaco che sbatte la testa sempre contro lo stesso palo, fino al burocrate che parla con le stesse formule verbali di un modulo logistico o al dottore incapace di salutare un amico senza diagnosticargli una malattia inesistente – ciò che rende comici tutti questi personaggi è il fatto che tutta la loro individualità o spiritualità è ridotta a un semplice difetto fisico o morale, con cui tali personaggi si identificano totalmente. Se il soggetto umano è un connubio di spiritualità e inclinazioni fisiologiche, il personaggio comico è, invece, una

figura in cui la corporeità – o l'elemento non spirituale – ha sempre e inmancabilmente il sopravvento sullo spirito, rivelandone così la debolezza. Che cos'è, però, il contrario dello spirituale? È il meccanico per l'appunto, è ciò che accade più per ripetizione che per ragione (ivi, p. 24). Per questo motivo i personaggi comici assomigliano a delle *marionette* mosse inconsapevolmente dai "fili" del loro vizio caratteristico, perché parlano, agiscono e camminano come burattini manovrati dall'esterno o succubi di un ingranaggio meccanico interno. Secondo Bergson, i gesti del loro corpo sono comici nell'esatta misura in cui evocano l'immagine non di un organismo vivente ma di un ingranaggio inanimato. Più precisamente, egli scrive che la loro comicità ci offre la visione «*du mécanique plaqué sur du vivant*» – di «un meccanismo applicato al vivente» (ivi, p. 35).

Questa affermazione ci richiama a un'opera di Bergson pubblicata quattro anni prima, nel 1896, cioè a *Matière et mémoire: Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Il sottotitolo del saggio enfatizza un tema che sarà sempre centrale per Bergson, ossia come interpretare il dualismo tra spirito e materia. In polemica con la psicologia scientifica dell'epoca, accusata di aver spazializzato il tempo, qui Bergson cerca spiritualizzare la materia (Prusak, 2004). Per farlo dovrà interpretare la materia fisica come un insieme di «immagini», intendendo con questo termine qualcosa di intermedio tra la «rappresentazione» dell'idealista (per cui la materia è creata dallo spirito) e la «cosa» del realista (per cui la materia è preesistente allo spirito). La materia può essere interpretata come un'immagine perché la realtà fisica, pur esistendo indipendentemente dal soggetto che la percepisce, coincide perfettamente con la percezione che il soggetto ha di essa (Bergson, 1963, pp. 169-81). In altri termini, per Bergson, la materia è un'immagine percepita dalla coscienza, nella misura in cui la coscienza non farebbe altro che percepire una realtà fatta di immagini materiali. Senza approfondire oltre la tematica, qui ci limitiamo a chiedere: che cosa significa, in termini bergsoniani, "percepire"?

Essenzialmente significa *selezionare* le immagini di cui è composta la materia, ovvero operare una discriminazione cosciente attraverso cui il soggetto definisce il perimetro stesso della realtà. Ora, è proprio il corpo dell'uomo a innescare e garantire il processo percettivo, perché il corpo (fatto di materia come tutto il resto) è un'immagine particolare e originaria, dato che non è qualcosa di esterno che si offre alla percezione del soggetto, ma qualcosa che viene vissuto dall'interno attraverso un atto di auto-percezione del soggetto medesimo. La funzione del corpo, dunque, è precisamente quella di permettere al soggetto di selezionare le immagini della

realtà circostante a seconda che queste siano o meno utili ai suoi bisogni. Premessa che spiega il motivo per cui, per Bergson, la percezione non indica solo un processo cognitivo attraverso cui registrare la realtà, ma anche un processo creativo attraverso cui modificarla e rimodellarla in relazione agli sviluppi della soggettività (Prusak, 2004). E qui torniamo al comico.

Bergson ritrae il personaggio comico come un soggetto che non è capace di percepire il fluire della realtà circostante, motivo per cui finisce ineluttabilmente a scontrarsi contro di essa nel modo più ridicolo possibile. Abbiamo visto che tale incapacità si palesa in primo luogo nella rigidità del suo corpo, come se tale corpo riflettesse ora *un'immagine deformata della realtà*.¹ Un'immagine che sembra paradossalmente escludere il soggetto dalla realtà medesima, quasi che il comico finisse per rappresentare una sorta di *esilio* dal mondo reale. Ma è proprio così?

In questo frangente è utile richiamarsi al breve saggio di Simon Critchley dedicato all'umorismo, in cui l'autore si sofferma sul ruolo del corpo nella genesi del comico. Richiamandosi all'antropologia filosofica di Helmuth Plessner – che individuava nel riso una prova dell'*eccentricità* ontologica degli esseri umani rispetto agli animali – Critchley (2001, pp. 41-6) riflette sul rapporto tra riso e humor, ossia sul significato da attribuire alla capacità umana di ridere di sé e del proprio corpo. Il presupposto fenomenologico del discorso è la distinzione tra «essere un corpo» e «avere un corpo»: a differenza dell'animale, che semplicemente è il proprio corpo, l'uomo *ha* il proprio corpo, nel senso che riesce a percepirlo come una cosa separata dal sé psichico. L'uomo, in quanto *soggetto* cosciente di sé, può distanziarsi dal proprio corpo e relazionarsi ad esso come un *oggetto* su cui riflettere, ma che non gli appartiene mai completamente. L'ipotesi di Critchley è che l'umorismo nasca dalla rivelazione tragicomica di questa frattura originaria e insanabile all'interno della soggettività umana, ossia dal fatto che noi *non abbiamo* il corpo che *siamo*.

Negli ultimi decenni, l'antropologia e l'etologia hanno messo in discussione il postulato antropocentrico per cui gli animali sono privi della facoltà autoriflessiva o della capacità di ridere (Douglas, 1975; Berger, 2014; Carroll, 2014). Tuttavia, anche quando si ammette il riso nel regno animale, l'umorismo resta nondimeno una costante e una peculiarità antropologica fonda-

1. Dettaglio alla luce del quale Bergson allude alla relazione tra comico e grottesco, a partire dal fatto che la rigidità del personaggio comico si manifesta in primo luogo nell'esagerata bruttezza o deformità di alcune parti del suo corpo, come un naso enorme o una gobba spropositata (Bergson, 2002, p. 31).

mentale per poter comprendere la dicotomia tra «natura» e «cultura»: esso non solo è uno degli esiti della cultura, rintracciabile in ogni civiltà di cui si abbia testimonianza storica; presumibilmente, è anche un presupposto della cultura medesima, nella misura in cui manifesta la consapevolezza esclusivamente umana della propria condizione *innaturale*.² Per riprendere la definizione aristotelica, si potrebbe dire che la cultura deve essere la creazione di un animale politico; di un animale, cioè, che si percepisce come *separato* dalla propria natura e che cerca di colmare tale divario attraverso la *creazione* di relazioni simboliche e sociali (Berger, 2014). Il problema è che questa *dissonanza* tra uomo e natura custodisce in sé qualcosa di estremamente ambiguo e contraddittorio, perché implica una tensione costante tra coscienza e corporeità a causa della quale l'uomo è condannato a lottare con il proprio corpo per affermare la sua superiorità spirituale: peccato che, senza il supporto del corpo, lo spirito svanisca. Nel corso della tradizione metafisica occidentale, i filosofi hanno tendenzialmente sostenuto che la grandezza dell'*animale razionale* consistesse proprio nel coraggio con cui egli ha accettato i rischi di questa sfida tra corpo e anima. Eppure, se si dubita del presupposto metafisico per cui lo spirito è ontologicamente superiore alla materia, si è portati a vedere nell'eccentricità umana una comica e paradossale discrepanza rispetto al naturale ordine dell'universo (Swabey, 1961). Osservato da questa prospettiva – come fa Swift parodiando le pretese razionalistiche degli stoici – l'uomo assomiglia a un animale che pretende di indossare le scarpe migliori solo dopo aver finto di essersi amputato le gambe.³ Qui l'uomo non è giudicato come l'essere più intelligente, ma come quello *più ridicolo*, nella misura in cui egli è l'unico animale condannato a voler essere ciò che non può essere: un animale razionale, per l'appunto, inchiodato al proprio corpo per *eccesso di spirito*.

Tuttavia, se pensiamo all'aneddoto di Talete – che cade nel pozzo mentre guarda le stelle, provocando il riso della servetta di Tracia – ci accorgiamo che la filosofia, sin dalle sue origini, è stata consapevole dell'eventualità

2. Come precisa Le Goff (1997, pp. 40-2), quando si dice che l'umorismo è un fenomeno culturale universale, si deve però ricordare che il significato e le manifestazioni storiche dell'umorismo variano notevolmente tra le diverse epoche e società, proprio come accade con il fenomeno religioso o quello politico. Non casualmente, l'umorismo si traduce spesso in un capovolgimento potenzialmente dissacrante di ciò che l'ortodossia di una determinata epoca considera come sacro, inoppugnabile e indiscutibile.

3. In realtà, nella versione originale dell'aforisma a cui mi riferisco (tratto da *Thoughts on Various Subjects*), Swift scrive qualcosa di leggermente diverso, ossia: «The stoical scheme of supplying our wants by lopping off our desires, is like cutting off our feet, when we want shoes».

umoristica per cui lo spirito può precipitare dalla trascendenza con la stessa facilità con cui un piede inciampa su un sasso (Prezzo, 1994). Ciononostante, i filosofi hanno preferito credere che «il divario fra essere un corpo e avere un corpo, cioè, per così dire, fra l'aspetto *fisico* e quello *metafisico* dell'essere umano», dovesse risolversi immancabilmente a favore dello spirito, poiché è lo spirito che governa il corpo (Critchley, 2001, p. 45). L'umorismo ci obbliga a guardare la situazione da una prospettiva opposta, ossia ad ammettere che, quando ridiamo di Talete che cade nel pozzo sotto l'indifferenza sublime del cielo stellato, «quel che ci fa ridere è il ritorno del fisico entro il metafisico, cioè il momento in cui la pretesa sublimità tragica dell'umano sprofonda in una ridicola comicità che è forse ancora più tragica» (*ibid.*).

In altri termini, l'umorismo non è una visione del mondo che serve a *distrarsi* dalla tragicità della condizione umana, bensì ad affrontarla con assoluto *disincanto*: ovvero senza illudersi che questa tragedia debba necessariamente concludersi con la redenzione dello spirito. Per questo l'umorismo è connotato da una visione melanconica dell'esistenza, perché, talvolta, anche lo spirito cade nel pozzo e rischia di finire nel nulla.

7.2

Un corpo da correggere, un'anima da accordare

Bergson non avrebbe accettato una deduzione del genere, e proprio in virtù della sua distinzione tra spirito e materia: lo spirito, se non si arrende alla materia, non inciampa da nessuna parte. Il significato del comico, in questo frangente, consiste proprio nel ridicolizzare uno spirito che si comporta come una macchina malfunzionante, mostrandogli dunque i modi per correggersi. Ma in che senso, per Bergson, si può *correggere* la meccanicità dello spirito?

Nei recenti studi filosofici dedicati all'umorismo la definizione bergsoniana del comico come sovrapposizione del meccanico allo spirituale viene connessa alla «teoria dell'incongruenza», secondo cui il riso umoristico è provocato dalla percezione di un'incongruenza tra ciò che vediamo e ciò che avevamo ragionevolmente presupposto di dover vedere o tra i significati abituali di un concetto e un loro utilizzo arbitrariamente improprio (Roberts, 2019). Un professore che si presenta in aula in pigiama ci fa ridere perché in aula *non è ammesso* andare in pigiama; similmente, una persona che si muove come un burattino appare ridicolo-

la perché le persone *devono comportarsi* come essere animati e non come marionette. In termini cognitivi, la nostra mente elabora le informazioni attraverso schemi mentali (*mental patterns*) che riorganizzano le nostre esperienze in base a ciò che abbiamo imparato a riconoscere come abituale nel passato e rispetto a cui orientiamo le nostre aspettative verso il futuro (Morreall, 2009, pp. 10-5). Questo vale sia per ciò che viene detto attraverso il linguaggio sia per ciò che viene fatto attraverso le azioni. Tuttavia, quando un evento o un concetto contraddicono improvvisamente gli schemi mentali in cui essi abitualmente si inseriscono, noi percepiamo l'emergere di una dissonanza che racchiude in sé qualcosa di assurdo o irrazionale, ma che – in determinate circostanze – ci può far divertire, provocando l'esperienza del comico (*ibid.*).

In tal senso l'inerzia meccanica del corpo, che prende il sopravvento sull'anima, "fa ridere" perché innesca un'incongruenza capace di rivelare l'irrazionale inautenticità che può nascondersi dietro la serietà dello spirito. Se questa inautenticità provocasse un conflitto all'interno dello spirito, secondo Bergson, avremmo il tragico; poiché implica soltanto una distrazione dello spirito nei confronti di qualcosa di superficiale come il corpo, abbiamo il comico (Ford, 2018). Ripetiamolo: per Bergson il comico non è una forma di divertimento grazie a cui il soggetto si distrae; viceversa, è un fenomeno provocato da una distrazione del soggetto nei confronti del suo stesso spirito. La «distrazione dello spirito» è la causa del comico, non il suo effetto; e l'effetto è quello di far apparire il corpo dell'uomo come il sostrato meccanico di un *giocattolo rotto*. Ora, i giocattoli – essendo inanimati – non possono soffrire; e noi esseri umani, nei confronti di un giocattolo, non possiamo provare empatia (Salmon, 2018). Per questo le disgrazie che capitano ai personaggi comici (i tranelli in cui sono caduti, i tradimenti subiti, gli esorbitanti imprevisti di cui sono vittime ecc.) fanno ridere, e non piangere, perché sembra che queste disgrazie stiano capitando a una specie di marionetta, che non è nemmeno capace di *accorgersi* della sofferenza che la colpisce (Bergson, 2002, pp. 39-41). Ciò che suscita il riso dello spettatore, dal punto di vista bergsoniano, è la rivelazione dell'inversione prospettica tra uomo e marionetta: lo spettatore, per un momento, aveva scambiato per una persona vera una semplice marionetta, e ride proprio per il fatto di vedere una marionetta che *finge di comportarsi come una persona*.

Qui, però, è importante una precisazione. Attraverso la metafora della marionetta, Bergson vuole mostrare che il comico mette in scena un processo di *personalizzazione* del soggetto umano, in quanto espone, per così dire, lo spettacolo di una persona che rinuncia distrattamente alla pro-

pria individualità e che agisce in mancanza della volontà di agire. In questo frangente l'analisi bergsoniana è molto più complessa di quanto solitamente si creda, perché tenta di individuare il punto di contatto tra il comico come forma d'arte – ossia come *commedia* e come *finzione estetica* – e la vita. Bergson sa che la vita di ciascun individuo non può prescindere da un minimo di gestualità meccanica, dato che tale gestualità è un riflesso inconscio delle abitudini e della personalità del soggetto medesimo. Nello stesso tempo, però, egli evidenzia la possibilità per cui un individuo possa diventare la caricatura comica di se stesso, nella misura in cui si identifica in modo inflessibile con un gesto, un vizio, una virtù o una convinzione che – originariamente – costituivano soltanto una delle molteplici sfaccettature della sua personalità (Minois, 2004, pp. 640-5).

È in questo frangente che emerge il significato filosofico della commedia, intesa come «gioco che imita la vita» (Bergson, 2002, p. 54). La commedia imita la vita perché, da un lato, esaspera l'attitudine degli uomini a comportarsi come marionette trascinate dai «fili» sociali delle consuetudini e, dall'altro, ripropone il piacere infantile di tirare i pupazzi per le cordicelle (*ibid.*). Tuttavia, la commedia diventa un gioco potenzialmente pericoloso se il soggetto non tiene presente che essa vuole rappresentare proprio ciò che la vita non dovrebbe diventare: pura ripetizione e automatismo alienante (ivi, p. 35). Ed è qui che la teoria bergsoniana del comico dovrebbe essere riletta alla luce di quanto il filosofo francese scriverà più tardi nell'*Introduction à la métaphysique* e nell'*Évolution créatrice*.

Il nucleo teoretico di queste due opere – come avrebbe criticamente notato Cioran (2009, pp. 135-6) – è precisamente costituito dal «problema della vita», ossia dalla necessità di considerare la vita come un «divenire fluido», che eccede necessariamente la rigidità e la meccanicità concettuale con cui la scienza vorrebbe interpretare la vita. Non si tratta di rinnegare la scienza – cosa che Bergson non fa mai – ma di affermare l'indipendenza reciproca tra scienza e filosofia, per far sì che la filosofia possa occuparsi anche degli aspetti irrazionali della vita, e non solo della categorizzazione metafisica delle idee universali e immutabili. L'intuizionismo bergsoniano non mira a rappresentare un universale trascendente, ma ad esprimere l'assoluto così come viene vissuto attraverso l'esperienza individuale, cioè nel divenire concreto dell'esistenza. In questo senso la filosofia non si rapporta innanzitutto con la scienza matematica, bensì con l'arte, ossia con l'espressione artistica, perché l'intuizionismo non si interessa tanto alla comprensione degli aspetti della vita che si ripetono in modo costante e prevedibile, ma a quegli aspetti del vissuto

individuale in cui la vita crea qualcosa di inaspettato e irripetibile: qualcosa, per citare lo stesso Cioran, di «originario» (ivi, p. 140).

Ora, nel saggio sul comico Bergson si focalizza paradossalmente proprio sugli aspetti ripetitivi e non-originari dell'esistenza, quelli che sarebbero estranei a una vera riflessione sull'arte. Da questa prospettiva, sembra che tra *Le rire* e le opere successive ci sia una soluzione di continuità, la quale giustificerebbe la scarsa attenzione data a questo saggio dagli studiosi di Bergson. Eppure, se ci soffermiamo sulla questione del comico, ci accorgiamo che già nel 1900 Bergson pone coerentemente la questione del rapporto tra la vita come divenire e la vita come meccanismo. La differenza è che, in questo testo, il comico funge da prisma concettuale attraverso cui delineare alcune aporie del problema esistenziale della libertà; problema intorno a cui graviterà l'intera produzione bergsoniana. Infatti, se il comico risulta essere un problema indigesto ai filosofi, è per il fatto che i personaggi comici non solo mettono in scena una soggettività priva di libertà spirituale, essendo dei simulacri di marionette meccaniche; essi, al contempo, denunciano che «tutto il serio della vita umana deriva dall'idea di [questa] libertà» (Bergson, 2002, p. 40), ossia dalla convinzione che gli esseri umani possano decidere deliberatamente di intraprendere anche la strada peggiore (ivi, p. 59). In mancanza di questa convinzione, perfino l'evento più tragico diventa il semplice episodio di una commedia di burattini.

Tuttavia, proprio in questo frangente sorge un altro problema. Secondo Bergson, quando ridiamo di un personaggio comico, di fatto vogliamo *correggere* un suo atteggiamento eccessivamente rigido: l'avarico inciampa sull'avarizia e il bugiardo sulla menzogna come il pagliaccio su una buccia di banana. Ridendo di loro, noi li costringiamo a cambiare passo, ad accorgersi della loro rigidità anomala: il riso è, dunque, «una sorta di gesto sociale», che mira a emendare qualsiasi tipo di eccentricità – «del carattere, dello spirito e persino del corpo» – che risulti sospetta alla società, essendo tale eccentricità l'indizio di un'attività che «si isola, che tende ad allontanarsi dal centro comune intorno a cui gravita la società» (ivi, p. 26). Essenzialmente, Bergson afferma che colui che ride esprime la volontà di *conformarsi* a una norma comune, a differenza di colui che è deriso, il quale è potenzialmente un *sovversivo solitario*. Se esaminiamo attentamente questa conclusione, ci accorgiamo che il vero paradosso emerge qui. Da un lato Bergson sostiene che il comico deriva dalla sovrapposizione di un ingranaggio impersonale alla libertà spirituale della persona; dall'altro che questa persona può vivere solo nell'orizzonte della società, la quale impone categoricamente di conformare i propri comportamenti alla norma condivisa. Ma il comportamento conforme alla

norma non è precisamente un comportamento meccanico e impersonale? E se questo è vero, come è possibile interpretare la società come uno spazio che garantisce la libertà della vita spirituale, dato che è proprio la società a condannare il personaggio comico?

Bergson, per i motivi esaminati sopra, risponderebbe che il personaggio comico viene disciplinato perché il suo comportamento non può essere quello di una *persona reale*: una persona, cioè, che sa adattare il proprio comportamento a quello altrui, rispondendo di volta in volta al variare delle situazioni e dell'ambiente sociale. Purtroppo si tratta di una risposta inadeguata, poiché presuppone che tra la ripetizione dei gesti sociali condivisi e la ripetizione dei gesti comici isolati ci sia una differenza di qualità e non solo di frequenza: il che è discutibile, nella misura in cui si dovrebbe prima dimostrare che l'operaio che tutti i giorni timbra il cartellino alla stessa ora, il ragioniere che tutte le mattine rincorre il tram alla stessa fermata e lo studente che tutte le lezioni entra in classe con la stessa campanella agiscano in maniera più razionale e più spontanea del pagliaccio che continua a sbattere la stessa testa contro la stessa porta per tutta la durata dello spettacolo.

Da questo punto di vista si comprende che il problema del comico non consiste nella sua ripetitività, ma nel significato simbolico che essa rende manifesto. Il personaggio comico, infatti, risulta ridicolo nella misura in cui diventa l'*esempio vivente* di come la vita possa inceppare su se stessa, ossia di come la vita possa ridursi a un gioco anonimo e automatico di *input* e *output*, dall'epilogo insensato. Per questo il comico è *virtualmente* sovversivo,⁴ perché la sua fenomenologia confuta il presupposto antropologico e metafisico della libertà. E per questo Bergson riduce il riso a un «gesto sociale», onde evitare di attribuire al comico un *significato metafisico*, in virtù del quale sarebbe stato impossibile interpretare la vita come durata e slancio vitale.

7.3

Una marionetta melanconica

In uno dei passi iniziali di *Le rire* Bergson sostiene che «il maggior nemico del riso è l'emozione». Questa paradossale affermazione anticipa le successive analisi del testo su cui ci siamo soffermati sopra, in cui l'autore relazio-

4. Mi riferisco qui al concetto di «virtualità» teorizzato da Deleuze (2011) in relazione al bergsonismo, declinandolo però in un senso diametralmente opposto al suo.

na la volontà di ridere alla mancanza di empatia nei confronti del deriso. Coerentemente a questa tesi, Bergson ipotizza che sia «l'indifferenza» – e non l'emotività – a costituire l'ambiente naturale del riso: per ridere di un difetto o un fallimento altrui, non dobbiamo mostrare empatia nei suoi confronti, ma osservarlo *dall'esterno*, per poter giudicare le sue imperfezioni con sguardo distaccato e indifferente (Wood, 2005). Per chiarire la sua posizione, Bergson propone una metafora molto nota, in cui compare la figura dello «spettatore indifferente»:

Ora distaccatevi, assistete alla vita come uno spettatore indifferente: molti drammi si risolveranno in commedia. Basta *turarsi le orecchie al suono della musica, in una sala dove si danza*, perché i danzatori ci appaiano subito ridicoli. Quante azioni umane resisterebbero a una simile prova? Non vedremo forse molte di esse *passare d'improvviso dal grave al divertente se le isolassimo dalla musica del sentimento* che le accompagna (ivi, p. 19, corsivi miei).

Se ci immaginassimo – come fa Hans Blumenberg (2009, p. 586) – che questo spettatore non senta la musica per la semplice ragione che è troppo lontano per sentirla (perché, per esempio, si trova a guardare questa sala da ballo dall'esterno, da dietro una delle vetrate che separano la sala dal cortile), potremmo sospettare che il nostro protagonista alla festa di ballo non sia stato invitato. Il che ci farebbe dedurre che la sua posizione apparentemente privilegiata sia l'effetto di un'esclusione e non di un'elezione, cioè di una marginalizzazione che ha in sé qualcosa di melanconico: l'indifferente ci appare adesso come un solitario, che può astrarre i movimenti dei danzatori dalla musica di sottofondo, soltanto perché non gli è stato permesso di partecipare al ballo in questione. Bergson trascura accuratamente di esporre questa eventualità, alla luce del quale, però, la situazione cambia radicalmente: non è più lo spettatore a giudicare le marionette, ma sono le marionette a escludere lo spettatore. Sono le marionette, adesso, che *hanno scelto* chi non invitare; scelta che abbonda lo spettatore in una condizione di assoluta *perplexità*, in cui presumibilmente c'è ben poco di comico.

Bergson è tuttavia il primo a specificare che il comico non necessariamente deve far ridere. In un passo spesso sottovalutato, egli suddivide il comico in due categorie, l'*ironico* e l'*umoristico*, a cui corrispondono due modi contrapposti per creare effetti comici: quando il protagonista enuncia quel che dovrebbe essere fingendo che si tratti proprio di quel che è, si ha l'ironia; quando si descrive minuziosamente ciò che è, fingendo di credere che è proprio così che le cose dovrebbero essere, si ha l'umorismo. «Co-

sì definito, l'umorismo [non solo] è il contrario dell'ironia» (Bergson, 2002, p. 84), ma anche una forma di comico talvolta spiacevole. A differenza dello scrittore ironico, che critica il reale a partire da un'implicita apologia dell'ideale, l'umorista confuta l'ideale a partire da una vivisezione microscopica del reale, poiché egli assomiglia a «un moralista mascherato da scienziato, una specie di anatomista che disseziona i corpi solo per provocare il nostro disgusto» (ivi, p. 85). E il disgusto, come è noto, non è obbligatoriamente divertente.

Bergson non si sofferma ulteriormente su questa raffinata distinzione, limitandosi a trattare i concetti di “comico”, “ironia” e “umorismo” come termini complementari per analizzare il fenomeno del riso. Non casualmente, anche dopo Bergson, gli studiosi che si sono occupati di umorismo hanno non di rado trattato il sostantivo “umorismo” come un iperonimo con cui riferirsi a qualsiasi opera, storia, barzelletta o scrittore che “faccia ridere” (Salmon, 2018, pp. 55-6). Vi sono però delle eccezioni, tra cui un posto privilegiato spetta a *L'umorismo* di Pirandello. In questo saggio, pubblicato nel 1908, Pirandello propone una teoria dell'umorismo verbale che si basa su una netta distinzione tra comico e umoristico, considerati come «il risultato di un atteggiamento opposto del soggetto verso l'oggetto di derisione» (ivi, p. 67). Il comico è semplicemente ciò che suscita il riso e che, in qualche modo, ci allontana da coloro di cui ridiamo; l'umorismo, viceversa, ci avvicina ad essi in un modo ibrido e paradossale, perché implica la volontà del soggetto di riconoscersi e riflettersi nell'oggetto deriso (Sehdev, 2018). Esso non mira a criticare una specifica categoria di persone, valori o difetti, ma lo stesso sistema di giudizio con cui i difetti, i valori e le persone vengono definite e catalogate. Ora, se l'umorismo ha uno scopo, è proprio di svelare che gli uomini giudicano sempre in modo *pregiudizievole*, cioè in base a stereotipi o falsi sillogismi in virtù dei quali si pretende di innalzare una semplice opinione o convinzione al rango di una verità. In altri termini, l'umorismo ci svela che la verità non è altro che una *farsa*, ossia l'oggettivazione di una serie di pregiudizi che – invece di essere giudicati come tali – sono stati presi *sul serio* dalla tradizione a cui apparteniamo, divenendo così il fondamento illusorio della nostra esistenza. È lo spettacolo di questa farsa, secondo Pirandello (2001, p. 180), a suscitare nell'umorista uno stato d'animo «di perplessità», connotato da quello che egli definisce come «sentimento del contrario» (ivi, p. 191). Si tratta di quel sentimento in virtù del quale lo spettatore si accorge di non poter essere mai del tutto indifferente, poiché, per essere testimoni di una farsa, bisogna esserne par-

zialmente coinvolti. E bisogna, dunque, riconoscersi soggettivamente come potenzialmente ridicoli.

Bergson e Pirandello, a pochi anni di distanza l'uno dall'altro, mantengono due posizioni divergenti sul significato da attribuire all'umorismo; entrambi, tuttavia, proseguono in modo peculiare un dibattito che aveva caratterizzato il Romanticismo e la filosofia ottocentesca e che riguardava proprio il rapporto tra umorismo, estetica e metafisica. In questo frangente, il pensiero di Kierkegaard risulta imprescindibile per comprendere le ambiguità metafisiche del fenomeno umoristico (Givone, 1995; Lippitt, 2000; Amir, 2014; Robinson, 2018). Per il filosofo danese l'esistenza è un problema religioso perché è una faccenda essenzialmente comica, che riguarda, tra le altre cose, il rapporto controverso tra l'interiorità dell'uomo quale creatura finita e l'assoluto quale orizzonte infinito. Nella sua tripartizione dell'esistenza in stadio estetico, etico e religioso, Kierkegaard pondera su come sia possibile per l'uomo *saltare* da uno stadio all'altro, convertendo la propria anima a forme sempre meno ingannevoli di essere. L'ironia e l'umorismo giocano qui un ruolo fondamentale perché non indicano semplicemente un espediente retorico, ma particolari «determinazioni d'esistenza» attraverso cui il soggetto scopre l'inganno della propria soggettività, *ne ride*, e se ne allontana per diventare *un altro*: per diventare migliore e scoprire, dunque, il suo «vero nome», quello con cui Dio stesso lo avrebbe chiamato al momento decisivo (Lippitt, 2000, 2018). In questo senso la ricerca della propria vocazione e quella del «nome proprio» non solo convergono, ma passano necessariamente attraverso l'uso di pseudonimi (Constantin Constantius, Frater Taciturnus, Johannes de Silentio ecc.), cioè di personaggi fittizi che permettono all'autore di simboleggiare la distanza che separa – come un vetro trasparente – ognuno di noi dal nostro appellativo essenziale. La distanza da questo nome – come precisa Starobinski (2014, p. 323) – è paragonabile alla condizione di esilio ed è permeata da alcune sfumature emotive tipiche della nostalgia e della melanconia, poiché la pseudonimia «traduce il sentimento di non avere ancora conquistato il diritto di cittadinanza interiore e di essere lontani dalla meta, nello sforzo di integrazione o di reintegrazione del nome autentico» (*ibid.*).

È interessante osservare che, per Bergson (2002, pp. 94-7), i personaggi delle commedie sono figure anonime in quanto si confondono completamente con il loro vizio o con la loro professione caratteristica: per questo noi li chiamiamo con il nome del loro vizio o professione («l'avarò», «l'ipocrita», «il dottore», «il giudice», «il bugiardo») e non con il loro nome proprio, perché essi non sono altro che personaggi *personalizzati*.

Il presupposto del discorso bergsoniano è evidentemente opposto a quello kierkegaardiano, in quanto considera la possessione del «nome proprio» come un prerequisito naturale della soggettività: secondo Bergson è comico il fatto di avere perduto il proprio nome; secondo Kierkegaard è ridicolo il pensiero di averlo sempre posseduto. Da questa prospettiva è decisivo il fatto che Kierkegaard (1995, vol. 1, p. 390), per svelare se stesso, teorizzi e legittimi l'uso della pseudonimia e del discorso indiretto: «L'interiorità non si può comunicare direttamente, perché esprimerla in modo diretto è precisamente l'esteriorità». Poco importa se, in questo caso, l'Altro sia uno pseudonimo e non un autore in carne e ossa; ciò che conta è che anche qui l'umorismo e l'ironia giocano un ruolo fondamentale, seppur distinto. Se l'ironia provoca nell'esteta la disperazione per essersi recluso nell'attimo presente, alla ricerca di un piacere immediato e senza un orizzonte etico davanti a sé, l'umorismo, a sua volta, è ciò che rivela all'uomo etico la necessità di perseguire la ricerca di un assoluto superiore a qualsiasi eticità umana. Nella conclusione della tesi *Sul concetto di ironia in riferimento costante a Socrate*, Kierkegaard sostiene infatti che – soltanto se proiettata sul terreno dell'umorismo – l'ironia può relazionarsi alla rivelazione dell'eterno: «Lo *humour* contiene una scepsti assai più profonda che non l'ironia; qui tutto verte, infatti, non già intorno alla finitezza, bensì intorno alla peccaminosità. La scepsti dell'ironia sta a quella dello *humour* come il non-sapere all'affermazione antica: *credo quia absurdum*» (cit. in Carchia, 1990, p. 138).

Nel pensiero tragico di Kierkegaard si palesa la somiglianza comica – poiché completamente inaspettata – tra la capacità di credere nell'assurdo del fedele e l'assurda incredulità dello scettico, dato che per entrambi la soluzione dell'esistenza sembra situarsi *al di là* dell'orizzonte visibile al loro sguardo, «in qualche posto appena fuori dallo schermo, in qualche posto al di là della conclusione del film» o della commedia (Prezzo, 1994, p. 30). In questo senso l'umorismo kierkegaardiano è stato giustamente definito «apocalittico», in quanto è la «rivelazione» di qualcosa che accade dopo la fine (Pozzi, 2019). Ma cosa accade dopo la fine?

La risposta umoristica suggerisce l'eventualità – o la catastrofica e contraddittoria rivelazione – che, in fine, *non accada nulla* (Givone, 1995, pp. 99-104). Kierkegaard (1962, p. 353) spiega tale eventualità immaginandosi la scena di alcuni marinai che corrono a destra e a manca nel tentativo disperato di evitare un disastro; tuttavia, se «si tratta di un bastimento che affonda, allora in questo correre qua e là c'è qualcosa di comico; perché la contraddizione è che con tutto quel movimento non ci si allontana dal posto dove accade il disastro». A dispetto dell'inevitabile disperazioni dei

marinai, questa nave affonda con la stessa ridicola *nonchalance* di un uomo che inciampa sul marciapiede. Ed è proprio per questo – essendo la nave una metafora del mondo – che Kierkegaard afferma la necessità di non prendere il mondo *sul serio*. La realtà di questo mondo, per quanto non lo si voglia ammettere, si pone su un piano del tutto diverso dalla necessità dell'assoluto: ciò che accade quaggiù è soltanto un moto transitorio, fluttuante, che, nella migliore delle opzioni, diventa «l'occasione» per accorgersi finalmente della «contingenza radicale di ogni esistenza» e della «deficienza ontologica che caratterizza sia la coscienza sia tutte le ragioni dell'essere» (Prezzo, 1994, p. 29).

In questo articolo abbiamo precisamente tentato di comprendere per quali motivi la riflessione di Bergson sul comico tradisca la volontà di non ammettere questa «deficienza ontologica» inerente all'esistenza umana. Confrontando il suo pensiero con quello di Pirandello e Kierkegaard abbiamo, invece, voluto evidenziare come l'accettazione umoristica di questa contingenza radicale e tragicomica ci permetta di affrontare con disincanto le ambiguità della condizione umana. Alcuni autori, al riguardo, hanno parlato dell'umorismo come una forma di *virtù* (Lippitt, 2018; Amir, 2019), grazie a cui una persona apprende ad accettare quelle imperfezioni che istintivamente sarebbe portata a condannare come irrazionali o innaturali – quasi che fossero gli ingranaggi difettosi di una marionetta senza nome. Eppure, come abbiamo visto, la condizione umana è paragonabile proprio a quella di una marionetta esiliata dal proprio corpo. Da questa prospettiva, l'analisi di Bergson è un'acuta diagnosi delle incongruenze metafisiche celate nel nostro corpo. Quel che corpo che non ci abbandona mai, nemmeno nel momento in cui «la nave» affonda e ognuno di noi si muove necessariamente come un burattino disorientato, impaurito e ridicolo. Che ha bisogno di conforto.

Bibliografia

- AMIR L. (2014), *Humor and the Good Life in Modern Philosophy: Shaftesbury, Hamann, Kierkegaard*, SUNY, New York.
- ID. (2019), *Philosophy, Humor, and the Human Condition. Taking Ridicule Seriously*, Palgrave, Cham, Switzerland.
- BERGER P. L. (2014), *Redeeming Laughter: the Comic Dimension of Human Experience*, De Gruyter, Berlin-Boston.

- BERGSON H. (2002), *Il riso. Saggio sul significato del comico*, a cura di Federica Sossa, SE, Milano (ed. or. *Le rire. Essai sur la signification du comique* [1900], in Id., *Œuvres*, éd. par A. Robinet, PUF, Paris 1963).
- BLUMENBERG H. (2009), *Uscite dalla caverna*, trad. it. di M. Doni, Medusa, Milano.
- BRETON D. (2018), *Rire: une anthropologie du rieur*, Éd. Métailie, Paris.
- CARCHIA G. (1990), *Retorica del sublime*, Laterza, Roma-Bari.
- CARROLL N. (2014), *Humour: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford.
- CIORAN E. (2009), *L'intuitionnisme contemporaine*, in L. Tacou, V. Piednoir (éds.), *Cioran*, L'Herne, Paris, pp. 134-42.
- CRITCHLEY S. (2002), *On Humour*, Routledge, London-New York.
- DELEUZE G. (2011), *Il bergsonismo e altri saggi*, trad. it. di D. Borca, Einaudi, Torino.
- DOUGLAS M. (1975), *Implicit Meanings. Essays in Anthropology*, Routledge, London.
- FORD R. (2018), *Life's Joke: Bergson, Comedy, and the Meaning of Laughter*, in L. L. Moland (ed.), *All Too Human: Laughter, Humor and Comedy in Nineteenth-Century Philosophy*, Springer, Boston, pp. 175-94.
- GIVONE S. (1995), *Storia del nulla*, Laterza, Roma-Bari.
- JANKÉLÉVITCH V. (2015), *Henri Bergson (1931)*, PUF, Paris.
- KIERKEGAARD S. (1962), *Briciole di filosofia e Postilla non scientifica*, a cura di C. Fabro, 2 voll., Zanichelli, Bologna.
- ID. (1989), *Sul concetto di ironia in riferimento costante a Socrate*, Guerini e Associati, Milano.
- ID. (1995), *Opere*, a cura di C. Fabro, 3 voll., Piemme, Casale Monferrato.
- LIPPITT J. (2000), *Humour and Irony in Kierkegaard's Thought*, St. Martin's Press, New York.
- ID. (2018), *Jest as Humility: Kierkegaard and the Limits of Earnestness*, in L. L. Moland (ed.), *All Too Human*, Springer, Boston, pp. 137-52.
- LE GOFF J. (1997), *Laughter in the Middle Ages*, in J. Bremmer, H. Roodenburg (eds.), *A Cultural History of Humour*, Polity Press, Cambridge.
- MINOIS G. (2004), *Storia del riso e della derisione*, trad. it. di M. Carbone, Dedalo, Bari.
- MORREAL J. (2009), *Comic relief. A Comprehensive Philosophy of Humor*, Blackwell, Chichester, West Sussex.
- PIRANDELLO L. (2001), *L'umorismo*, a cura di P. Milone, Garzanti, Milano.
- POZZI M. L. (2019), «L'apocalisse esige umorismo»: *le categorie del religioso in Emil Cioran*, in A. Di Gennaro, P. Giustiniani (a cura di), *Dio e il nulla*, Mimesis, Milano, pp. 117-43.
- PREZZO R. (1994), *Ridere la verità. Scena comica e filosofia*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- PRUSAK B. G. (2004), *Le Rire à Nouveau: Rereading Bergson*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 62, pp. 377-88.

- ROBERTS A. (2019), *A Philosophy of Humour*, Palgrave, Cham, Switzerland.
- ROBINSON M. C. (2018), "What Time Is It? ... Eternity": Kierkegaard's Socratic Use of Hegel's Insights on Romantic Humor, in L. L. Moland (ed.), *All Too Human. Laughter, Humor, and Comedy in Nineteenth-Century Philosophy*, Springer, Boston, pp. 115-35.
- SALMON L. (2018), *I meccanismi dell'umorismo. Dalla teoria pirandelliana all'opera di Sergej Dovatov*, Franco Angeli, Milano.
- SEHDEV M. (2018), *Meccanismo di difesa o sentimento del contrario? L'umorismo in Freud e Pirandello*, in "RISU", 1, 2, pp. 95-102.
- SWABEY M. C. (1961), *Comic Laughter: A Philosophical Essay*, Yale University Press, New Haven.
- RONCHI R. (2011), *Bergson: una sintesi*, Marinotti, Milano.
- STAROBINSKI J. (2014), *L'inchiostro della melanconia*, trad. it. di M. Marchetti, Einaudi, Torino.
- WOOD J. (2005), *The Irresponsible Self. On Laughter and the Novel*, Picador, New York.

Parte terza
Melancolia e inquietudine





8

Ancora su malinconia e magia

di *Simonetta Bassi**

Il tema della malinconia ha appassionato e turbato la cultura occidentale dalle prime testimonianze greche fino ai giorni nostri: se per gli antichi è uno degli umori che costituiscono il temperamento ed è all'origine di particolari manifestazioni psichiche, nell'età moderna ha assunto diverse configurazioni declinandosi sempre più nettamente come un disagio dell'anima. Ciò che alimenta il fascino della malinconia è che essa, inizialmente, è stato l'unico umore a rendere evidente quello stretto rapporto fra anima e corpo che elide tutte le possibili distinzioni fra dimensione sensibile e dimensione spirituale, oltre al fatto che è stata vista e interpretata come un segno di straordinarie capacità intellettuali. La teorizzazione dello Pseudo-Aristotele sta alla base della riflessione seguente, sia di quella medica antica che di quella medievale, dove la malinconia viene declinata però come elemento diabolico e malattia dell'anima (cfr. Klibansky, Saxl, Panofsky, 1983). Sarà Ficino a riportare la dottrina della malinconia nei suoi contorni classici, all'interno di un volume, il *De vita*, che avrà larga fortuna e che sta anche all'origine del rinnovato interesse per la magia. Ed è proprio la connessione magia-malinconia a rappresentare un elemento innovativo della riflessione ficiniana, che troverà poi varie rimodulazioni nei grandi maghi cinquecenteschi, da Della Porta a Bruno e Campanella, in prospettive non sempre affini a quelle ficiniane, come accadrà nel caso del Nolano e dello Stilese (per Bruno si veda Scapparone, *infra*, pp. 189-95). Scopo di questo lavoro è quello di illustrare, attraverso sondaggi senza pretesa di completezza, alcune delle trasformazioni che hanno investito il rapporto fra malinconia-magia dalla fine del Quattrocento all'inizio del Seicento.

8.1

Il torrente della malinconia ficiniana

Il *De vita*, come è noto, è formato da tre libri (*De vita sana*, *De vita longa*, *De vita coelitus comparanda*) riuniti in un'opera unica dedicata a un parti-

* Simonetta Bassi, Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere, Università di Pisa (simonetta.bassi@unipi.it).



colare tipo di pubblico, cioè ai sapienti che si applicano allo studio e che necessitano per il felice esito della propria attività non solo di un intelletto capace, ma anche di un corpo equilibrato e in grado di sopportare la sfida della conoscenza, che non si risolve solo in un esercizio interiore, ma va a incidere direttamente sulla carne del soggetto conoscente¹. Anche per questo, già dall'inizio dell'opera Ficino sottolinea la centralità di organi come cervello, cuore, fegato e stomaco, veri e propri attrezzi da lavoro che il sapiente deve mantenere in buono stato come un diligente artigiano che «cura con la massima premura i suoi strumenti: il pittore i pennelli, il fabbro i martelli e le incudini, il soldato i cavalli e le armi, il cacciatore i cani e gli uccelli, il citaredo la cetra» (Ficino, 1995, I, 2, p. 100). Invece, l'errore più grande che spesso fanno i sapienti è proprio quello di trascurare lo strumento principale, che è individuato – richiamandosi alle dottrine galeniche – nello spirito «definito un vapore del sangue, puro, sottile, caldo e chiaro» (*ibid.*). Lo spirito mette in relazione ogni parte del corpo umano: prodotto dal cuore attraverso il calore, si dirige al cervello dove è al servizio dell'anima per mettere in moto i sensi interni ed esterni. In poche vertiginose righe Ficino descrive la stretta correlazione di sangue e conoscenza, fegato e cervello: il sangue, infatti, è prodotto da una virtù naturale che agisce nel fegato e nello stomaco; la sua parte meno pesante e più sottile arriva al cuore dove un'altra virtù, questa volta vitale, estrae lo spirito che può salire al cervello «dove domina la forza animale», la capacità di sensazione e movimento. Così Ficino ha spiegato, attraverso la materialità dello spirito, la catena che dalla contemplazione si snoda fino al sangue e allo stomaco; il nesso fra ciò che pensiamo e ciò che mangiamo, ciò che sentiamo e ciò che crediamo viene proiettato nella sua interazione: a partire dalla gerarchia degli organi (fegato-stomaco-cuore-cervello) risulta che la contemplazione affonda le sue radici negli elementi inferiori. Ecco perché Ficino non solo raccomanda che gli uomini amanti delle lettere si curino delle membra del corpo, ma anche che evitino l'eccesso di due umori, pituita (o flegma) e atra bile (o melancolia). Se la prima soffoca per debolezza la capacità intellettuale, la seconda la eccita per il troppo calore producendo deliri e turbamenti d'animo. Se il letterato riuscisse a trovare un equilibrio fra questi opposti, potrebbe ambire a diventare l'uomo più sano e più felice: ma tale

1. Sul *De vita* si vedano i classici: Walker (1958), Kaske, Clark in Ficino (1989), Vasoli (1991, 2010), Copenhaver (2015); sulle fonti e le ultime discussioni al riguardo cfr. Robichaud (2017); una prospettiva generale sui caratteri della malinconia ficiniana si può vedere in Celenza (2002), Allen (2002).

bilanciamento è molto difficile, e questa condizione connota la lacerazione cui espone l'attività conoscitiva. I letterati infatti sono particolarmente esposti alla melancolia, per motivi astrologici, naturali e umani. Da una parte infatti sono sollecitati da Mercurio e Saturno che spingono alla continua ricerca – e i due pianeti, come le loro influenze, sono freddi e secchi al pari dell'umore atrabiliare; dall'altra accade che il processo di conoscenza richieda all'animo di concentrarsi dall'esterno all'interno «come da una circonferenza al centro» (ivi, I, 4, p. 103): è la terra che propriamente si rinsalda nel proprio centro e la terra è l'elemento collegato alla melancolia.

Il carattere terrestre della contemplazione – l'andare al centro – agisce come un potente magnete che catalizza ogni attenzione e raduna ogni energia per cogliere l'elemento centrale proprio, prima delle singole cose poi via via di oggetti più complessi fino a giungere alla comprensione delle cose più alte, come alto e distante nel cielo è il pianeta Saturno: attraverso la corrispondenza cosmica che armonizza umori, elementi e pianeti e governa ogni manifestazione avviene che la contemplazione acquista caratteristiche simili a quelle della melancolia, diventando contemporaneamente tanto più concentrata quanto più pesante (cfr. Agamben, 1977, pp. 17-8; sul centro si veda anche Bassi, 2014, pp. 326-7). Il letterato è poi esposto alla contraddizione melancolica anche per motivi da lui dipendenti: l'attività frequente della mente prosciuga il cervello sottraendogli contemporaneamente quell'umidità di cui si nutre e il calore che da essa deriva; si innesca così un processo per cui il cervello, diventato secco e freddo, consuma nella sua siccità gli spiriti che devono essere ricostituiti a partire dal sangue che, a sua volta troppo sollecitato, si raggruma e annerisce. L'insistita contemplazione e il suo continuo rivolgersi al centro assorbe gran parte delle energie naturali non più in grado di assistere fegato e stomaco nei processi digestivi, con la conseguenza di sangue ancora più pesante, scuro e freddo e membra torpide, incapaci di espellere vapori ormai appesantiti e anneriti.

È una sorta di regime torrentizio quello che pare governare il sapiente, in modo particolare il filosofo: il sangue che in un primo momento aveva offerto alla distillazione del cuore materia per la produzione degli spiriti utilizzati dal cervello per la contemplazione, a causa di questa si riscopre veicolo di una sostanza che conduce il letterato all'immobilità, messo in scacco da un processo che genera, al posto dell'agognata conoscenza, un turbamento interno violentissimo dal momento che «le tenebre interiori riempiono di tristezza e di terrore l'animo molto più di quelle eterne» (Ficino, 1995, I, 4, p. 103). Ficino, pur non giungendo agli esiti platonici di suggerire un equilibrio fra due istanze contrapposte, spiega queste battute

rifacendosi a quel luogo del *Timeo* in cui Platone afferma che quando l'anima si affaccenda attorno alle cose divine si rende più forte e si eleva oltre il suo corpo, portando però quest'ultimo quasi alla scomposizione (Platone, *Timeo*, 88a).

Se fin qui Ficino si è occupato del letterato in generale, nel quinto capitolo del primo libro affronta il punto cruciale del rapporto fra melancolia e uomo di genio. L'argomento, evidenziato come noto nel xxx *Problema* dello Pseudo-Aristotele, viene introdotto da Ficino aggiungendo la presentazione che Platone fa di Teeteto: se il figlio di Eufronio di Sunio è infatti pronto nell'apprendere, mite e coraggiosissimo; tutti gli altri sapienti al contrario hanno solo alcune di queste caratteristiche, dimostrandosi sì acuti e dotati di memoria prodigiosa, ma irascibili e temerari (ivi, 144a). L'equilibrio di Teeteto si contraddistingue per la sua straordinarietà, dal momento che è una specie di furore a rendere eccezionali i sapienti e gli antichi lo hanno ben spiegato: nessuno senza una specie di "follia" può essere un grande poeta (Platone, *Fedro*, 245a) e nessuno, aggiunge Ficino, è folle a quel modo se non è melancolico.

Ma la faccenda non è proprio semplice. La melancolia è di due specie: naturale (cioè la parte più densa e secca del sangue), e derivante da surriscaldamento di uno dei quattro umori (la melancolia naturale, il sangue, la bile, la pituita). Quest'ultima, producendo la mania e il furore che sono ostacolo alla conoscenza, genera un disturbo notevole nel soggetto perché rende l'animo stremato e confuso. È solo la melancolia naturale ad essere capace di favorire la conoscenza e la sapienza, ma non da sola e non in ogni occasione. La melancolia genera instabilità perché da sola offusca l'animo e lo intorpidisce; unita alla pituita rende freddo il cuore generando torpore; quando imputridisce provoca febbri; quando è troppo abbondante crea sovraccarico alla mente e all'anima. Ha bisogno di unirsi agli altri umori attraverso la sottigliezza che le è propria: in questo caso, accompagnata da una giusta quantità di pituita evita di indurirsi eccessivamente e con parti proporzionali di bile gialla e sangue viene a formare un solo corpo. La melancolia per Ficino si rivela qualcosa di unico rispetto agli altri umori: si potrebbe dire che dipende da essi, in quanto la sua caratteristica è quella di essere esposta, come il ferro, agli eccessi del surriscaldamento e del raffreddamento repentini e deve essere temperata in un equilibrio dinamico oscillante fra il caldo che produce audacia e il freddo che produce pigrizia. Riprendendo l'immagine già presente nel *Problema* xxx, 1 ([Aristotele], 2018, pp. 59-60), Ficino paragona la melancolia al vino che, assunto in diverse quantità, favorisce diversi stati d'animo: così anche la melancolia,

combinata in diverse proporzioni con gli altri umori, determina diversi stati della mente e influenza le capacità dell'uomo. Gli spiriti che si formano da essa sono resi sottili, come in un processo di distillazione, dal calore e dai passaggi stretti che devono percorrere; acquistano così sempre maggiore velocità e divengono sempre più caldi. Originati da un umore denso sono capaci di sostenere a lungo l'attività intellettuale permettendo al «nostro animo [di] ricerca[re] con ardore» e di perseverare nella ricerca (Ficino, 1995, I, 6, p. 108): l'atra bile, in virtù del rapporto con la terra, e gli spiriti che da essa derivano inducono l'animo umano a comprendere e trattenerne a lungo ciò che è stato considerato. La melanconia favorisce così il raccoglimento dell'animo nel suo centro, «ricerca sempre il centro e penetra fino alle parti più riposte di tutte le cose» (*ibid.*).

La trattazione della melanconia si trasfigura sotto la penna di Ficino in una prospettiva cosmica, diventando una sorta di canone operativo: la malinconia infatti si trova anche in connessione con Saturno, il pianeta più alto, che favorisce l'innalzamento del contemplante. Da qui derivano la singolarità e la specificità del sapiente e del filosofo, di cui vengono chiarite sia le origini, allo stesso tempo mediche, astrologiche e cosmiche, sia le operazioni eccezionali che non avvengono, alla fine, malgrado il corpo, ma in virtù di un corpo ben temperato che è, nella sua complessità dinamica e fluida, lo strumento del sapiente. È la melanconia che gli permette di concentrarsi nella propria natura, di attingere al centro del proprio essere per poi accedere a una prospettiva che non è particolare, ma universale, in virtù di quel nesso provvidenziale che lega tutti gli enti in una scala di menti, anime e nature (Ficino, 2017, XIV, 10, p. 1365). Per questo il seguito del primo libro del *De vita* si prodiga a dare consigli pratici al letterato per non far deperire lo strumento corporeo, considerando tutti gli aspetti della quotidianità (cibo, sonno, ginnastica, medicine, abitazione); è fondamentale avere un corpo sano, robusto, equilibrato fra dissoluzione e putrefazione per meglio favorire uno spirito limpido e veloce, perché quell'umore è come l'olio per la lucerna: la fa spegnere se è poco, la soffoca se è molto (Ficino, 1995, II, 4, p. 139). L'attenzione alla melanconia è tutta giocata dunque su un crinale sottilissimo lungo il quale bisogna pur procedere per evitare l'abisso distruttivo che riguarda direttamente l'uomo: è proprio lì che guarda Ficino, al pericolo costante della dissoluzione o del soffocamento per sovrabbondanza (ivi, II, 2, p. 137)²; per questo quando un corpo è denso bisogna rendere sottile

2. Nel testo Ficino appare prendere le distanze dal tradizionale rapporto anima-corpo di origine plotiniana: il condizionamento è reciproco, non avviene a senso unico dall'a-

il suo sangue; quando è rarefatto, va addensato con modalità graduali e rispettando la complessione naturale (ivi, II, 5, p. 143).

Per raggiungere l'equilibrio necessario al benessere del fisico e dell'animo il medico Ficino suggerisce di mettere in campo tutto il sapere di cui si dispone, perché se non viene utilizzato a vantaggio dell'uomo si rivela infatti vano: la conoscenza degli elementi e delle stelle, delle piante e degli animali deve giovare in qualche modo alla vita e alla felicità. L'elemento pratico della filosofia emerge nel proemio del *De vita coelitus comparanda*, cioè il terzo libro del *De vita*, con grande nettezza: non solo ciò che conosciamo ci deve favorire, ma la nostra cura e la nostra diligenza devono potenziarlo e renderlo ancora più efficace. Quell'opera di rammendo, che nei primi due libri aveva come oggetto principale il corpo dell'uomo e la dinamica degli umori, si amplia fino a comprendere tutta la realtà naturale, comprensiva di demoni e anime stellari (cfr. Perrone Compagni, 2008, pp. 100-2). Non è dunque caso né strategia retorica se la coppia amore/odio chiude la dedica al re d'Ungheria: l'amore offre la vita; l'odio, come il dolore, non solo la toglie, ma esaurisce ogni spazio per la medicina che collega e connette gli elementi del cosmo (Ficino, 1995, III, *Proemio*, p. 185)³. La migliore medicina rinforzata dal sostegno celeste è come il vino rispetto all'acqua: quel vino, giova ricordare, i cui effetti sono paragonati a quelli della malinconia già nel *Problema xxx*, 1 e di cui Bacco era padre (ivi, I, *Proemio*, p. 93).

L'opera di costante rammendo, sia del corpo che dell'anima, si inserisce in un contesto che non è tanto caratterizzato dalla esaltazione dei poteri dell'uomo, che pure possono giungere ad approssimarsi a quelli divini, quanto dall'elemento caritatevole insito in essi: il lemma carità, infatti, compare in segmenti strategici dell'opera di Ficino. Nella breve *Apologia*, scritta per difendere l'autore dall'accusa di essersi occupato di astrologia e magia, il lemma viene usato quattro volte per: *a*) definire l'attitudine di Marsilio che in quanto sacerdote si è dedicato all'astrologia e alla magia per favorire la prosperità di tutti; *b*) chiarire che il compito prioritario di un sacerdote è esercitare quella carità particolare che verte circa la salute del corpo e dell'anima; *c*) spiegare che proprio in vista di questo scopo è necessario studiare l'astronomia, senza la quale la medicina è meno efficace; *d*)

nima al corpo – come Ficino aveva ammesso ancora nella *Teologia platonica* – e questo è determinato dall'utilizzo dei testi di Galeno, sotto la cui ideale protezione lo indirizzò il padre Dietifeci, in cui più volte si sostiene l'origine fisica dei disturbi dell'anima. Su queste e altre questioni legate alla origine fisica della malinconia religiosa cfr. Hankins (2011, pp. 3-23).

3. Sul carattere di *protestatio* della lettera al lettore cfr. Ficino (2018, p. LXII).

escludere che sia il desiderio di compenso ad animare la sua azione, ispirata invece dalla carità (ivi, *Apologia*, pp. 296-7). Se in questo caso il carattere difensivo del testo può gettare qualche luce ambigua sull'utilizzo del lemma, tale da sembrare non del tutto trasparente, diversamente accade nelle altre occorrenze, che ne confermano un utilizzo non strumentale: nel commento al *Simposio* di Platone, ad esempio, nell'orazione dedicata all'amore come principio di incivilimento, come la medicina fa in modo che i quattro umori del corpo diventino amici, come l'agricoltura crea un vincolo amoroso fra la terra e la coltivazione, come la musica crea l'armonia fra i numeri, come l'astrologia fra gli astri e gli elementi, così la profezia insegna quali siano le azioni gradite a Dio e «che modo d'amore e di carità inverso di Dio e patria e genitori e ad altri presenti e passati si debba osservare» (Ficino, 1987, III, 3, p. 53). Ogni cosa custodisce in sé il desiderio di ampliare la propria perfezione: per questo si può dire che ogni cosa è feconda e lo è in rapporto a se stessa e in rapporto a tutte le altre cui è connessa dal gioco di forze generative. Ogni ente sussiste e vive in un rapporto vicendevole con gli altri e il legame che si viene a determinare è una «scambievole carità»: un tipo di amore che non è rivolto solo al proprio sviluppo e ampliamento, ma continuamente si china verso quello della trama che lo contiene.⁴ Le costellazioni concettuali in cui Ficino inserisce il lemma carità sono molteplici e comprendono quella che riguarda il modo in cui Dio ama gli uomini – Dio stesso è carità (Ficino, 2001, II, 8, pp. 109r, 117v), ed essa è suo dono (ivi, I, 2, p. 149r) –; la dialettica fra le facoltà intellettiva e volitiva – è la carità piuttosto che l'intelletto ad avvicinarci a Dio⁵ –; l'amore sensuale (Ficino, 2017, XV, 5, p. 1453). Quello che però va sottolineato è quell'aspetto mutualistico che viene messo in evidenza nel *De vita*, che compare anche in alcuni luoghi delle lettere e che se avvicina l'ambito della carità a quello dell'amore, ne vuole ancora di più accentuare il carattere di apertura ontologica⁶.

4. «La charità non cerca le cose per sé, ma quelle d'altrui» (Ficino, 2001, II, 8, p. 93r; cfr. anche II, 10, p. 140v). Ficino nel 1487 tiene anche una *Oratio de charitate* su cui si veda Gentile (2006, pp. 161-70).

5. Ivi, II, 7, p. 84v: Dio ha creato le cose «non tanto per intelligenza quanto per volontà». Cfr. S. Toussaint (1999, p. 360).

6. Nel quarto libro delle *Lettere* c'è l'epistola a Francesco Bandini sulla vita di Platone: a proposito della carità platonica, Ficino ricorda l'aperta critica al cattivo governo del tiranno e la difesa di Dione e l'amicizia per Cabria, abbandonato da tutti i concittadini; ricorda che la vera carità, secondo l'insegnamento di san Paolo più volte ripreso «non cerca quelle cose che sue, ma quelle che d'altrui sono» (Ficino, 2001, I, 4, p. 274r). Sulle vicende redazionali della lettera cfr. Gentile, in Ficino, 1990, pp. CXCv-CXCvII. Sul tema della carità cfr. Conti, in Ficino, 2018, pp. C-CIV; sui rapporti fra il *De vita* e il *Commentarium*

Se ogni ente è esposto alla degenerazione e all'allontanamento dalla propria forma è anche vero che può recuperarla, rimediando alla lacerazione, in virtù del fatto che l'anima del mondo, che produce con le ragioni seminali corrispondenti alle idee divine le specie delle cose, è lo strumento per cui le singole cose sono in relazione sia con la propria ragione seminale sia con l'idea corrispondente, da cui possono riacquistare la forma originale (Ficino, 1995, III, 1, p. 188). È anche possibile che singoli enti possano avere influenza positiva l'uno sull'altro, se accostati in modo opportuno e se corrispondenti alla medesima idea: in questo modo, ogni ente può esporsi, grazie alla mediazione dell'anima del mondo, alla vita del tutto, anche degli enti che abitano i cieli, cioè di quelle stelle e costellazioni celesti costruite dall'anima e dotate da essa di particolari proprietà; qui riposa, in breve, la possibilità che determinati alimenti, determinati colori, determinati odori possano giovare all'uomo e che possano discendere quegli influssi che dalle immagini celesti vanno a fortificare i singoli enti⁷.

Ma gli influssi celesti sono intercettati anche attraverso attività e passioni dell'animo, non vengono cioè ricevuti solo a partire dalla ordinata gerarchia cosmica che Ficino ha dettagliatamente descritto (ivi, III, 1-2), ma anche grazie a comportamenti specifici. In particolare, tutto ciò che distacca dalle cose umane – la magia, la filosofia, la teologia, l'agricoltura – espone agli influssi del lento e scuro Saturno che presiede alla stabilità, alla perseveranza e agli uomini solitari «divini o bruti, beati od oppressi da una miseria estrema» (ivi, III, 2, p. 194; su Saturno cfr. Pompeo Faracovi, 2013). L'equilibrio dinamico, di cui Ficino ha parlato nei primi due libri del *De vita*, deve essere ricercato attraverso un movimento in sintonia con quello celeste: le orbite dell'anima, la quale come spiega anche Platone nel *Timeo* non è statica (Platone, *Timeo*, 43a-44b; sul movimento dell'anima razionale si insiste anche in Ficino, 2017, I, 3-4; IV, 1; V, 1; VIII, 1), possono effettuarsi in modo simile alle orbite dei pianeti, evitando però la vertigine causata da un uso inappropriato della forza di ciascuna anima. Non a caso la parte centrale del terzo libro è dedicata a illustrare quali siano i rapporti fra i pianeti e gli elementi terreni (pietre, piante, animali, parti del corpo umano) al fine di

ivi, pp. CLXI-II. Il nesso agricoltura-magia, mediato dal comune rapporto con l'astrologia, affonda le radici nella cultura classica: è presente in Esiodo, in Plinio, e nel *Centiloquium* dello Pseudo-Tolomeo (aforisma 8): cfr. Thorndike (1929, pp. 21, 79-80).

7. «Le realtà di questo mondo sono state fatte e sono rette continuamente dal cielo, e dal cielo sono state preparate a ricevere in primo luogo i doni celesti» (Ficino, 1995, III, 2, pp. 192-3).

ottenere in terra in rapporto alle singole posizioni dei corpi celesti il massimo dell'efficacia.

Le forze celesti rimangono nascoste, occulte, ai nostri sensi, complicando la perfetta simmetria fra mondo terreno e mondo celeste, su cui Ficino mette in guardia: «poiché la natura celeste è incomparabilmente più potente [...] non si deve credere che la funzione di un raggio celeste sia soltanto come quella di un raggio di fuoco terrestre [...], ma piuttosto che possiede capacità ed effetti molto più numerosi e meravigliosi» (Ficino, 1995, III, 16, p. 244). Una cosa dunque è la natura degli elementi, un'altra la natura celeste, venendosi così a definire in modo più articolato quell'idea di natura che sembrava fin qui semplicemente abbracciare in un unico circolo cielo e terra, uomo e mondo a partire dalla grandiosa immagine in base alla quale erbe e alberi sono peli e capelli del corpo mondano, pietre e metalli ne sono denti e ossa, mentre le stelle fungono da occhi. Proprio in virtù di quello che si viene invece a configurare come un rapporto analogico, piuttosto che simmetrico, acquista una grande importanza l'arte che colma con la sua azione lo scarto fra i diversi livelli della realtà. Ficino si sofferma dunque sull'importanza della cottura e della fermentazione che, opportunamente prodotte, permettono a determinate sostanze di acquisire nuove forme passando per i diversi stadi della trasformazione naturale, mentre le immagini incise su pietre e metalli non apportano nuove qualità, ma una nuova figura. Quest'ultimo tipo di trasformazione non avviene attraverso i gradi di ogni processo naturale: l'atto dell'incisione ha in sé qualcosa di non naturale e per questo motivo le figure creano diffidenza in molti autori, come ad esempio in san Tommaso (*Summa contra Gentiles*, III, 104-7).

Eppure esse sono in grado di ricevere gli influssi celesti – sebbene meno delle medicine, osserva Ficino, che è medico e figlio di medico (Ficino, 1995, III, 19, p. 259) – i quali come penetrano fino al centro della terra, a maggior ragione sono in grado di entrare in una pietra o un metallo (ivi, III, 16, p. 243) e, diversi e più potenti dei raggi terrestri, possono imprime-re nelle figure delle incisioni forze occulte e speciali. I raggi cosmici infatti non sono come i raggi inanimati di una lucerna, ma sono vivi e sensibili, portando in dote quello che proviene dai corpi celesti (ivi, II, 16, p. 245)⁸. I cieli sono corpi equilibrati che vivono una vita incondizionata e possono aiutare gli altri esseri ad avvicinarsi al loro equilibrio, requisito necessario per ottenere una vita migliore, cioè una forma perfetta che porta a perfezio-

8. Qui Ficino distingue chiaramente fra la natura degli elementi e quella celeste e la virtù nascosta delle cose non deriva dalla prima.

ne anche il corpo fornendo il principio del movimento (ivi, III, 19, p. 264). Se i soggetti si rendono ordinati ed equilibrati possono più facilmente ottenere i benefici promessi dagli astri (ivi, III, 19, p. 262), in modo particolare i sapienti che ritornano ad essere oggetto dei capitoli finali del *De vita coelitus comparanda*, dopo quelli dedicati alle immagini e alle figure. Più precisamente, viene riconsiderato sia il loro modo di vivere (la professione esercitata, la scelta dell'abitazione e degli abiti) sia le tappe in cui preparano l'anima, cioè immaginazione, ragione e mente. Se le prime due facoltà sono esposte al movimento dello spirito in modo subordinato, la mente sceglie di esporsi a Saturno (ivi, III, 22, p. 276; su questo cfr. Klibansky, Saxl, Panofsky, 1983, p. 250 e Garin, 2009, pp. 66-8). La magia ficiniana si rivela così operatore-dipendente: essa non è una tecnica o un'arte che può essere applicata da chiunque, ma è richiesto un determinato modo di essere da parte del mago; si potrebbe dire che non si fa il mago, ma si sceglie di essere mago. Quella magica non è solo una meccanica manipolazione degli enti naturali, ma è un'azione profondamente radicata nel soggetto, che deve predisporre ad essa attraverso l'esercitazione attenta dell'arte, perché, come ha già detto Plotino e Ficino ripete (Plotino, *Enneadi*, IV, 4I, 2; Ficino, 1995, III, 2I, p. 270), se l'influsso che parte dal cielo alla terra è naturale, il suo accoglimento richiede specifiche operazioni: l'animo dell'uomo è esposto «non tanto in un certo modo naturale, quanto per scelta del libero arbitrio o dell'affetto» (ivi, III, 23, p. 279). Ecco il motivo per cui il tema della malinconia si rivela fondamentale nel cuore della riflessione magica: dal momento che i sapienti per scelta sottomettono la mente a Saturno, devono porre particolare attenzione alla conquista e al mantenimento dell'equilibrio e il precipizio della malinconia deve essere evitato, seguendo le indicazioni già illustrate nel libro *De vita sana*, aprendo una prospettiva di salute dell'anima finalizzata alla somma sapienza e alla sua applicazione in cui riflessione medica, astrologica e magica si intrecciano (cfr. ivi, III, 2I, p. 271). Alla radice della magia e della malinconia agisce un sentimento di imperfezione, che non può essere risarcito semplicemente volgendosi alla natura: anche essa infatti è manchevole e bisognosa di un'azione che apra la strada al rapporto con le figure celesti.

D'altra parte, si tratta di un programma già esplicitato in forma articolata e preziosa nel proemio ai tre libri, aperto in nome di Bacco, il dio nato due volte da Semele e dalla coscia di Giove, cui nel *Fedro* Platone attribuisce la mania teletica, che offre scampo alle malattie e alle pene attraverso la preghiera e la venerazione degli dei (Platone, *Fedro*, 265b; 244d-e): Bacco conforta con il vino, i cui effetti sono paragonati a quelli della malinconia

già in *Problema* XXX, I ([Aristotele], 2018, pp. 58-60) e anche il vino nasce due volte, come uva sul tralcio maturata dal sole e poi con la fermentazione a opera dell'uomo. Ficino stesso ha avuto due padri: Diotifeci medico che lo ha affidato a Galeno, Cosimo che lo ha affidato a Platone. Si tratta di una sintesi del progetto ficiniano, che vuole porgere aiuto con mezzi naturali a coloro che sono indeboliti e malati e nello stesso tempo rammendare il mondo mettendo in relazione elementi che restando isolati sarebbero abbandonati all'incompiutezza. Questa azione viene svolta dal mago-agricoltore, secondo una metafora che Ficino sviluppa nelle ultime battute del *De vita coelitus comparanda* e poi nell'*Apologia*. Ciò che compie l'agricoltura, non a caso posta sotto il dominio di Saturno (Ficino, 1995, III, 2; Varone, *De lingua latina*, V, 64; Agostino, *La città di Dio*, VII, 13), è molto simile a quello che compie la magia: entrambe preparano i terreni per ricevere i doni celesti, entrambe fanno fruttare semi di cui non si intravedono immediatamente le potenzialità, entrambe tengono conto per la riuscita delle loro operazioni del contesto terreno e celeste⁹.

8.2

Dalla magia alla politica

La trattazione ficiniana della malinconia avrà larga fortuna (Starobinski, 2012), anche se non verrà molto utilizzata a proposito dei temi magici. Agrippa ad esempio tratta della malinconia soprattutto in rapporto alla profezia¹⁰; anche in Pomponazzi il tema malinconico seguendo un filone consolidato viene declinato in relazione a quello profetico: il vate è tale per disposizione dei corpi celesti e per disposizione fisica propria, secondo quanto insegnato nei *Problemi* pseudo-aristotelici (Pomponazzi, 2013, IO, pp. 202-4). Come già sostenuto nell'*Apologia* del *De immortalitate animae*

9. «Il mago con certi determinati incantesimi inserisce le cose celesti in quelle terrene, in verità nel modo e nel momento opportuni, non diversamente da un agricoltore accorto che innesta un giovane virgulto in un vecchio tronco» Ficino, 1995, III, 26, p. 291. Il nesso magia-agricoltura, su cui cfr. *infra*, nota II, è presente anche in *Picatrix*, IV, 4, che cita dal *Centiloquium* dello Pseudo-Tolomeo: «Lo spirito di colui che opera aiuta gli effetti celesti come le messi naturali – cioè arare e coltivare la terra aiutano le messi» (Rossi, 1999, IV, 4, p. 231).

10. Si veda il saggio di D. Conti, *supra*, pp. 30-1, 40-1. Nel capitolo 60 del primo libro del *De occulta philosophia* la malinconia permette all'anima umana di farsi ricettacolo degli spiriti – inferiori e superiori – consentendo all'operatore azioni che senza il demone ospite non sarebbero state possibili.

ogni fenomeno di preveggenza e ogni manifestazione di straordinarie capacità derivano da una causa naturale prodotta da Dio attraverso la mediazione dei corpi celesti, pur necessitando di una particolare complessione naturale determinata dall'umore malinconico che si predispone a ricettacolo fisico degli influssi (Pomponazzi, 2011, pp. 234-6): quando l'umore viene espulso, infatti, il soggetto non è più in grado di profetizzare o di compiere azioni straordinarie (Pomponazzi, 2013, pp. 203-4, 260-3)¹¹.

Da alcuni sondaggi effettuati sui testi magici si può notare che una declinazione della malinconia si trova nella *Magia naturale* di Giovan Battista Della Porta, sia nella giovanile edizione latina del 1558 in 4 libri che in quella successiva del 1589 estesa a 20¹². Nella prima si trova il fortunato nesso donna-luna-malinconia presentato in I, 15: la donna quando il nostro satellite non si vede è investita dalla malinconia e afflitta sanguina (Della Porta, 1560, I, 15, p. 25v)¹³; in II, 26 Della Porta consiglia di non mangiare legumi, aglio, cipolle, porri, aggiungendo di evitare anche il vino: tali alimenti, infatti, «svegliano gli humori grossi, e malincolici, [...] fanno humori spirituosì infiammatrici, calidi, modificativi e nocivi e fanno sogni strani, fastidiosi, ansiosi e tenebrosi» (ivi, II, 26, p. 99v); dopo poche battute trattando delle fascinazioni, cioè di quegli spiriti che, fuoriuscendo dagli occhi dell'affascinatore, si mescolano con il sangue dell'affascinato alterandolo, osserva che al pari di amore, avarizia e invidia anche la malinconia produce un cambiamento di colore (ivi, II, 26, p. 101v); in IV, 20 Della Porta osserva a proposito delle legature che alcune cose possono rendere l'uomo allegro o malinconico (ivi, p. 156v), spiegando che è in particolare il celdonio in quanto collegato a Giove a rendere la persona amabile, sanando gli effetti dell'atra bile (ivi, p. 159r). Nel primo testo di magia il nesso con la malinconia appare dunque dipendere strettamente dal tradizionale discorso degli umori e non viene toccato in modo più specifico il nesso malinconia-magia, che non risulta significativo neppure nell'edizione ampliata.

11. Cfr. anche V. Perrone Compagni in Pomponazzi (2013), *Introduzione*, pp. 58-65. Su questo specifico punto Bruno a fine secolo costruirà l'esclusione della malinconia dall'ipotesi magica (cfr. Scapparone, *infra*, pp. 189-95).

12. Il testo ebbe una larga fortuna, come ci informa lo stesso autore nella prefazione dell'edizione ampliata del 1589, affermando che il libro latino venne tradotto in molte lingue, addirittura in arabo (Della Porta, 1589, *Ad lectorem praefatio*): cfr. Battafarano (1990); Balbiani (1999); Sirri (2007). Sulla magia dellaportiana cfr. Vedrine (1990); Badaloni (2005): importanti spunti di questo saggio sono ora anche all'origine di Verardi (2018); Ricci (2012); Trabucco (2016).

13. Si utilizza la traduzione in volgare.

Una trattazione diversa e più estesa della malinconia è rinvenibile invece nella *Fisonomia dell'uomo*, dove si trova un capitolo sugli effetti dell'umore (I, 10), i cui contenuti ritornano quando Della Porta descrive la figura dell'uomo malinconico (v, 26) e spiega come far rinsavire malinconici e pazzi (vi, 4). Il capitolo I, 10 è diviso in due parti: nella prima, con una ripresa di quanto già scritto nella edizione ampliata della *Magia naturalis* (Della Porta, 1589, VIII, 13), si introducono i malinconici che fisicamente sono magri, scuri di capelli, pelosi, rubizzi, resi balbuzienti dalla velocità dei movimenti della lingua; caratterialmente astuti, avari, timidi, sedizioni e invidiosi. Sono tratti che le lunghe veglie, le continue fatiche e la scarsità di cibo possono accentuare, anche se la cattiveria che connota i malinconici deriva «dalla malignità dell'umor malinconico» che per Della Porta è il peggiore (Della Porta, 1988, p. 47): la secchezza del cervello causa irritabilità, desiderio di solitudine, insonnia, testardaggine, difficoltà a perdonare, avarizia e invidia. Ma la malinconia è, come si è visto anche in Ficino, di due tipi: naturale e adusta (cfr. Klibansky, Panofsky, Saxl, 1983, pp. 48-51, 64-82). La naturale deriva dalla parte densa e secca del sangue; dell'adusta (infiammata) invece ci sono quattro tipologie, derivanti dalla naturale, dalla prima parte del sangue, dalla combustione della bile gialla e dalla pituita. Sono queste quattro ultime forme di malinconia che determinano «molti danni all'anima» come furori, stupidità, concitazioni; mentre la malinconia naturale favorisce il giudizio, anche se non sempre: riprendendo alcuni passi del *De vita* (Ficino, 1995, I, 5, p. 106) Della Porta spiega come essa non debba essere intesa “assolutamente”, essendoci determinati rapporti con gli altri umori che rendono equilibrata la malinconia naturale, evitando che essa diventi origine di debolezza d'ingegno e di memoria (Della Porta, 1988, pp. 47-8; si veda anche Della Porta, 1996, pp. 209-10). Le fonti citate sono le stesse della pagina ficiniana: ampie riprese del *Problema* xxx, 1 dello Pseudo-Aristotele – sviluppando, anche attraverso una citazione di Favorino (cfr. Aulo Gellio, *Notti attiche*, XVIII, 7) il riferimento alla “colera nera” quale infermità degli eroi e individuando in essa l'origine della diversità e diseuguaglianza dei costumi –, dei riferimenti al *Teeteto* platonico e a Democrito (su Democrito malinconico cfr. anche Ficino, 2017, XIV, 10, p. 1365).

Proprio al filosofo di Abdera viene dedicata la seconda sezione del capitolo, esemplata sulla *Lettera a Damageto* dello Pseudo-Ippocrate in cui Democrito viene colto mentre, discosto dalla città, sta dissezionando cadaveri animali per scorgere nella bile non l'origine della pazzia, come nell'antica lettera, ma dell'astuzia e della frode (Ippocrate, 1998, p. 57). Questa *va-*

riatio consente a Della Porta di far virare nettamente il discorso di Democrito, che assume colori diversi rispetto a quelli etico-morali propri della ricezione quattrocentesca della lettera (Rütten, 1992, pp. 145-51): coloro che sono dotati di «colera arsa e infiammata» si rivelano orditori di inganni e tradimenti, nemici del vivere sociale come il Serpente delle Scritture, partecipe più di tutti gli altri animali di questo umore. La malinconia si trova così declinata nel cuore della vita politica: quando è di calore temperato forgia uomini prudentissimi, abili non solo nelle lettere, ma anche nel governo dello Stato; quando è adusta produce cittadini inclini alla duplicità e all'intrigo, potenziali sovvertitori dell'ordine sociale¹⁴.

Oltre alle trattazioni presenti nelle opere mediche, Cardano affronta il tema della malinconia dei sapienti nel XII libro del *De subtilitate*: essi sono per natura caldissimi e intrisi di umidità (due elementi, fra l'altro, fondamentali per una vita lunga) e se non bene istruiti nella filosofia risultano uomini peggiori di tutti, poiché per il calore diventano incostanti, iracundi, crudeli e per l'umidità senza vigore, poco dediti alle opere e amanti dei piaceri. Contribuiscono a ciò le attività acquisite con gli studi e la malinconia, prodotta con esuberanza di umore più denso dalle lunghe veglie e dagli studi eccessivi (Cardano, 2013, XII, p. 670)¹⁵. L'umore malinconico, inoltre, abbinato alle passioni contribuisce a modificare il corpo dell'uomo portandolo fino all'estasi (ivi, XIV, p. 750) e produce negli eremiti quelle visioni che vengono attribuite all'intervento della divinità o dei demoni (ivi, XVIII, p. 943).

Il rapporto malinconia-demoni viene affrontato anche nella *Demonomania* di Jean Bodin – testo ben noto a Della Porta perché proprio qui viene giudicato mago malefico e degno del rogo per aver trascritto come produrre l'unguento delle streghe (Della Porta, 1589, *Ad lectores praefatio*)¹⁶ – dove l'autore, perseguendo l'obiettivo di dimostrare, in polemica con gli atei, l'effettiva presenza dei demoni, rifiuta l'ipotesi che l'umore melancolico possa causare fenomeni straordinari, da attribuire invece

14. Un accenno si trova in Isidoro di Siviglia (2014, I, X, 176, p. 843): «*Malus*, cattivo, con riferimento al fiele nero che i Greci chiamano *melas*: da qui anche il nome di *melancolici* dato a coloro che rifuggono dal vivere in comune con altri esseri umani e sospettano degli amici più cari». Sul nesso malinconia-politica si può ora vedere Serio (2018). Sul vastissimo tema della pazzia si veda ora, anche per la bibliografia, Meroi (2018).

15. Molto diffusa è la trattazione della malinconia nelle opere di medicina: cfr. Ernst (2006, pp. 401-3); sulla magia di Cardano cfr. Ernst (2001); Baldi (2010); Canziani (2010).

16. Della Porta da parte sua ricorda che Bodin era un eretico ugonotto sfuggito alla notte di San Bartolomeo. Cfr. Fiorentino (1911, pp. 258-9); A. Corsano (2002, pp. 94-5). Per l'accusa cfr. Bodin (2011, II, 5, p. 164).

proprio all'azione di coloro che parlano da dentro lo stomaco delle donne, anche se esse mantengono la bocca ben chiusa, o che le legano a vari oggetti (alberi, letti, greppie) senza che nessuno possa sciogliere il legame: di fronte a questi fatti, argomenta Bodin, nessun ateo può negare che i demoni, gli angeli e alla fine Dio stesso esistano (Bodin, 2006, II, 3, p. 142). Con il medesimo sfondo problematico occorrenze più frequenti si possono rinvenire nella confutazione delle opinioni di Johannes Wier: le streghe agiscono con l'aiuto del diavolo e non – come si vuol far credere – per umore malinconico¹⁷, dal momento che la complessione della donna è fredda e umida, mentre la malinconia è calda e secca. Si tratta di una spiegazione medica che Wier, da medico, deve per forza accettare. Inoltre, aggiunge Bodin, proprio per questi motivi i popoli nordici non sono malinconici: non hanno i colori dell'atra bile – sono biondi, con occhi azzurri, guance rosse – né le caratteristiche, essendo cianciatori e allegri «cose interamente contrarie all'humore melancolico» (ivi, *Confutazione*, p. 373)¹⁸.

8.3

Malinconia e profezia

Si può chiudere questa rapida e solo esemplificativa rassegna con quanto Campanella scrive nel *Del senso delle cose e la magia*: prendendo esplicitamente posizione contro Ficino, spiega che la malinconia, «feccia di sangue arso» è qualcosa che deve essere tenuto a bada, essendo all'origine di «licantropia, paure e pensieri brutti» (Campanella, 2007, III, 10, p. 143; sulla presenza di Ficino nelle opere campanelliane cfr. Ernst, 2007). L'umor nero infetta lo spirito, lo rende amante di cose fetide, riduce gli uomini all'impotenza e all'inerzia e, in una prospettiva parallela a quella di Bodin, anche

17. Bodin (2006), *Confutazione delle opinioni di Giovanni Wier*, p. 372: «Non bisognava adunque attribuire le trasportazioni de' Sortilegi, i loro malefici, et strane attioni alla melancolia, et molto meno fare le femine melancoliche, veduto che l'antichità ha osservato per cosa strana, che non morì mai femina di malencolia, né l'huomo d'allegrezza, ma per contrario molte femine muoiono d'estrema allegrezza».

18. Bodin non si fa sfuggire una stoccata contro le donne: «Bisogna che Wier confessi, che questa è una incongruità notabile a lui, che è Medico, et ignoranza troppo grossa; ma non è altrimenti ignoranza, d'attribuire alle femine le malattie malancoliche, che loro così poco convengono come gli effetti lodevoli dell'humore melancolico temperato, che fa l'huomo saggio, riposato, contemplativo, come tutti gli antichi Filosofi, et Medici hanno osservato che sono qualità così poco compatibili con la femina, come il fuoco con l'acqua» (ivi, p. 374).

Campanella individua qui l'origine della errata negazione dell'esistenza dei demoni, poiché la medicina avrebbe dimostrato che purgando la milza, sede della malinconia, si rimedia agli squilibri dell'uomo, anche di quello indemoniato. In verità, commenta il filosofo, fuoriuscendo l'umore se ne va anche il demonio che in quello risiedeva, allo stesso modo in cui l'uomo muore quando defluisce lo spirito perché la mente, che in esso risiede, «non può starvi più» (Campanella, 2007, III, 10, p. 144; su questi aspetti cfr. Cambi, 2010, pp. 191-221). Come la malinconia è sede dei demoni, così gli angeli possono essere albergati nello spirito lucido, sottile e mobile, che si trova all'opposto della malinconia, i cui fumi acri e pesanti ne interrompono i movimenti, portando all'inganno gli uomini attraverso interferenze nell'immaginazione con la conseguenza che «pigliano l'un per l'altro» (Campanella, 2007, III, 10, p. 144)¹⁹.

Anche quando la malinconia non è adusta, ma ha formato spiriti sottili e rapidi, rimane solo segno di intelligenza e sagacità, senza esserne la causa, che per Campanella va sempre individuata «nella sottilità e passibilità degli spiriti» (*ibid.*). La ricerca della solitudine dei melanconici naturali è motivata dal fatto che ogni moto esterno distrae quelli sottili interni: per questo essi sono capaci anche di «antivedere» in sogno meglio di altri, ricevendo «i piccioli insensibili moti dell'aria» nel proprio spirito sottile e imperturbato (*ibid.*). Se lo spirito esala subito, i melanconici hanno poca memoria e dimenticano quanto appreso; se hanno «testa grande, cerebro fresco [...] e il retiforme sanguigno e li fonti del cuore spaziosi, sono di gran memoria, discorso e sagacità» (*ibid.*). Ma su una cosa Campanella è fermo: la sagacità deriva dal «vero senso dell'aria» e dalla «comunicanza comune» perché è l'aria che trasporta le informazioni, ne permette la condivisione fra soggetti che sono tanto più capaci di coglierle quanto più hanno gli spiriti lucidi e sottili. E per spiegarsi meglio ricorre, come spesso fa, alla sua esperienza concreta: «Io mi sento tra il sonno e la vigilia un che mi chiama: "Campanella", chiaramente, e ogni poco lo provo e sto attento, e non so chi sia, e se non è angelo o demonio, bisogna che sia l'aria turbata dalla mia passion futura, o infatta da chi me la prepara, o d'altra simile un'altra simile imaginante» (ivi, III, 10, p. 145).

19. Già nell'*Epilogo magno* Campanella (1939, VI, 6, p. 486) aveva spiegato dal punto di vista fisiologico come la malinconia guasti la facoltà immaginativa; cfr. anche Campanella, 1957, pp. 62-4, dove è esposto quasi letteralmente lo stesso ragionamento sulla malinconia.

Anche per Campanella il governo della malinconia richiede particolare equilibrio: se lo spirito esala «e non comunica le passioni a lo spirito vengente» il soggetto rimane insipiente; se digiuna o sta troppo solo si creano fuliggini che ottenebrano il discorso «perché lo spirito combatte con le fuliggini del sangue»; quando è allegro, è troppo allegro perché lo spirito sottile tende a espandersi e dilatarsi «senza ritegno» rendendolo buffone. E il giusto equilibrio del proprio spirito si raggiunge attraverso l'aiuto della magia naturale, ricercando cioè aria sottile, acqua leggera e leggermente frizzante, vino trasparente e cibi digeribili affinché «il fegato sia sempre molle, [...] la carne umida mediocrementemente, il sangue florido, e copiosi li spiriti» (ivi, IV, 7, p. 183); la ricompensa di questo sforzo sarà importante perché «la vittoria dello spirito sopra il corpo lunga vita mantiene» (*ibid.*).

Malgrado gli aiuti che la magia può offrire, Campanella rimane nettamente propenso a limitare l'influsso melancolico, al fine di salvaguardare quello che è uno degli aspetti più caratteristici del suo pensiero, ossia lo spazio della profezia: «la profezia che Dio dona agli uomini – scrive infatti – non comincia dallo spirito corporeo, come nei melanconici e bruti si fanno le profezie naturali, ma comincia dalla mente» che Dio stesso ha infuso agli uomini e che rimane l'unica seda adatta per la manifestazione delle cose altissime (ivi, III, II, p. 146)²⁰.

Bibliografia

- AGAMBEN G. (1977), *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino.
- ALLEN M. J. B. (2002), *Life as a Dead Platonist*, in *Marsilio Ficino. His Theology, His Philosophy, His Legacy*, ed. by M. J. B. Allen, V. Rees with M. Davies, Brill, Leiden-Boston-Köln, pp. 159-78.
- [ARISTOTELE] (2018), *Problema XXX, I. Perché tutti gli uomini straordinari sono melancolici*, a cura di B. Centrone, ETS, Pisa.
- BADALONI N. (2005), *I fratelli Della Porta e la cultura magica e astrologica a Napoli nel '500* (1960), in Id., *Inquietudini e fermenti di libertà nel Rinascimento italiano*, prefazione di L. Bolzoni, a cura di G. Campioni, ETS, Pisa, pp. 93-126.
- BALBIANI L. (1999), *La ricezione della Magia naturalis di Giovan Battista della Porta. Cultura e scienza dall'Italia all'Europa*, in "Bruniana & Campanelliana", V, 2, pp. 277-303.

20. Su questo specifico aspetto del nesso malinconia-profezia cfr. Ernst (2007, pp. 161-5).

- BALDI M. (2010), *Spiriti, demoni e arcana. Gratarolo e Cardano*, in *Storia d'Italia. Annali 25. Esoterismo*, a cura di G. M. Cazzaniga, Einaudi, Torino, pp. 207-30.
- BARBUTO G. M. (1998), *Savonarola, Machiavelli e la profezia politica di Campanella*, in G. C. Garfagnini (a cura di), *Savonarola. Democrazia tirannide profezia*, Sismel, Firenze, pp. 149-77.
- BASSI S. (2014), *Centro*, in *Giordano Bruno. Parole concetti immagini*, direzione scientifica M. Ciliberto, I, Edizioni della Normale-Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, Pisa-Firenze.
- BATTAFARANO I. M. (1990), *La ricezione di Giovan Battista Della Porta in Germania dalle polemiche demonologiche alla genesi del linguaggio scientifico tedesco*, in M. Torrini (a cura di), *Giovan Battista Della Porta nell'Europa del suo tempo*, prefazione di E. Garin, Guida, Napoli.
- BODIN J. (2006), *Demonomania de gli stregoni* [1587], trad. it. di E. Cato, a cura di A. Suggi, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- CAMBI M. (2010), *Musica medicina magia. Saggi su Ficino e Campanella*, L'Arca e L'Arco, Nola.
- CAMPANELLA T. (1939), *Epilogo magno (fisiologia italiana)* [1598], a cura di C. Ottaviano, Reale Accademia d'Italia, Roma.
- ID. (1957), *Magia e grazia, Theologorum liber XIV* [post. 1616], testo critico e traduzione a cura di R. Amerio, CEDAM, Padova.
- ID. (2007), *Del senso delle cose e della magia* [1604], a cura di G. Ernst, Laterza, Roma-Bari.
- CANZIANI G. (2010), «*Nihil est quod sapientia ipsa efficere nequeat*». *Cardano e la magia*, in "Bruniana & Campanelliana", XVI, 2, pp. 439-50.
- CARDANO G. (2013), *The De subtilitate of Girolamo Cardano*, 2 voll., ed. by J. M. Forrester, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Temple.
- CELENZA C. S. (2002), *Late Antiquity and Florentine Platonism: The Post-Plotinian' Ficino*, in *Marsilio Ficino. His Theology, His Philosophy, His Legacy*, ed. by M. J. B. Allen and V. Rees with M. Davies, Brill, Leiden-Boston-Köln, pp. 71-97.
- COPENHAVER B. P. (2015), *Scholastic Philosophy in Ficino's Magic* (1984), in Id., *Magic in Western Culture. From Antiquity to the Enlightenment*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 102-26.
- CORSANO A. (2002), *G. B. Della Porta* [1959], in Id., *Per la storia del pensiero del tardo Rinascimento*, a cura di E. De Bellis, Congedo, Galatina, pp. 91-114.
- DELLA PORTA G. B. (1560), *De i miracoli et maravigliosi effetti dalla natura prodotti*, appresso Lodovico Avanzi, Venezia.
- ID. (1589), *Magiae naturalis libri XX*, apud Horatium Salvianum, Neapoli.
- ID. (1988), *Della fisionomia dell'uomo* [1610], a cura di M. Cicognani, Guanda, Parma.
- ID. (1996), *Coelestis Physiognomonia*, a cura di A. Paolella, Edizioni scientifiche italiane, Napoli.

- ERNST G. (2001), *Il Rinascimento. Magia e astrologia*, in *Storia della scienza*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, consultabile al sito www.treccani.it.
- ID. (2006), *Cardano e le streghe*, in "Bruniana & Campanelliana", XIII, 2, pp. 395-410.
- ID. (2007), "Contra ombra di morte accesa lampa". *Echi ficiniani in Campanella*, in *Forme del neoplatonismo. Dall'eredità ficiniana ai platonici di Cambridge*, a cura di L. Simonutti, Olschki, Firenze, pp. 147-75.
- FICINO M. (1987), *El libro dell'amore* [1469], a cura di S. Niccoli, Olschki, Firenze.
- ID. (1989), *Three Books on Life. A Critical Edition and Translation with Introduction and Notes*, ed. by C. V. Kaske, J. R. Clark, Medieval and Renaissance texts and studies, Binghamton, New York.
- ID. (1990), *Lettere*, I, a cura di S. Gentile, Olschki, Firenze.
- ID. (1995), *Sulla vita*, traduzione e commento a cura di A. Tarabochia Canavero, Rusconi, Milano.
- ID. (2001), *Le divine lettere*, a cura di S. Gentile, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- ID. (2017), *Teologia platonica*, a cura di E. Vitale, Bompiani, Milano (si veda anche l'edizione critica: M. Ficino, *Platonic Theology*, 6 voll., English translation by M. J. B. Allen, Latin text ed. by J. Hankins with W. Bowen, Harvard University Press, Cambridge-London 2001-06).
- ID. (2018), *Commentarium in epistolas Pauli*, a cura di D. Conti, Aragno, Torino.
- FIORENTINO F. (1911), *Giovan Battista de la Porta* [1880], in *Studi e ritratti della rinascenza*, a cura della figlia Luisa, Laterza, Bari, pp. 233-340.
- GARIN E. (2009), *Recenti interpretazioni di Marsilio Ficino* [1939], in Id., *Interpretazioni del Rinascimento. I, 1938-1947*, a cura e con un saggio introduttivo di M. Ciliberto, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, pp. 55-73.
- GENTILE S. (2006), *Nello scriptorium ficiniano: Luca Fabiani, Ficino Ficini e un inedito*, in *Marsilio Ficino. Testi fonti fortuna*, a cura di S. Gentile e S. Tous-saint, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, pp. 145-78.
- HANKINS J. (2011), *Monstrous Melancholy: Ficino and the Physiological Causes of Atheism*, in S. Clucas, P. J. Forshaw, V. Rees (eds.), *Laus Platonici Philosophi. Marsilio Ficino and his Influence*, Brill, Leiden-Boston, pp. 25-44.
- IPPOCRATE (1998), *Lettere sulla follia di Democrito*, a cura di A. Roselli, Liguori, Napoli.
- ISIDORO DI SIVIGLIA (2014), *Etimologie o origini*, a cura di A. Valastro Canale, UTET, Torino.
- KLIBANSKY R., PANOFSKY E., SAXL F. (1983), *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Einaudi, Torino (ed. or. *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Thomas Nelson & Sons, London 1964).
- MEROI F. (2018), *Tra "miseria" e "dignitas". Immagini della follia da Alberti a Voltaire*, ETS, Pisa.
- PERRONE COMPAGNI V. (2008), *Maritare il mondo. Magia naturale ed ermetismo*, in A. Clericuzio, G. Ernst (a cura di con la collaborazione di M. Conforti), *Il*

- Rinascimento italiano e l'Europa*, v, *Le scienze*, Fondazione Cassamarca, Treviso, pp. 95-110.
- ROSSI P. A. (a cura di) (1999), *Picatrix*, Mimesis, Milano.
- POMPEO FARACOVI O. (2013), *Altissimus planetarum. Il tema di Saturno nel De vita*, in "Bruniana e Campanelliana", XIX, 1, pp. 59-66.
- POMPONAZZI P. (2011), *Apologia*, a cura di V. Perrone Compagni, Olschki, Firenze.
- ID. (2013), *Le incantazioni*, a cura di V. Perrone Compagni, Edizioni della Normale, Pisa.
- RICCI S. (2012), *Della Porta, Giovan Battista*, in *Il contributo italiano alla storia del Pensiero – Filosofia*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, consultabile al sito www.treccani.it.
- ROBICHAUD D. J.-J. (2017), *Ficino on Force, Magic, and Prayers: Neoplatonic and Hermetic Influences in Ficino's Three Books on Life*, in "Renaissance Quarterly", 70, pp. 44-87.
- RÜTTEN T. (1992), *Demokrit. Lachender Philosoph und sanguinischer Melancholiker. Eine pseudobippokratische Geschichte*, Brill, Leiden-New York.
- SERIO V. (2018), *La Repubblica dei pazzi. Melancolia e follia nel discorso politico da Alberti a Shakespeare*, tesi di perfezionamento (PhD), Scuola Normale Superiore, a.a. 2017-18.
- SIRRI R. (2007), *Fortuna di Giambattista Della Porta*, in Id. (a cura di), *Giambattista Della Porta in edizione nazionale*, Istituto italiano per gli studi filosofici, Napoli, pp. 259-75.
- STAROBINSKI J. (2012), *L'inchiostro della malinconia*, Einaudi, Torino.
- THORNDIKE L. (1929), *A History of Magic and Experimental Science*, I, MacMillan, New York (2^a ed.).
- TOUSSAINT S. (2000), *L'individuo estatico. Tecniche profetiche in Ficino e Pico*, in "Bruniana & Campanelliana", VI, 2, pp. 351-79.
- TRABUCCO O. (2016), *Nel cantiere della Magia*, in *La mirabile natura. Magia e scienza in Giovan Battista della Porta (1615-2015)*, a cura di M. Santoro, Fabrizio Serra, Pisa-Roma, pp. 219-32 (ma tutto il volume è degno di attenzione).
- VASOLI C. (1991), *Un medico per i sapienti: Ficino e i Libri de vita*, in Id., *Tra maestri, umanisti e teologi. Studi quattrocenteschi*, Le Lettere, Firenze, pp. 121-41.
- ID. (2010), *Prisca theologia e scienze occulte nell'umanesimo fiorentino*, in G. M. Cazzaniga (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 25. Esoterismo*, Einaudi, Torino, pp. 175-205.
- VEDRINE H. (1990), *Della Porta et Bruno: sur la nature et la magie*, in M. Torrini (a cura di), *Giovan Battista Della Porta nell'Europa del suo tempo*, prefazione di E. Garin, Guida, Napoli, pp. 243-59.
- VERARDI D. (2018), *La scienza e i segreti della natura a Napoli nel Rinascimento*, Firenze University Press, Firenze.
- WALKER D. P. (1958), *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, The Warburg Institute, London.



9

Villainous melancholy: la maschera inquietante della melancolia

di *Valentina Serio**

Il 24 ottobre 1601 il giovane Dudley Carleton si trova a Parigi, dove muove i primi passi della sua carriera diplomatica al seguito dell'ambasciatore inglese Charles Howard, conte di Nottingham. Da qui, Carleton scrive al suo mentore John Chamberlain per informarlo dell'andamento del suo soggiorno parigino; dopo qualche ragguaglio su minuzie e fatterelli quotidiani, Carleton muove a chiosare questioni più serie, raccontando con una punta di macabro sarcasmo di una rivolta popolare, scatenatasi a seguito dell'aumento della pressione fiscale, imposta da Enrico IV. Scrive dunque Carleton:

Vi è una sollevazione in Alvernia volta a respingere le nuove, pesanti tasse; *certi umori melancolici inclinano così tanto alla ribellione*, che si ritiene che nessun rimedio sarà sufficiente per una così disperata malattia se non il salasso; pertanto, è verosimile che tra non molto vedremo qualcuno ballare in fondo a una corda (Carleton, 1601, trad. mia).

Carleton, dunque, ritrae la situazione di quella regione in rivolta attraverso la metafora patologica, riconducendo il male della ribellione agli «umori melancolici». Si tratta di una applicazione della nozione di melancolia che a prima vista può apparire sorprendente, nella sua distanza dalle interpretazioni più canoniche dell'umor nero. Le turbolenze che l'immagine del tumulto popolare evoca, infatti, sono quanto mai distanti dall'atmosfera rarefatta che circonda il melancolico contemplativo – secondo l'immagine del genio ispirato inaugurata dalla tradizione rinascimentale – così come dalla lugubre posa dell'atrabiliare accidioso, stolido e infelice.

Nella lettera di Carleton l'umor nero appare sotto una luce diversa, e ancor più inquietante, in quanto allude al nesso profondo tra la melancolia e il demone della sedizione, del disordine che minaccia e sovverte l'assetto del mondo. Tuttavia, tale riferimento non costituisce un caso isolato, ma è espressione di una declinazione dell'immaginario melancolico che, senza

* Valentina Serio, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento (valentina.serio@sns.it).



soppiantare le interpretazioni precedenti, con esse coesiste e interagisce. Ed è proprio nel solco di tale concezione dell'umor nero che intendo sviluppare il lavoro che qui presento. Come sarà chiaro più avanti, la melancolia giunge a configurarsi di volta in volta come il germe di un autentico scontento verso il mondo circostante, esibendo dunque un forte potenziale distruttivo, ma anche come strumento di dissimulazione, ovvero come maschera volta a celare strategicamente un piano offensivo. Più in particolare, nei paragrafi che seguono incentrerò la mia analisi sulla genesi e sui caratteri propri di questa melancolia "sediziosa", muovendo poi a considerarne alcune esemplificazioni teatrali attraverso due personaggi shakespeariani, Edmund (nel *Re Lear*) e Riccardo di York (in *Enrico VI, parte seconda*); sarà possibile osservare come essi si servano dell'"inchiostro della melancolia" per disegnare una rete intricata di ambivalenze, di elusioni e oblique rivelazioni all'interno dei drammi in cui si muovono.

9.1

La melancolia ficiniana nell'Inghilterra del Cinquecento

Per avviare questo percorso, è opportuno ricordare brevemente il cambio di paradigma nella concezione dell'umor nero che matura in età umanistica, più in particolare a partire dalla rilettura del *Problema* XXX, 1 elaborata da Marsilio Ficino. Se in età tardoantica e medievale rimaneva dominante un quadro caratteriologico in cui l'umore e il temperamento malinconici erano saldamente associati alla pigrizia, alla tristezza e a forme di disturbo psicologico che andavano dalla demenza alla follia vera e propria, a partire dal Quattrocento tale quadro incontra una sostanziale rimodulazione¹. Con il *De vita triplici* ficiniano, infatti, il punto focale dell'indagine medico-filo-

1. Il testo di riferimento per la storia della melancolia e la fortuna del *Problema* XXX, 1 è certamente lo studio pionieristico di Klibanski, Panofsky e Saxl (1983). Dalla comparsa di questo volume gli studi sulla melancolia, dalle sue origini in ambito medico alle molteplici declinazioni nelle arti figurative, nella letteratura e nella filosofia, si sono susseguiti numerosi. Mi limito qui a indicare una bibliografia essenziale. Starobinski (2014); Gowland (2006; 2013); Jouanna (2012, pp. 229-58); Arikha (2007); Hersant (2005); Scull (2005); Brann (2002); Porter (2002); Thiher (1999); Schleiner (1991); Sassi (1988); Di Benedetto (1986, pp. 57-63); Yates (1979, pp. 63-77, 170-200); Gerret Lyons (1975). Richiamo inoltre il saggio di Conti compreso nel presente volume. Mi permetto, infine, di menzionare il numero tematico della rivista "Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories" (2018) da me curato, che raccoglie saggi dedicati a questo tema affrontato secondo un approccio interdisciplinare.

sofica si attesta su un aspetto profondamente diverso, ovvero sulla ricorrenza dei tratti melanconici negli uomini di lettere, con ciò stesso ponendo in primo piano non più il nesso tra l'umor nero e l'ottundimento mentale ma tra l'umor nero e la ricerca intellettuale nelle sue più alte espressioni. Come già accennato, non si tratta di una prospettiva radicalmente originale: Ficino infatti poté trovare un punto di partenza fondamentale nelle fonti antiche e, più in particolare, nello Pseudo-Aristotele dei *Problemi*, il quale si era in effetti interrogato sul perché «gli uomini che si sono distinti nella filosofia, nella politica, nella poesia, nelle diverse arti sono tutti dei melanconici, e alcuni fino al punto di ammalarsi delle malattie dovute alla bile nera» ([Aristotele], 2018). Tuttavia, merito indiscusso di Ficino fu quello di rilanciare tale concezione grazie a una grande operazione di approfondimento e sistematizzazione teorica destinata ad avere vastissima fortuna nella cultura occidentale. È solo a partire dal Quattrocento, infatti, che si consacra l'immagine del *genio* malinconico, ovvero l'idea che l'umor nero costituisca l'umore proprio dei letterati, degli artisti, dei contemplativi, in breve, degli uomini d'ingegno.

Nell'Europa del Cinquecento, e cioè in uno scenario caratterizzato da una intensa circolazione di testi, d'idee e di uomini, questo nuovo interesse per la melancolia, assieme a molti altri grandi temi inaugurati dall'Umanesimo italiano, aveva incontrato una rapida diffusione. Per menzionare solo alcuni, ben noti, esempi: lo si ritrova in Francia con Michel de Montaigne e André de La Durie; in Germania, nelle opere di Sachs e Albrecht Dürer; e ancora, nell'Inghilterra di Timothie Bright e William Shakespeare, e poi ancora in Robert Burton (cfr. nota 1). Proprio quest'ultima, l'Inghilterra di Elisabetta I, rappresenta un terreno d'indagine particolarmente fertile per gli studiosi della melancolia (Babb, 1951; Lyons, 1975; Yates, 1979, pp. 63-77, 170-200; Trevor, 2004; Schmidt, 2007). Non solo i riferimenti all'umor nero si fanno ricorrenti nei testi più disparati, dai trattati medici, ai testi poetici, ai carteggi di governo, ma ogni gruppo sociale sembra pervaso da questo strano male; aspetto, quest'ultimo, suggestivamente abbozzato dal melancolico Jaques nell'*A piacer vostro* (IV, 1) shakespeariano. Questi, nel rivendicare l'unicità di una melancolia tutta sua, offre per via di negazione una interessante tassonomia atrabiliare:

Non ho la né melancolia del dotto che è invidia, né quella del musico che è fantasticheria, né quella del cortigiano che è orgoglio, né quella del soldato che è ambizione, né quella del legale che è accortezza, né quella della dama che è

affettazione, né quella dell'innamorato che è tutte queste cose insieme (Shakespeare, 1964a, p. 639).

È facile comprendere, dunque, le ragioni che avevano spinto Laurence Babb a definire l'umor nero come «*la malattia elisabettiana*» (Babb, 1951)²: è in questo contesto, infatti, che il morbo dell'animo tipico degli uomini di genio giunge a farsi posa, strumento di riconoscimento sociale, ma anche chiave concettuale con cui comprendere e dare rappresentazione alle profonde inquietudini sociali, politiche e religiose che agitavano il regno. E proprio su quest'ultimo punto si giunge a uno snodo centrale per il lavoro che qui presento. Poiché ritengo che soltanto alla luce della peculiare congiuntura storica che caratterizza l'Inghilterra degli ultimi vent'anni del Cinquecento sia possibile chiarire come si determini la declinazione in direzione, *lato sensu*, politica della melancolia, ovvero individuare gli elementi decisivi del nesso tra melancolia e ribellione. Pertanto, cercherò ora di ripercorrere – certo, in estrema sintesi – una delle tracce più proficue per addentrarsi nel mondo elisabettiano, la traccia, cioè, che si dipana sul terreno politico-religioso. Da questa angolazione, infatti, diviene chiaro come la riunificazione *de facto* sotto la Corona del potere politico e di quello spirituale, la saldatura tra Stato e religione, e le criticità che tale processo aveva comportato, abbiano reso di estrema attualità e urgenza il tema dell'obbedienza e, complementariamente, una ferrea condanna di ogni forma di ribellione.

Con la conclusione della breve fase di restaurazione del cattolicesimo realizzata dalla regina Maria (1553-58), a Elisabetta s'impose il difficile compito di ricollocare il culto nazionale sul versante riformato. A questo riguardo, la sovrana comprese ben presto che si rendeva necessaria una politica religiosa di estrema cautela, che si concretizzò in una decisa inclinazione al conservatorismo e al ripudio delle formule più radicali del protestantesimo. Tale atteggiamento si rendeva indispensabile sia dal punto di vista della stabilità interna al regno, e cioè al fine di evitare l'inasprirsi delle divisioni sociali, sia dal punto di vista della politica estera, guardando a un'Europa in cui molte delle grandi potenze avevano respinto la Riforma, lasciando l'Inghilterra in una condizione di sostanziale isolamento, accerchiata da monarchie e principati cattolici.

Più in particolare, il fronte della politica interna era reso incandescente da alcuni fattori. Da un lato, premevano le rivendicazioni delle frange più

2. Cfr. il saggio di E. Scapparone, *infra*, pp. 179-98.

estremiste del puritanesimo, insofferenti verso il conservatorismo dell'*elizabethan settlement* e i suoi retaggi del culto cattolico; dall'altro lato – e su questo punto avviene la sovrapposizione col fronte di politica estera – si acuiva il timore che all'interno dei confini nazionali si insidiassero conventicole di malcontenti, criptocattolici in special modo ma anche spregiudicati opportunisti, pronti a collaborare sotterraneamente col nemico. Inevitabilmente, l'insieme di questi elementi interviene a determinare un clima di insicurezza e vulnerabilità, nel quale prende presto piede l'assillo della congiura³.

Dunque, è all'interno di un simile contesto che la caratteriologia melancolica assume un inedito rilievo, e giunge progressivamente a intrecciarsi con le tensioni sociali e politiche del regno. Il temperamento melancolico, infatti, offre un profilo determinato alla congerie tanto minacciosa quanto inafferrabile dei sediziosi di cui si temono gli intrighi. Tale processo porta in alcuni casi a un elevato livello di definizione caratteriologica identificabile nello stereotipo designato come “melancholy malcontent” – il melancolico malcontento (sulla figura del *malcontent*, cfr. Kitzes, 2006, pp. 85-103; Dollimore, 2004; Intonti, 2004, pp. 35-58; Champion, 1985; Gerret Lyons, 1975, pp. 17-57; Babb, 1951, pp. 73-101). In altri casi, i contorni si fanno più sfumati, senza tuttavia intaccare un elemento fondamentale: lo stretto nesso tra la melancolia e le pratiche di simulazione e dissimulazione, e con esso il delinearci della possibilità che un'insidia si celi dietro alla parvenza di innocua mestizia tipica dell'atrabiliare. Nei paragrafi che seguono, pertanto, cercherò di analizzare più da vicino queste due importanti ramificazioni che si dipartono dall'innesto venefico tra melancolia e sedizione.

9.2

La figura del “melancholy malcontent”

Nello studio della storia delle idee, l'indagine attorno alle parole – la loro etimologia, la circolazione, gli usi e i contesti, le variazioni semantiche – si rivela spesso assai preziosa. Credo che ciò valga anche per il lemma «malcontent» e per il fenomeno letterario e di costume cui è associato nel qua-

3. Anche su questi temi vi è una bibliografia sterminata, rispetto alla quale mi limito ad alcune indicazioni essenziali: Helmers (2015); Gunther (2014); Cummings (2013); Campbell (2012); Coffey, Lim (2008); Eppley (2007); Loewenstein, Marshall (2006); McLaren (2004); Sacerdoti (2002); Doran (1994); Solt (1990); Collinson (2013, 1967).

dro contestuale che qui interessa. Mi avvio, pertanto, ad aprire una brevissima digressione a riguardo. In primo luogo, è estremamente significativo che le prime attestazioni del termine nella lingua inglese si abbiano proprio negli anni Ottanta del Cinquecento, ovvero in una fase cruciale, per le ragioni viste sopra, della storia del regno (Campbell, 1935). Inoltre, benché si tenda a ricondurre tale lemma a una derivazione dal francese “malcontent” (cfr. Merriam-Webster, 2004), pure mi sembra importante ricordare che il termine «malcontento» e la locuzione «male contento» sono ampiamente attestati a questa altezza cronologica anche nel nostro volgare, e accompagnano, nella letteratura italiana, alcune figure di ribelli dal grande potere simbolico ed evocativo. Basti pensare alla ricorrenza di tale espressione in due capitoli cruciali del III libro dei *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* di Machiavelli, in particolare il secondo, dedicato a Lucio Giunio Bruto tirannicida e padre della repubblica romana, e il terzo, incentrato – si noti – sul tema delle congiure. E ancora, un altro esempio significativo è dato dall’occorrenza della locuzione *mal contento* nella rappresentazione della figura di Momo all’interno del volgarizzamento di Cosimo Bartoli dell’opera omonima dell’Alberti (opera in cui Momo è rappresentato, nelle sue molteplici trasformazioni, quale dio della critica, simulatore e dissimulatore, sobillatore del popolo e insidioso consigliere di Giove)⁴.

Questo breve cenno terminologico è funzionale all’inclusione di un altro tassello molto importante nella ricostruzione della figura del *malcontent*, che potrebbe rafforzare di rimando l’ipotesi di una influenza del volgare peninsulare nella circolazione del lemma. Occorre tenere a mente, infatti, il ruolo decisivo giocato dalla ricezione della cultura italiana, accanto al radicato pregiudizio italofobo (condensato nell’adagio «Inglese Italianato, è un diavolo incarnato») nella costruzione di tale figura.

Un autore di riferimento da questo punto di vista è senz’altro Roger Ascham, che nello *Scholemaster*⁵ condannava la pratica dei viaggi di forma-

4. Incrociando i dati ricavati da due database online, BibliotecaItaliana.it e BIVIO.sns.it, ho appurato che sono almeno diciassette gli autori italiani che si servono del lemma malcontento o della locuzione male contento in un periodo compreso tra il 1508 e il 1584, tra cui Stefano Guazzo, Ludovico Ariosto, Francesco Guicciardini, Pietro Aretino, Giordano Bruno. Come si vedrà più avanti, si tratta di autori che hanno goduto di una grande fortuna in Inghilterra. Per quanto riguarda Bruno, è infine bene ricordare che uno dei dialoghi del periodo londinese, *La Cena de le Ceneri* (1984) è introdotto da un sonetto dedicato proprio «Al Mal Contento».

5. È proprio questo testo, di fatto, a dare un contributo decisivo alla diffusione dell’adagio summenzionato, «Inglese Italianato, è un diavolo incarnato» (Ascham, 1571, p. 267), destinato a ricorrere insistentemente nella letteratura del tempo. Sulla figura di Ascham

zione, specialmente quelli che avevano come destinazione l'Italia, tanto in voga presso le famiglie dei ceti alti della società inglese di fine Cinquecento (Werneke, 1995). L'argomento cardine della polemica di Ascham giaceva nella persuasione che tali esperienze formative fossero di fatto del tutto fallimentari, o peggio, deleterie, poiché portavano alla degenerazione morale e intellettuale dei ragazzi che ne erano protagonisti. Alla radice del giudizio di Ascham vi sono la valutazione negativa della "superstizione" cattolica da un lato, e l'antimachiavellismo inveterato dall'altro – secondo una distorta visione dell'insegnamento del Machiavelli inteso come arte dell'inganno e scuola di ateismo⁶. In definitiva, il fortunato trattato di Ascham contribuì a consolidare l'immagine del viaggiatore *italianato* come latore di un atteggiamento sprezzante nei confronti dell'ortodossia religiosa e delle forme consacrate del potere, come latore, in altri termini, di una inclinazione profondamente antisociale; caratteristiche, appunto, spesso ricondotte al contatto con la cultura italiana.

Occorre inoltre tener presente che la polemica veicolata dallo *Schoolmaster* trovava nutrimento nella circostanza – messa in evidenza dagli studi del già menzionato Babb – per cui molti giovani inglesi di ritorno dai viaggi di formazione mostravano effettivamente una spiccata inclinazione alla critica nei confronti del proprio Paese d'origine, che andava spesso di pari passo con il manifestarsi di un profondo senso di ambizione frustrata, di afflizione per il valore personale non riconosciuto. Questo, lo si tenga a mente, è uno dei tratti ricorrenti del *malcontent*, e ne fa un protagonista privilegiato nelle trame drammatiche incentrate sulla vendetta (le cosiddette

cfr. Miglior (1975); Viereck (2006); Ord (2002). Sullo stereotipo dell'*italianato* e sulla ricezione della cultura italiana in ambiente elisabettiano si vedano almeno: Pirillo (2010); Redmond (2009, pp. 29-74); Marrapodi (2004, 2014, 2016); Lawrence (2005); Wyatt (2005); Lievsay (1964); Einstein (1902).

6. La controversa vicenda della ricezione del pensiero machiavelliano ha ricevuto grande attenzione da parte degli studiosi. In effetti, benché non mancassero degli eminenti estimatori delle opere del Segretario già nella prima età moderna, pure la versione del machiavellismo che ebbe maggior risonanza fu quella (distorta) che vi vedeva un pensiero politico interamente improntato all'immoralità, all'inganno, al disprezzo della religione. Emblematica è l'affermazione del cardinale Reginald Pole per il quale, come si legge nella *Apologia ad Carolum Quintum* (1539), le opere machiavelliane fossero state scritte col dito del diavolo («Sanae digitus»). Una cattiva fama, questa, che tuttavia non fece affatto precipitare il Segretario nell'oblio, tutt'altro: basti pensare che negli anni '80 del Cinquecento, a Londra, lo stampatore John Wolfe produsse delle edizioni delle opere machiavelliane in lingua originale. Sulla fortuna di Machiavelli in Inghilterra cfr. almeno Arienzo, Petrina (2013), Anglo (2005); Bawcutt (2004), Procacci (1995); Raab (1984); Orsini (1946); Praz (1958).

revenge tragedies; cfr. Babb, 1951; Gerret Lyons, 1975, pp. 17-22). Inoltre, la grande fortuna del motivo del “genio melancolico” sembrava costituire un incentivo a ostentare il proprio scontento, ovvero ad assumere deliberatamente la posa mesta dell’atrabiare al fine di proporre un’immagine di sé nobilitata (cfr. ancora Babb, 1951).

L’insieme di questi fattori è alla base della continua oscillazione che la rappresentazione del carattere melancolico subisce, teso tra l’espressione di una animosità e di una insoddisfazione autentiche, e l’esibizione di una mestizia astutamente simulata.

9.3

Edmund e la maschera della malinconia

Muovendo ora ad analizzare la declinazione della melancolia come maschera del *villain*, occorre addentrarsi nel vario e straordinario mondo dei personaggi shakespeariani. Proprio nelle opere teatrali del Bardo, infatti, è possibile rintracciare un esempio particolarmente efficace nel mostrare la pervasività di questa particolare concezione della melancolia, nonché il suo grande potere evocativo. Considererò, in primo luogo, il *Re Lear*. In questa tragedia è presente un riferimento assai circoscritto all’umor nero, che a mio avviso non è possibile comprendere se si prescinde dal filone dell’immaginario melancolico fin qui delineato. Tale riferimento, più in particolare, riguarda il personaggio di Edmund. Egli è protagonista di una trama secondaria della tragedia: figlio illegittimo del conte di Gloucester, escogita una serie di calunnie ai danni del fratellastro Edgar per screditarlo agli occhi del padre e sottrargli l’eredità. Non si tratta di un personaggio, per così dire, “monumentale”, al pari di altri grandi *villain* shakespeariani. Piuttosto, si potrebbe dire che con Edmund Shakespeare lavori di cesello, che tratteggi, in altri termini, una ricercata miniatura, componendo una serie di riferimenti culturali volti a costruire, in piccolo, il perfetto *villain* italianato. Pertanto, è all’interno di questo preciso sistema di riferimenti che occorre inserire, per comprenderlo, il richiamo alla melancolia – un richiamo spesso letto troppo frettolosamente dalla critica shakespeariana.

Nel monologo che precede l’incontro col fratello (atto 1, sc. 2), Edmund dichiara: «La mia parte è una infame melanconia [*my cue is villainous melancholy*], accompagnata da un sospiro da accattono. Eh, queste

eclissi presagiscono queste dissonanze, *fa, sol, la mi*» (Shakespeare, 1964c, p. 901). Quello appena riportato è l'unico riferimento alla melancolia riguardante Edmund all'interno di tutto il dramma; nessuna delle azioni da lui compiute di seguito o dei discorsi proferiti di per sé basta a chiarificarlo. Dunque: perché Edmund rivendica per sé la parte dell'atrabiliare? Per rispondere a questa domanda, come anticipavo, è necessario cercare di comprendere l'operazione complessiva che Shakespeare compie con questo personaggio. Una chiave di lettura a mio avviso efficace è data dalla "affiliazione ideologica" che il drammaturgo istituisce per Edmund, una affiliazione ideologica, uno stile di pensiero, di carattere marcatamente eterodosso, e che consentirebbe di ricondurlo appunto all'immaginario legato al malcontento Italianato.

La rete di riferimenti culturali alla base di tale caratterizzazione si fa particolarmente densa attorno a un monologo di Edmund (siamo ancora nella seconda scena dell'atto primo), in cui il giovane riflette sulla sua condizione di figlio illegittimo:

Tu, o Natura, sei la mia dea; i miei servigi sono legati alla tua legge. Perché essere vittima di quella peste che è il costume, e permettere all'esagerato scrupolo delle nazioni di diseredarmi ...Perché bastardo? Perché ignobile? [...] Perché ci bollano col titolo di ignobile, e parlano di ignobilità, di bastardigia? Ignobili? ignobili? Noi che nel furto vigoroso della natura attingiamo una tempra più solida, e maggior fierezza di carattere, che non vada a creare tutta una tribù di gonzi, generati, fra il sonno e la veglia, in un letto torpido, frollo, fiacco? [...] L'amore di nostro padre spetta al bastardo Edmondo, come al figliuolo legittimo; *Legittimo, bella parola!* (ivi, p. 907).

Edmund, dunque, respinge la normatività delle convenzioni e del costume per votarsi interamente alla Natura, la quale sola sta a garante del suo valore, altrimenti sminuito dal bigottismo degli uomini. È nell'articolazione di questo monologo, dunque, che ritengo possa riconoscersi il riverberarsi di uno "stile di pensiero" proprio di certa letteratura italiana in volgare, ritenuta "eterodossa" dal punto di vista politico, filosofico, morale e religioso. Mi riferisco, in particolare, ad autori come Giordano Bruno, Pietro Aretino e Ortensio Lando (Blum, 2005; Seidel Menchi, 1974) – mentre un'impronta machiavelliana informa altre battute di Edmund. In questa sede non mi è possibile, purtroppo, considerare in maniera analitica i rispettivi richiami, e pertanto mi limiterò a delle

7. Nel linguaggio teatrale, più precisamente, *cue* indica la battuta d'entrata.

sintetiche indicazioni riguardo, principalmente, a due punti: il richiamo all'uso censorio del linguaggio che trascura e perverte l'ordine proprio della natura e l'inversione paradossale con cui Edmund stabilisce la superiorità dei figli illegittimi rispetto a quelli legittimi.

Per quanto riguarda il primo aspetto, era stato l'Aretino (sulla fortuna inglese di Aretino, cfr. Giola, 2011; Bertolo, 2005; Zornetta, 1996; Palermo Concolato, 1995; Corradini Ruggiero, 1976; Gerber, 1905), ritenuto, accanto a Machiavelli, campione di una immoralità tutta italiana, a segnalare polemicamente nei *Ragionamenti* una contraddizione tra la legge naturale e gli ipocriti criteri di legittimità istituiti dagli uomini, con le loro ricadute sul piano verbale. Con altra ampiezza e significato tale critica è espressa ancora nello *Spaccio de la bestia trionfante* di Giordano Bruno (dialogo del periodo londinese), in cui proprio il tema dei linguaggi è centrale, e in cui ancora Bruno imputa all'etica cristiana il rovesciamento dell'ordine naturale, e con esso una visione secondo cui «la natura è una puttana bagassa, la legge naturale è una ribaldaria» (Bruno, 2015, p. 70). A questa prospettiva, lo ricordo brevemente, Bruno aveva contrapposto la funzione ordinatrice della nolana filosofia e del suo programma del «parlar per volgare», quindi un uso delle parole e del linguaggio capace di ristabilire una consonanza con l'ordine naturale (Blum, 2005; Aquilecchia, 1993, pp. 41-64; Ciliberto, 1978).

Per quanto riguarda, invece, il secondo aspetto, le battute sull'apologia del bastardo proferite da Edmund esibiscono una chiara ripresa di uno dei *Paradossi*, il diciottesimo, di Ortensio Lando⁸. Anche questa costituisce una ripresa significativa, poiché tale scritto, nonché la stessa forma letteraria del paradosso, rappresentano una sfida al senso comune, ai principi della cultura dominante. Basti pensare che proprio il potenziale destabilizzante di questo tipo di scrittura potrebbe aver inciso sulla fortuna editoriale del testo in ambito inglese: infatti, il progetto di traduzione dei *Paradossi* in più volumi, approntato da Anthony Munday si arrestò già al primo vo-

8. L'influenza di Lando su questo monologo è stata osservata, confutata, e nuovamente riaffermata attraverso studi di comparazione lessicale; tuttavia credo non solo che si possa condividere la tesi dell'influenza di Lando, ma che questa tesi possa rafforzarsi appunto riflettendo sull'operazione complessiva che Shakespeare sta compiendo, nel modellare questo personaggio, al di là dei paralleli testuali. Su la ripresa di Lando da parte di Edmund, su Lando, la formula del paradosso e la cultura eterodossa, cfr.: Figorilli (2018); Plat (2009); Grimaldi Pizzorno (2007); Vikers (1968); Bald (1948); Silverbush, Plotkin (2002); Elton (1966); Malloch (1956); Colie (1966); Miller (1956) Coronato (2014, pp. 291-304). Su Ortensio Lando e l'eterodossia: Blum (2005); Seidel Menchi (1974), Grendler (1969).

lume (1593), appunto per ragioni di censura (Plat, 2009, p. 23). Verosimilmente, Shakespeare potrebbe averli letti in italiano o in francese, nella traduzione parziale di Charles Estienne.

Tornando, dunque, al senso complessivo dell'architettura del personaggio di Edmund, ritengo che l'introduzione di questi temi e il richiamo a questi autori da parte di Shakespeare possano essere funzionali alla composizione di una figura spiccatamente eterodossa, servendo quindi ad associare Edmund al mondo della dissidenza.

Alla luce di queste considerazioni, diventa più chiaro in cosa consista la "villainous melancholy" che Edmund intende mettere in scena. La maschera melancolica, infatti, gli permette di giocare sull'ambiguità del melancolico e mantenere un doppio registro comunicativo, rivolto per un verso al fratellastro Edgar, per l'altro verso al pubblico: agli occhi dell'ignaro Edgar, infatti, la maschera del melancolico consentirebbe a Edmund di presentarsi come un'anima bella, impensierita dai presagi della venuta di *mala tempora*, annunciati da un'eclissi. Il pubblico, invece, essendo già a parte dei suoi imbrogli, può riconoscere in quella *villainous melancholy* il rispecchiamento della diabolica scaltrezza del *malcontent*, della melancolia simulata dietro alla quale si cela una minaccia. Di più, nelle sue proteste sull'eccellenza del bastardo a torto misconosciute dalla società, risuona quel sentimento di merito sprezzato che abbiamo visto caratterizzare l'animosità tipica del *malcontent*.

Infine, per rafforzare questa interpretazione del personaggio di Edmund, occorre notare che le quattro note canticchiate da Edmund nel proclamare la sua parte da melancolico, servono a consolidare ulteriormente la finzione che egli ha in animo di inscenare. Esse, infatti, costituiscono il cosiddetto *diabolus in musica*, un intervallo dissonante⁹, disarmonico, di forte valore simbolico: la disarmonia musicale qui vale ad esprimere la funzione distruttiva del malinconico malcontento, fautore di divisione e discordia, all'interno del mondo in cui vive. Edmund, nei confini della propria vicenda, conduce infatti quella dissoluzione dei vincoli sociali (quelli tra suo padre e suo fratello, quello tra le sorelle Gonerill e Regan, così come tra Gonerill e il marito) che sul più vasto terreno politico era operato dal sedizioso *malcontent*, sobillatore e partigiano di ogni congiura.

9. Cfr. R. Weis (in Shakespeare, 1974, p. 113, nota 127); Hunter, nella sua edizione del *Re Lear*, osserva: «He thus move across the interval of the augmented fourth, called *diabolus in musica* (the devil in music) in the current musical mnemonic: Mi contra Fa est diabolus in musica. The phrase reflects the enmity between the triton and the normal system of harmony» (Shakespeare, 1972, p. 203).

9.4

Riccardo duca di York, moderno Aiace

Nell'avviarmi alla conclusione, vorrei prendere in considerazione un secondo e ultimo esempio, ancora una volta tratto dal teatro shakespeariano. Questa volta si tratta del personaggio di Riccardo duca di York, in *Enrico VI, parte seconda*. Egli è al centro degli avvenimenti che animano il dramma storico, in un gioco di alleanze e guerre sotterranee volte a indebolire Enrico VI e a spodestarlo. Leggiamo nella prima scena dell'atto quinto:

[*a parte*] Quasi non mi riesce di parlare, tanto grande è la mia collera: oh, potrei svellere le rocce e battagliaire coi macigni, tanto sono sdegnato a queste abiette parole, e come Aiace Telamonio, potrei sfogare la mia furia sulle pecore e sui buoi. Sono di origine più alta del re, più regale all'aspetto e nei pensieri, ma debbo adattarmi per un poco, finché Enrico non sarà più debole e io più forte. Buckingham, ti prego, perdonami se non ti ho ancora risposto; ma la mente era turbata da una profonda tristezza [*melancholy*] (Shakespeare, 1964b, p. 770).

Nelle battute di Riccardo mi pare si possano riconoscere alcuni elementi di particolare rilievo per il lavoro che qui presento. Già a una prima lettura, sembra ripetersi lo schema appena incontrato con Edmund. Ancora una volta, infatti, dalla platea osserviamo il personaggio affidare a un soliloquio l'espressione dei propri, reali, sentimenti – nuovamente, sentimenti di rancore – nonché il malanimo per il mancato riscontro tra merito e posizione nella gerarchia politica. York, infatti, come Edmund nel confronto col fratellastro, rivendica per sé una superiorità de facto rispetto a re Enrico VI («Sono di origine più alta del re, più regale all'aspetto e nei pensieri»), ma si affretta a dissimulare il proprio livore dietro alla maschera del turbamento melancolico. Si intravede così, pertanto, una prima consonanza con il profilo del *malcontent*.

In secondo luogo, mi sembra di grande interesse il riferimento, tutt'altro che peregrino, alla vicenda di Aiace Telamonio (su Sofocle e sulla figura di Aiace nell'Inghilterra rinascimentale e in Shakespeare si vedano Stoll, 1934; Harvey, 1977; Night, 2010; Dugan, 2018, pp. 69-86; sull'interpretazione del personaggio di Aiace si veda anche Starobinski, 1978, pp. 13-59). Aiace, annoverato nei *Problemi* aristotelici tra gli eroi melancolici, viene ricordato da York in una delle scene apicali della sua follia, ovvero il massacro degli armenti. Come si ricorderà, l'antefatto nella tragedia sofoclea è rappresentato dalla rivalità tra Aiace e Ulisse per l'assegnazione delle armi del

defunto Achille, e la decisione dell'assemblea degli Atridi di aggiudicarle al secondo, in quanto ritenuto più degno. Tale risoluzione aveva scatenato nell'eroe un invincibile risentimento per l'onore offeso, e con esso il desiderio di vendetta. Tuttavia, accecato dal furore e ingannato dalla vindice Atena, Aiace finisce con l'abbattere la propria ira sul bestiame, credendo di uccidere invece Agamennone e Menelao, giudicati responsabili del disonore arrecatogli. Tornato in sé e sopraffatto dalla vergogna per il gesto dissennato, Aiace decide di darsi la morte.

Come il mitico guerriero, pertanto, Riccardo si accende di collera e sdegno per il mancato riconoscimento del proprio valore, sente irresistibile la tentazione di abbandonarvisi. Mal sopporta la propria subordinazione a un re poco più che fanciullo, più dedito alle preghiere e a celesti pensieri che alle armi e ai valori cavallereschi; un re rispetto al quale York ritiene di poter vantare una primazia anche secondo il diritto di successione. Eppure, se affini sono le passioni e il furore che animano Aiace e York, profondamente diversi sono i codici della lotta politica. L'età degli eroi omerici è ormai lontana, e i valori dell'epica con essa: l'*Enrico VI*, infatti, apre il sipario sul mondo cortigiano, dilaniato da fazioni, da inganni e obliqui espedienti, e dominato dai codici della nuova *arte* politica. York non è propriamente un eroe tragico, non sfida *de visu* uomini e dei. Egli è un calcolatore, è preda del furore ma non ne è vinto, poiché riesce a dominare la propria passione e a soggiogarla sublimandola in una finzione, facendone una maschera da frapporre fra sé e il nemico.

Ed è proprio questo, in conclusione, il mondo del *melancolico malcontento*, ovvero un "mondo fuor di squadra" in cui il piano della realtà e quello della finzione non stanno in rapporto di semplice e limpida opposizione, ma si compenetrano vicendevolmente. E solo a patto di riconoscere nel mascheramento una struttura fondamentale del reale, e farsene interprete nell'agire, il malcontento può sperare di non soccombere.

Bibliografia

- AA.VV. (2018), *Melancholy*, in "Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories", ed. by V. Serio, 4, 1 (<https://odradek.cfs.unipi.it/index.php/odradek/issue/view/7>).
- ALBERTI L. B. (1568), *Momo, ovvero del Principe*, in *Opuscoli morali di Leon Battista Alberti gentiluomo fiorentino*, volgarizzamento di Cosimo Bartoli, appresso Francesco Franceschi Sanese, Venezia.

- ANGLO S. (2005), *Machiavelli: The First Century. Studies in Enthusiasm, Hostility and Irrelevance*, Oxford University Press, New York.
- AQUILECCHIA G. (1993), *Schede bruniane (1950-1991)*, Vecchiarelli, Manziana (RM).
- ARETINO P. (1965), *I ragionamenti*, Sampietro, Bologna.
- ARIENZO A., PETRINA A. (eds.) (2013), *Machiavellian Encounters in Tudor and Stuart England. Literary and Political Influences from the Reformation to the Restoration*, Ashgate, Farnham.
- ARIKHA N. (2007), *Passions and Tempers. A History of the Humors*, Harper Collins, New York.
- [ARISTOTELE] (2018), *Problema XXX, I. Perché tutti gli uomini straordinari sono melancolici*, a cura di B. Centrone, ETS, Pisa.
- ASCHAM R. (1570), *The Scholemaster, or Plaine and Perfite Way of Teaching Children*, John Daye, London (STC 1019:03).
- BABB L. (1951), *The Elizabethan Malady. A Study of Melancholia in English Literature*, Michigan State College Press, Lansing.
- BALD R. C. (1948), "Thou, Nature, Art My Goddess": Edmund and Renaissance Free-thought, in J. McManaway, G. E. Dawson, E. E. Willoughby (eds.), *Joseph Quincy and Adams Memorial Studies*, The Folger Shakespeare Library, Washington, pp. 337-49.
- BAWCUTT N. W. (2004), "The 'Myth of Gentillet' Reconsidered: An Aspect of Elizabethan Machiavellianism", in "The Modern Language Review", 99, 4, pp. 863-74.
- BLUM E. (2005), «Qua Giordano parla per volgare»: Bruno's Choice of Vernacular Language, As a Clue to A Heterodox Cultural Background, in "Bruniana & Campanelliana", 11, 1, pp. 167-90.
- BRANN N. L. (2002), *The Debate over the Origin of Genius during the Italian Renaissance*, Brill, Leiden-Boston-Köln.
- BERTOLO F. M. (2005), *John Wolfe, un editore inglese tra Aretino e Machiavelli*, in *Il Rinascimento italiano di fronte alla Riforma: letteratura e arte*, Atti del convegno internazionale (London, The Warburg Institute, 30-31 gennaio 2004), a cura di C. Damianaki, P. Procaccioli, A. Romano, Vecchiarelli, Roma, pp. 199-208.
- BRUNO G. (2015), *Spaccio de la bestia trionfante (1584)*, BUR, Milano.
- CAMPBELL K. L. (2012), *Windows into Men's Souls. Religious Nonconformity in Tudor and Stuart England*, Lexington Books, Plymouth.
- CAMPBELL O. J. (1935), *Jaques*, in "The Huntington Library Bulletin", 8, pp. 71-102.
- CARLETON D. (1601), Lettera a John Chamberlain del 24 ottobre 1601, *State Papers Online. Calendar of State Papers – Domestic Series, Reign of Elizabeth, 1601-1603*, vol. CCLXXXII, 20, f. 37 (<https://www.gale.com/intl/primary-sources/state-papers-online-early-modern>; consultato il 2 marzo 2017)
- CILIBERTO M. (1978), *Filosofia e lingua nelle opere volgari di Bruno*, in "Rinascimento", 11 s., 1, 18, pp. 151-79.

- CHAMPION L. S. (1985), *The Malcontent and the Shape of Elizabethan-Jacobean Comedy* in "Studies in English Literature", 25, 2, pp. 361-79.
- COFFEY J., LIM P. C. H. (eds.) (2008), *The Cambridge Companion to Puritanism*, Cambridge University Press, New York.
- COLIE R. L. (1966), *Paradoxia Epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton University Press, Princeton.
- COLLINSON P. (1967), *The Elizabethan Puritan Movement*, Oxford University Press, New York.
- ID. (2013), *Richard Bancroft and Elizabethan anti-Puritanism*, Cambridge University Press, Cambridge.
- CORONATO R. (2014), "Hamlet", *Ortensio Lando, or To be or not to be* Paradoxically Explained, in M. Marrapodi (ed.), *Shakespeare and the Italian Renaissance. Appropriation, Transformation, Opposition*, Routledge, London, pp. 291-303.
- CORRADINI RUGGIERO C. (1976), *La fama di Aretino in Inghilterra e alcuni suoi influssi su Shakespeare*, in "Rivista di letterature moderne e comparate", 39, 3, pp. 182-203.
- CUMMINGS B. B. (2013), *Mortal Thoughts. Religion, Secularity and Identity in Shakespeare and Early Modern Culture*, Oxford University Press, Oxford.
- DI BENEDETTO V. (1986), *Il medico e la malattia. La scienza di Ippocrate*, Einaudi, Torino.
- DOLLIMORE J. (2004), *Radical Tragedy. Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, Palgrave Macmillan, New York.
- DORAN S. (1994), *Elizabeth I and Religion. 1558-1603*, Routledge, New York.
- DUGAN T. V. (2018), *The Many Lives of Ajax. The Trojan War Hero from Antiquity to Modern Times*, McFarland, Jefferson.
- EINSTEIN L. (1902), *The Italian Renaissance in England*, Macmillan, New York.
- ELTON W. R. (1966), *"King Lear" and the Gods*, Huntington Library, San Marino (USA).
- EPPLEY D. (2007), *Defending Royal Supremacy and Discerning God's Will in Tudor England*, Routledge, Aldershot.
- FICINO M. (1995), *Sulla vita (1489)*, a cura di A. Tarabochia Canavero, Rusconi, Milano.
- FIGORILLI M. C. (2018), *Ortensio Lando e le scritture paradossali e facete del Cinquecento*, in "La rassegna della letteratura italiana", CXXII, 2, pp. 295-314.
- GELLERT LYONS B. (1975), *Voices of Melancholy. Studies in Literary Treatments of Melancholy in Renaissance England*, Norton Library, New York.
- GERBER A. (1907), *All of the Five Fictitious Italian Editions of Writings of Machiavelli and Three of those of Pietro Aretino Printed by John Wolfe of London (1584-1589)*, in "Modern Language Notes", 7, 22, pp. 201-6.
- GIOLA M. (2011), *Episodi della fortuna di Aretino nell'Inghilterra elisabettiana. Con una nota sull'edizione londinese delle Quattro Comedie: John Wolfe, 1588, in L'Italia altrove*, Atti del III Convegno internazionale di Studi dell'AIBA

- (Banja Luka 17-18 giugno 2011), a cura di D. Capasso, Aonia edizioni, Raleigh, pp. 97-124.
- GOWLAND A. (2006), *The Worlds of Renaissance Melancholy. Robert Burton in Context*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ID. (2013), *Melancholy, Passions and Identity in the Renaissance*, in B. Cummings e F. Sierhuis, *Passion and Subjectivity in Early Modern Culture*, Ashgate, Farnham, pp. 75-94.
- GRIMALDI PIZZORNO P. (2007), *The Way of Paradox from Lando to Donne*, Olschki, Firenze.
- GRENDLER P. F. (1969), *Critics of the Italian World: Anton Francesco Doni, Nicolò Franco e Ortensio Lando*, University of Wisconsin Press, Madison.
- GUNTHER K. (2014), *Reformation Unbound. Protestant Vision of Reform in England. 1525-1590*, Cambridge University Press, Cambridge-New York.
- HARVEY J. (1977), *A Note on Shakespeare and Sophocles*, in "Essays in Criticism", 27, pp. 259-70.
- HELMERS H. J. (2015), *The Royalist Republic*, Cambridge University Press, Cambridge.
- HERSANT Y. (2005), *Mélancolies. De l'Antiquité au XX^e siècle*, Robert Laffont, Paris.
- INTONTI V. (2004), *Forme del tragicomico nel teatro elisabettiano e giacomiano*, Liguori, Napoli.
- JOUANNA J. (2012), *Greek Medicine from Hippocrates to Galen*, Brill, Leiden-Boston.
- KLIBANSKI R., PANOFKY E., SAXL F. (2002), *Saturno e la melancolia. Studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*, Einaudi, Torino.
- KITZES A. (2006), *The Politics of Melancholy from Spenser to Milton*, Routledge, New York.
- LOEWENSTEIN D., MARSHALL J. (2006), *Heresy, Literature and Politics in Early Modern English Culture*, Cambridge University Press, Cambridge.
- LANDO O. (2000), *Paradossi, cioè sentenze fuori dal comun parere [1534]*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- LAWRENCE J. (2005), "Who the Devil Taught Thee So Much Italian?" *Italian Language Learning and Literary Imitation in Early Modern England*, Manchester University Press, Manchester-New York.
- LIEVSAY J. L. (1964), *The Elizabethan Image of Italy*, Cornell University Press, New York.
- MACHIAVELLI N. (2011), *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, BUR, Milano.
- MALLOCH A. E. (1946), *The Techniques and Function of Renaissance Paradox*, in "Studies in Philology", 53, 2, pp. 191-203.
- MARRAPODI M. (2004), *Shakespeare, Italy and Intertextuality*, Manchester University Press, New York.
- ID. (2014), *Shakespeare and the Italian Renaissance. Appropriation, Transformation, Opposition*, Routledge, London.
- ID. (2016), *Italian culture in the drama of Shakespeare and his contemporaries. Re-writing, remaking, refashioning*, Routledge, London.

- MCLAREN A. (2004), *Political Culture in the Reign of Elizabeth I*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MIGLIOR G. (1975), *Roger Ascham*, Adriatica Editrice, Bari.
- MILLER H. K. (1956), *The Paradoxical Encomium, With Special Reference to Its Vogue in England. 1600-1800*, in "Modern Philology", 53, 3, pp. 145-78.
- NIGHT S. (2010), "Goodlie Anticke Apparel"? *Sophocles' Ajax at Early Modern Oxford and Cambridge*, in "Shakespeare Studies", 37, pp. 25-42.
- ORD M. (2002), *Classical and Contemporary Italy in Roger Ascham*, in "Renaissance Studies", 16, pp. 202-16.
- ORSINI N. (1946), "Policy": *or the Language of Elizabethan Machiavelliansim*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 9, pp. 122-34.
- PALERMO CONCOLATO M. (1995), *Aretino nella letteratura inglese del Cinquecento*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, Atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre-1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992), 2 voll., Salerno Editrice, Roma, pp. 471-8.
- PIRILLO D. (2010), *Filosofia ed eresia nell'Inghilterra del tardo Cinquecento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- PLAT P. G. (2009), *Shakespeare and the Culture of Paradox*, Routledge, London.
- PORTER R. (2002), *Madness. A Brief History*, Oxford University Press, New York.
- PRAZ M. (1958), *Machiavelli and the Elizabethans*, in Id., *The Flaming Heart*, Norton, New York, pp. 90-145.
- PROCACCI G. (1995), *Machiavelli nella cultura europea dell'età moderna*, Laterza, Roma-Bari.
- RAAB F. (1984), *The English Face of Machiavelli*, University of Toronto Press, London-Toronto.
- REDMOND M. J. (2009), *Shakespeare, Politics and Italy. Intertextuality on the Jacobean Stage*, Ashgate, Aldershot.
- SACERDOTI G. (2002), *Sacrificio e sovranità. Teologia e politica nell'Europa di Shakespeare e Bruno*, Einaudi, Torino.
- SASSI M. M. (1988), *La scienza dell'uomo nella Grecia antica*, Bollati Borighieri, Torino.
- SCHLEINER W. (1991), *Melancholy, Genius and Utopia in the Renaissance*, Harrassowitz, Wiesbaden.
- SCULL A. (2015), *Madness in Civilization. A Cultural History of Insanity from the Bible to Freud, from the Madhouse to Modern Medicine*, Princeton University Press, Princeton-Oxford.
- SEIDEL MENCHI S. (1974), *Sulla fortuna di Erasmo in Italia: Ortensio Lando e altri eterodossi della prima metà del Cinquecento*, in "Schweizerische Zeitschrift für Geschichte", 24, pp. 537-634.
- SHAKESPEARE W. (1964a), *A piacer vostro*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di M. Praz, Sansoni, Firenze, pp. 617-49.
- ID. (1964b), *Enrico VI, parte seconda*, in Id., *Tutte le opere*, cit., pp. 742-76.

- ID. (1964c), *Re Lear*, in Id., *Tutte le opere*, cit., pp. 903-45.
- ID. (1972), *King Lear*, ed. by G. K. Hunter, Penguin, London.
- ID. (2014), *King Lear. Parallel Text Edition*, ed. by R. Weis, Routledge, London.
- SILVERBUSH R., PLOTKIN S. (2002), *Speak the Speech! Shakespeare's Monologues Illuminated*, MacMillan, Farrar, Straus and Giroux, New York.
- SOLT L. F. (1990), *Church and State in Early Modern England. 1509-1640*, Oxford University Press, New York.
- STAROBINSKI J. (1978), *Tre furori*, Garzanti, Milano.
- ID. (2014), *L'inchostro della melancolia*, Einaudi, Torino.
- STOLL E. E. (1934), "Reconciliation" in *Tragedy: Shakespeare and Sophocles*, in "University of Toronto Quarterly", 4, 1, pp. 11-33.
- THIHER A. (1999), *Revels in Madness: Insanity in Medicine and Literature*, The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- TREVOR D. (2004), *The Poetics of Melancholy in Early Modern England*, Cambridge University Press, Cambridge.
- VIKERS B. (1968), "King Lear" and the Renaissance Paradoxes, in "The Modern Language Review", 63, 2, pp. 305-14
- VIERECK W. (2006), *Roger Ascham*, in *Encyclopedia of Language and Linguistic*, vol. 1, Elsevier, Oxford, p. 492.
- ZORNETTA K. (1996), *La vulgata londinese delle "Sei Giornate" di Pietro Aretino*, in "Filologia e critica", 21, pp. 161-87.
- YATES F. A. (2002), *Cabbala e occultismo nell'età elisabettiana*, Einaudi, Torino.
- WERNEKE S. (1995), *Images of the Educational Traveller in Early Modern England*, Brill, Leiden-New York-Köln.
- WYATT M. (2005), *The Italian Encounter with Tudor England. A Cultural Politic of Translation*, Cambridge University Press, New York.



IO

«Satiri, fauni, malenconici»: Giordano Bruno e la “malattia inglese”

di *Elisabetta Scapparone**

IO.I

Per una geografia della melancolia: Bruno e l’“aspro cielo” d’Inghilterra

Nella sua *English Malady* del 1733 il medico scozzese George Cheyne valuta l’incidenza dei disturbi nervosi in «almost one third of the Complaints of the People of Condition in England» (Cheyne, 1733, *Preface*, p. II); e soffermandosi sull’analisi dei «Nervous Diseases of all Kinds, as Spleen, Vapours, Lowness of Spirits, Hypochondriacal, and Hysterical Distempers» che affliggono, e incupiscono, i suoi conterranei, nega che essi siano da ricondurre a cause soprannaturali, dato che solo i più ignoranti possono ritenerli frutto di «witchcraft and enchantment» (ivi, p. 285). Intrinsecamente collegata alle dinamiche di civilizzazione, la malattia nervosa, a suo giudizio, con la sua multiforme gamma di manifestazioni, se pure definita “inglese” dai vicini europei del Continente «in derision», appare in effetti singolarmente potenziata dalle peculiarità geografico-sociali dell’isola: «the Moisture of our Air, the Variableness of our Weather (from our Situation amidst the Ocean) [...], the Inactivity and sedentary Occupations of the better Sort (among whom this Evil mostly rages) and the Humour of living in great, populous and consequently unhealthy Towns» (ivi, pp. I-II).

All’inizio del Settecento l’opinione di George Cheyne appare ampiamente condivisa: registro, questo, del passaggio ormai compiuto da un’interpretazione in chiave spiritualistico-teologica a una lettura medico-scientifica dei turbamenti malinconici, di un cambiamento di sensibilità nutrito anche dal dibattito assai ricco e acceso che si protrae in Inghilterra per circa un secolo, fra l’età elisabettiana e il primo Settecento¹.

* Elisabetta Scapparone, Dipartimento di Filosofia e comunicazione, Università degli Studi di Bologna (e.scapparone@unibo.it).

1. La letteratura critica intorno a questo tema è assai ampia. Mi limito qui a ricordare, anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, i contributi di Babb (1951); Lyons (1975); Douglas (2004); Simonazzi (2004); Gowland (2006, 2013); Schmidt (2007).



«Il luogo è principio di non poco rilievo nel condurre a compimento le cose», scrive Giordano Bruno nel *De rerum principiis*; «la patria conferisce infatti la specie, come pure il modo di essere della specie» (*De rer. princ.*, in Bruno, 2000b, pp. 685-7).

Del resto, gli spiriti degli uomini sono in tutto governati dalle proprie regioni e dal proprio cielo, come è possibile vedere laddove un cielo aspro e crudele genera uomini aspri e crudeli; quand'anche essi riescano a mitigare e moderare questa indole grazie a un'educazione [...] imposta dall'esterno, o mediante la bontà di principi, leggi, ordinamenti politici e religioni, tuttavia quella radice naturale rimane sempre innestata nel profondo del loro animo. [...] Di conseguenza, le varie patrie producono negli uomini costumi vari. [...] La riuscita e il buon esito delle cose danno prova di ciò; [...] in un certo luogo gli uomini sembrano sfortunati, sterili, infermi nell'animo e nel corpo, mentre in un luogo diverso essi acquistano forza e vigore sotto uno o più di tali aspetti, in ragione dei diversi principi che dominano ciascun luogo (ivi, pp. 685, 693).

Ora, l'Inghilterra non rappresenta certo per Bruno un esempio di quelle «felici patrie» censite e valorizzate nella sezione *De virtute loci* del trattato magico. Al di là dell'isolato riconoscimento a Michel de Castelnau per essersi adoperato nel trasformare «l'Inghilterra in un'Italia, Londra in Nola, e una dimora così sperduta nel mondo nella casa paterna» (*Expl. trig. sigill.*, in Bruno, 2009, p. 39), sono ben note le coordinate che circoscrivono i giudizi mai encomiastici riservati da quel «napolitano» – giudicato oltremarica «impaziente, fantastico, bizzarro, capo sventato» (*De la causa*, in Bruno, 2000a, p. 187), eppure deciso a rivendicare piuttosto la propria nascita «sotto più benigno cielo» – alla «terra inglese» e a una «topografia morale» perfezionata grazie alla «moltitudine de gli incivili rancontri» «in diece mesi ch'ha soggiornato in Inghilterra»: le monumentali, minacciose «londriote» di «Westmester» (ivi, p. 184); la «ignobilissima plebe» – xenofoba, rissosa, «irreverente, irrespettevole, di nulla civiltà, male allevata» – che gioca da sarcastico termine di paragone per la «barbara e salvatica discortesìa» e «temeraria ignoranza» propria di quegli «annulati cavalli et asini diadematì» «sotto il titolo di dottori», ossia Torquato e Nundinio, i due accademici di Oxford «poco e male accostumati», espressione della «povertà di questa patria», con cui Bruno si scontra nella *Cena de le Ceneri*. Campioni delle «tenebre caliginose de sofisti et asini» che immiseriscono gli studi filosofici in Inghilterra, alle quali fa da puntuale riscontro «l'aria caliginosa, li astri [...] tutti ricoperti sotto l'oscuro e tenebroso manto» che caricano di significati metaforici la Londra plumbea e

insidiosa descritta nel secondo dialogo della *Cena*: il tragitto verso la dimora di Greville come un «lungo camino, in questa sera oscura, per sì poco sicure strade» di terra e d'acqua che Bruno si diverte a rappresentare come una sorta di discesa agli inferi, sprofondato nel fango fino alle ginocchia e costretto a muoversi «a guazzo a guazzo» «per l'alto mar di quella liquida bua, che col suo lento flusso andava dal profondo Tamesi a le sponde» (*Cena de le Ceneri*, in Bruno, 2000a, pp. 45-6; e cfr. anche ivi, p. 59).

Questi, dunque, «sono i frutti d'Inghilterra» agli occhi del filosofo: una terra inospitale, circondata dall'«orgoglioso e pazzo Oceano» (ivi, pp. 51, 86), un «terreno [...] che manda fuori mille torvi gigantoni», «uno esercito di coteconi»; oppure, al polo opposto di una gerarchia sociale improntata a identica ruvidezza, «dotti e dottori» «maligni e scelerati», dominati da «neghittosa invidia» e da un'attitudine sovraccitata e scomposta, fin quasi alla crisi isterica². In polemica con l'interpretazione letterale dei testi praticata e sostenuta dai teologi inglesi, chiusi in un'ermeneutica che si concentra esclusivamente sulla «corteccia da due soldi», Bruno invita d'altra parte il lettore a esaminare le pagine sileniche della *Cena* con occhio accorto, per recuperare la trama di allusioni sottesa a un dialogo dove «non v'è parola ociosa: per che in tutte parti è da mietere, e da disotterrare cose di non mediocre importanza, e forse più là dove meno appare» (ivi, p. 15). E forse potrebbe allora valere la pena di considerare con più attenzione di quanto non sia stato fatto finora il lessico dell'alienazione che percorre – prima ancora dello *Spaccio* e della *Cabala*³ – già questo testo, fra «convizii e parole vane», «ombre fantastiche», «credula pazzia», e soprattutto, nella prospettiva che qui ci interessa, «forme di mal genio e presagi formidabili», «menti infettate di perniziose pazzie», al punto che – sottolinea Bruno in un passo segnato dalla denuncia del nesso strutturale fra pretese sapienziali e oggettiva follia incarnato dai suoi interlocutori – «il Nolano andava a far provvisione d'elleboro per risaldar il cervello a questi pazzi barbareschi» (ivi, p. 100).

2. Per la furiosa reazione di Torquato «quando non ha più risposta né argomento» cfr. ad es. *Cena de le Ceneri*, in Bruno (2000a, p. 78).

3. Per un'analisi del motivo della pazzia nei due dialoghi morali cfr. Meroi (2017). Più in generale, per la presenza di questo tema nella filosofia bruniana cfr. Ciliberto (1999), oltre alle voci contenute in *Giordano Bruno. Parole concetti immagini* (direzione scientifica di M. Ciliberto, 2014): S. Carannante, *Furore* (vol. I, pp. 788-94); F. Meroi, *Pazzia, pazzo* (vol. II, pp. 1446-50); L. Carotti, *Stoltizia* (vol. II, pp. 1873-4). Nella stessa opera, particolarmente attinente a questo contributo O. Catanorchi, *Melancholia* (vol. II, pp. 1193-4).

Il «furor d'atra bile» nella polemica antiapocalittica e anticristiana

La posizione di Bruno non è stata finora oggetto di un confronto puntuale con i caratteri e gli autori che scandiscono la discussione sulla malinconia nella cultura inglese del tardo Cinquecento e del primo Seicento⁴; né, evidentemente, appare legittimo utilizzare, nel suo caso, il sintagma “malattia inglese” nello stesso senso indicato dall’analisi di Cheyne. Tuttavia, credo che esso possa essere impiegato, in maniera non incongrua e in forme proprie, anche nell’orizzonte della «Nolana filosofia», a partire dalla considerazione che le coordinate fondamentali della riflessione di Bruno sui tratti distintivi, e gli esiti, della disposizione malinconica si rintracciano proprio in uno dei testi compresi nella silloge con cui egli esordisce in Inghilterra nel 1583. Si tratta del *Sigillus sigillorum*, uno scritto che non appartiene all’impianto originale di quella disomogenea raccolta londinese⁵, ma è stato aggiunto, come Bruno stesso ricorda, «per molteplici e valide ragioni» (*Expl. trig. sigill.*, in Bruno, 2009, p. 165) e che, connettendosi limpidamente, per temi e intenti, ai dialoghi italiani piuttosto che alla produzione immediatamente precedente, appare per più versi destinato a inaugurare una fase peculiare della sua riflessione – per il ricorso a strategie espositive inedite; per il riconoscimento della natura intimamente religiosa della decadenza; per la concentrazione sulle forme e i canali dell’autentica rivelazione divina. Ora, come ha ben osservato Nicoletta Tirinnanzi (2013, pp. 227-33), il *Sigillus* esibisce non solo nel titolo prescelto un dialogo vistoso e perfino «pressante» con la letteratura apocalittica, intensamente presente nel mondo riformato e abilmente impiegata dall’estremismo puritano che il filosofo ha modo di conoscere subito e bene negli anni inglesi. In questo testo non solo compare uno dei rari riferimenti espliciti di Bruno alla letteratura *de ultimis diebus*, ma fin dalle battute d’esordio si definisce una tessitura sottile di spie lessicali e rimandi criptici alla visione di Giovanni.

Lo spirito divino che mai trova quiete in compagnia di sordidi ingegni – queste le battute iniziali del *Sigillus* – mi fece conoscere, insieme ad altre cose, anche questo: tu che esiti e ardi fin nel profondo per la stessa meta devi in principio protenderti ad onorare come dio primo e prossimo, magnificare come principe,

4. Sulla figura del “malcontento malinconico” in età elisabettiana e i suoi nessi con il dissenso politico-religioso cfr. il saggio di V. Serio, *supra*, pp. 161-78.

5. Sulle modalità di composizione del volume cfr. Bassi (2004); Bruno (2009, pp. XLIX-LVI).

invocare come nume e contemplare come luce il principio che ti eccita dall'esterno e ti incita dall'interno (*Sig. sigill.*, in Bruno, 2009, p. 187).

Il Nolano si presenta dunque al lettore per condividere con lui i frutti di un'esperienza conoscitiva straordinaria, le tappe di una vera e propria rivelazione alternativa, in grado di gettare nuova luce sui fondamenti e l'ordine della realtà e di orientare in forme ugualmente rinnovate l'azione dell'uomo nel mondo. Come accade per altri luoghi bruniani attraversati da temi e lessico di matrice apocalittica, che il Nolano dissolve, depotenzia o ridefinisce nel momento stesso in cui ne propone al lettore le suggestioni⁶, anche nel caso del *Sigillus* egli mira a impiegare spunti e immagini scritturali potenti per tratteggiare un itinerario di ascesa e di illuminazione fortemente critico rispetto alle dottrine tradizionalmente veicolate dal modello biblico.

Uno dei nodi teorici centrali di questo testo in cui ontologia, gnoseologia ed etica si intrecciano in nodi fittissimi riguarda il rapporto tra l'unità metafisica del reale, il suo rispecchiarsi nelle dinamiche dei processi di conoscenza e le possibilità aperte all'uomo di cercare, produrre e attingere questa dimensione di unità, a partire da un uso corretto delle proprie potenze cognitive. Tale ordine di questioni rivela il suo legame con il nodo concettuale che ruota intorno alla malinconia in una delle sezioni più note dell'opera: quella in cui – ricorrendo ampiamente, fra saccheggio e riscrittura, al XIII libro della *Theologia Platonica* ficiniana e alla sua presentazione dei sette generi di *vacatio animae* (cfr. Ficino, 2011, p. 1204; Bruno, 1879-91, vol. I, 2, p. 441) – Bruno esamina gli effetti – esemplari o esecrabili – prodotti dalla *contractio*, la forma suprema di concentrazione che l'anima acquista raccogliendosi in se stessa, nel tentativo di cogliere tale unità⁷.

Come ho cercato di mostrare in altra sede (Scapparone, 2002), Bruno sceglie di privilegiare qui una linea di ragionamento lontana da quella correlazione fra *vacatio*, purificazione dell'anima del sapiente dai condizionamenti della sensibilità e accesso al mondo delle intelligenze superiori illustrata da Ficino. Già a partire dalla prima forma di contrazione – legata alla solitudine – l'analisi dell'esperienza profonda di sé che scaturisce

6. Per la presenza, e la rielaborazione, di temi apocalittici e millenaristici in Bruno cfr., oltre al già citato Tirinnanzi (2013), Canone (2005); Ciliberto (2002); Piriello (2010, pp. 27-86); Ricci (2003).

7. Per l'uso – legato a un lessico di carattere medico – del termine *contractio* nelle opere ficiniane cfr. Ficino (2011, pp. 1178-9, 1216-7; 1989, pp. 112-5). Sulla genesi e i caratteri del concetto di *contractio* in Bruno cfr. Matteoli (2012); Scapparone (2002).

dall'isolamento dell'eremo si risolve infatti nel *Sigillus* non più nel riconoscimento del nesso fra distacco dalle sollecitazioni esterne e accesso a «ciò che le potenze celesti pensano di fare» (Ficino, 2011, pp. 1220-1), ma nella divaricazione netta fra l'ozio fecondo e positivo per il consorzio umano tipico dei fondatori di *leges* e la forma di accidia sterile, volta «alla rovina degli uomini e alla distruzione della pace», dalla quale sono scaturiti, come frutti perversi, i maestri della Riforma (*Sig. sigill.*, in Bruno, 2009, pp. 229-31). Pur imperniata su una disposizione così esplicitamente antriformata, la critica alle forme “depravate” di contrazione si estende subito, d'altra parte, alle manifestazioni più viziose, corrotte – e segnate intimamente dai «tormenti» dell'atra bile – dell'intera esperienza cristiana. Curvando nella direzione della polemica religiosa le pagine ficiniane dedicate alla *vacatio* nel sonno (Ficino, 2011, pp. 1204-7), Bruno prende così le mosse da una specie «miserabile», di contrazione: ossia quella – radicata nell'esuberanza sessuale provocata dalla tensione pneumatica tipica del temperamento malinconico, e alimentata dalla correlazione fisiologica tra *superfluitas* e *delectatio* – «che abbiamo visto compiersi in certi rozzi, sporchi e ipocritelli, dei quali alcuni – afflitti da una bile atra e crassa più di quanto convenga all'equilibrio naturale – si procurano turpi piaceri venerei», concentrando su di sé una serie di caratteristici attivatori di malinconia – la solitudine, la notte, il freddo, la dieta piccante e carica di legumi (*Sig. sigill.*, in Bruno, 2009, p. 241). Questi «uomini bestiali»

pasteggiano con erbe crude e piccanti e fagioli ventosi, si ungono con il grasso di un neonato ben cotto, e nel silenzio della notte subito si espongono nudi all'aria fredda, e in questo modo [...] riescono facilmente a far sì che i vasi della libidine si inturgidiscano, colmandosi lentamente di seme artificioso. E poiché nel frattempo indulgono nella meditazione dei piaceri venerei [...], eccoli incorrere in una sorta di lieve fremito, mediante il quale si congiungono con un nodo così stretto all'attività della fantasia [...] che dopo aver trascorso l'intero arco della notte emettendo lentamente vento di libidine e succo, una volta risvegliatisi, non c'è nessuno capace di convincerli che se ne sono rimasti sempre nel medesimo posto: hanno infatti fissa nella mente l'idea di aver passato la notte abbandonati a veri amplessi con gli uomini o le donne che desideravano (ivi, p. 243).

«Per la natura del loro temperamento», ricorderà Bruno nel *De vinculis* – dove questa fenomenologia della lussuria monastica torna a echeggiare, icasticamente compendiata nella figura del «masturbans eremita» (Bruno, 2000b, p. 504) –, «i malinconici possono essere vincolati in misura maggiore [...] al piacere e all'amore: essendo infatti più impressionabili,

si creano un'immagine più intensa anche del piacere. [...] Su questa base, nell'ambito dei piaceri amorosi, si prefiggono come scopo più il proprio appagamento che la riproduzione della specie [...], vincolati dalla loro maggior forza di immaginazione» (ivi, pp. 475-7).

Sotto il profilo etico-civile, si dà tuttavia una differenza decisiva tra chi si lascia travolgere dalle derive dei propri sensi interni in nome di dinamiche viziose confinate entro un perimetro individuale e quanti, invece, puntano ad attingere, con attitudine del tutto affine, «vane rivelazioni da pecore». Quest'ultima forma di «malinconia puzzolentissima» agisce in coloro che Bruno definisce «i nostri apocalittici» e nelle rivelazioni profetiche da loro ostinatamente perseguite. «Li detestiamo massimamente», aggiunge con durezza, poiché «questi stolti non si limitano a nutrire la propria turpissima follia, ma alimentano [...] anche quella di altri ignoranti e asini, cui appaiono profeti e rivelatori di pietà» (*Sig. sigill.*, in Bruno, 2009, p. 245). La cifra caratteristica di questo tipo di *contractio* riposa in un'altra costante tradizionalmente assimilata alla malinconia e legata a Saturno: la tristezza⁸. La «Tristezza» – la cui figura nel *De imaginum compositione* è ovviamente dipinta con tratti foschi e angosciosi –, «tormentando la mente agitata e turbando il riposo, nelle tenebre notturne affligge l'animo con orrendi spettri» e «cuoce» l'animo sofferente come un «tizzone senza luce» che «assorbe i vapori vitali», finendo per consumare l'intero organismo. Quest'ultimo «soffre di una triste agitazione, / una profonda sofferenza opprime i sensi; / insinuandosi maligna, l'acre bile brucia il corpo». L'unica forma di piacere concesso è allora lo sfogo delle lacrime, il pianto che «cerca conforto nel pianto»: «la sostanza si riversa / attraverso le lacrime, e lentamente colando si consuma» (*De imag. comp.*, in Bruno, 2009, pp. 689-91; cfr. anche ivi, p. 613).

Giunti all'estrema macilenzia [...], acquisita viziosamente una costituzione saturnina, si lasciano invadere da una sorta di tristezza approfittando dell'ombra della notte [...]; e perché non vada sprecata alcuna occasione di procacciarsi l'estasi, inducendo l'animo a meditare sulla morte di un qualche Adone e aggiungendo tristezza a tristezza – scopriamo infatti che alla loro libidine non deve mai mancare qualche lacrima – si procurano un fremito di altro genere. Nel frattempo però in virtù di un senso del tutto sconvolto si congiungono facilmente per impulso del

8. Per la simbologia di Saturno e la fenomenologia del temperamento ambivalente che gli è costantemente associato (nell'accentuazione ora delle valenze psicopatologiche, ora del significato morale, ora dell'amara e fatale costrizione di cui l'emotività malinconica si fa portatrice) cfr. naturalmente il classico Klibansky, Panofsky, Saxl (1983).

proprio spirito a qualche intelligenza degli spiriti immondi e parimenti beffardi, credendo però di essersi alfine innalzati all'aperta visione e al colloquio con non so quale misero e tristo nume [...] (*Sig. sigill.*, in Bruno, 2009, pp. 245-7)⁹.

«Il terzo modo di essere liberi è determinato dalla contrazione dell'umore malinconico», aveva scritto Ficino nel suo registro delle diverse forme di *vacatio*, ponendolo come fondamento fisiologico al massimo approdo cognitivo della *mens* – quello della profezia: «è necessario che l'animo, di cui la divina provvidenza ha stabilito di avvalersi come di uno strumento atto al vaticinio, si trovi in uno stato di quiete, come spesso capita ai melanconici»¹⁰. Ma nella sua descrizione degli «*assumpti apocaliptici*» – e dei profeti come «enigmatici», «astratti divini» – Bruno ripensa radicalmente la suggestione ficiniana su cui pure si innesta il suo ragionamento. Pur conoscendo perfettamente lo spettro ambivalente dei doni e degli stati d'animo che il «triste, restio e maninconioso Saturno» (*Spaccio*, in Bruno, 2000a, p. 660) può recare con sé, e pur ricordando in più occasioni il rapporto privilegiato che corre tra malinconia temperata e attitudine speculativa¹¹, Bruno sceglie tuttavia, a partire proprio da questo testo, di distinguere fra una conoscenza che fa forza sulla composizione naturale, sui ritmi e gli equilibri del corpo, e una che insiste invece sulla potenza dell'intelletto, facendo di quest'ultima il nucleo del suo interesse e della sua riflessione.

Due esempi, per chiarire. Nel secondo dialogo dello *Spaccio*, in un contesto segnato dal riferimento a «memoria e oblio, cognizione e ignoranza», Giove consegna alle Muse «nove collirii che son stati ordinati per purgar l'animo umano, e quanto alla cognizione, e quanto alla affezione». Ora, all'interno di una progressione di carattere ascendente, se la quinta musa prende in consegna l'unguento «che con suscitar certo melanconico appulso è potente ad incitar a delettevole furore e vaticinio», sarà solo la sesta, una volta ricevuto il suo, ad apprendere dal padre degli dèi «il modo con cui mediante quello aprisse gli occhi de mortali alla contemplazion

9. Per le fonti del tipo di spiritualità qui criticato da Bruno cfr. ad es. Ignazio de Loyola (1969, pp. 212-5): «Paenitentiae exterioris triplex est usus seu effectus: nimirum ut pro delictis praeteritis nonnihil satisfiat; ut vincat seipsum homo, inferiorem sui partem, quae sensualitas appellatur, superiori, hoc est, rationi magis subiiciens; ut postremo quaramus atque impetremus aliquod gratiae divinae donum, quod optamus, puta intimam cordis contritionem de peccatis, et abundantiam lachrimarum vel propter illa, vel propter paenas et dolores passionis Christi [...]».

10. Ficino (2011, pp. 1216-7). Per il nesso fra malinconia e profezia in Ficino cfr. il saggio di D. Conti, *supra*, pp. 29-43.

11. Cfr. ad es. Bruno (2009, pp. 244-5; 2012, pp. 8-9).

di cose archetipe e superne» (*Spaccio*, in Bruno, 2000a, p. 577). Un'impostazione ribadita nella *Lampas triginta statuarum*, là dove, illustrando i caratteri naturali del processo conoscitivo, Bruno esordisce ricordando sì che «il principio della contemplazione dipende [...] dalla naturale costituzione fisica, e viene ricondotto [*tribuitur*] all'effetto della malinconia saturnina presente in forma equilibrata», ma si affretta a precisare che la costituzione fisica è poi «seguita dall'indole e dall'ingegno»; e in questo caso «il principio che lo determina è [...] costituito dalla naturale armonia secondo cui sono costituiti e disposti i vari organi» (*Lampas trig. stat.*, in Bruno, 2000b, pp. 1226-7). «Non ingegnosi» sono perciò definiti, in questa prospettiva, i falsi profeti del *Sigillus* e il «delirante Ingegno» è posto «in prima fila», nel *De imaginum compositione*, nel corteo dei lugubri assistenti di Saturno (*De imag. comp.*, in Bruno, 2009, pp. 678-9).

Quello che interessa Bruno è dunque – mi sembra – indebolire, attenuare – se non scindere alla radice – il nesso tra disposizione malinconica e vaticinio, dinamica degli umori e approdo a forme superiori di comunicazione: nella sua filosofia, infatti, il rapporto fra mondo umano e tempo divino non si costituisce mai su un terreno che contempi, o privilegi, forme di alterazione dell'equilibrio fra corpo e anima. Il contatto con il divino non scaturisce dalla rottura delle proporzioni che governano la fisiologia corporea, dalla sua disarmonia, ma dal potenziamento della forza dell'intelletto, «che non è circoscritta entro i confini del corpo» (*Sig. sigill.*, in Bruno, 2009, p. 231), e dal suo perfezionamento. Lo mostra bene il lessico scelto accuratamente per illustrare la celebre tassonomia delle «più specie de furori», dove la descrizione del rapporto tra individuo e verità appare esemplarmente tesa tra «ferine affezioni» e «impeto razionale»: se le prime trovano un fondamento fisiologico proprio nella «dissonanza corporale», il «sensatissimo e pur troppo oculato furore» è sostenuto al contrario da una costellazione semantica che insiste piuttosto sulla «interna armonia», l'«armonia non distemperata», la «concordia», la «simmetria della legge insita in tutte le cose»¹². Speculare e opposto ai fenomeni di possessione e dissipazione del sé, tensione conoscitiva e non «furor d'atra bile», il furore eroico non è «raptamento [...]: ma un impeto razionale che siegue l'apprension intellettuale del buono e bello che conosce». Solo facendo forza su questo «impeto razionale», muovendo dal suo limite ontologico, l'uomo potrà riuscire a farsi, in forme proprie, «una cosa sacra», un «dio dal contatto intellettuale di quel nume» oggetto della

12. *Eroici furori*, in Bruno, 2000a, pp. 805-7. Sul rapporto fra *Sigillus* e *Furori* cfr. Tocco (1889, pp. 362-73); Sturlese (1994, pp. 111, 125-30, 150-61).

sua ricerca e della sua passione (ivi, pp. 806-7). Mentre dallo squilibrio indotto nella complessione fisica «per sedizioni [...] e morbi» o per artificio non possono che prodursi le «fantasie porcine» dei lussuriosi o le estasi illusorie e insane degli «apocalittici».

E se è vero che Bruno intende coinvolgere nello stesso giudizio negativo entrambi i caratteri distintivi della prospettiva apocalittica – da un lato, l'idea di una rivelazione privilegiata, in grado di dischiudere l'accesso alla comprensione dei disegni divini; dall'altro, la dottrina della fine dei tempi e dell'incombere del giudizio di Dio sulla storia – non stupirà, allora, constatare che il progetto di riforma esposto nel primo dialogo morale contempra una sostituzione emblematica, nella prospettiva che si è vista. Nell'*Epistola explicatoria* dello *Spaccio* si annuncia infatti che al posto della costellazione di Pegaso ascenderà al cielo il «Furore divino, Entusiasmo, Rapto, Vaticinio e Contrazione, che versano nel campo de l'Inspirazione», insieme a «Studio et Ingegno», scacciando da quella sede «il Furor ferino, la Mania, l'Impeto irrazionale, la Dissoluzione di spirito, la Dispersion del senso interiore, che si trovano nel campo de la stemprata [appunto, “sbilanciata”, “squilibrata”] Melancolia, che si fa antro al Genio perverso¹³». Analogamente, non stupirà registrare come, nella *Cabala*, la coscienza del fallimento della proposta politica affidata allo *Spaccio* e del prestigio teologico per nulla incrinato del quale continuano a godere «color che fuggono il nostro intelletto» passi anche attraverso la presa d'atto dell'inesausto proliferare di atteggiamenti oracolari e di assurdi «suspetti de profezia grande, de recondito misterio» fra i farneticanti pseudoveggenti contemporanei:

Siamo dovenuti a tale ch'ogni satiro, fauno, malenconico, embreaco et infetto d'atra bile, in contar sogni e dir de pappolate senza costruzione e senso alcuno, ne vogliono render sospetti [...] de alti secreti et arcani divini da risuscitar morti [...] et altre poltronarie da donar volta a quei ch'han poco cervello a farli dovenir al tutto pazzi con giocarsi il tempo, l'intelletto [...] e spendere sí misera et ignobilmente il corso di sua vita (*Cabala*, in Bruno, 2000a, p. 726).

10.3

Oltre i limiti della medicina e della teologia: la via bruniana

I motivi sin qui analizzati sono destinati a tornare anche nelle opere magiche, dove le questioni di carattere gnoseologico messe a fuoco nel *Sigillus*

13. *Spaccio*, in Bruno (2000a, pp. 474, 616). E cfr. anche ivi, pp. 478-9 e 621-2.

– in cui la magia si affacciava già come uno dei quattro *rectores* interni, in grado di sorreggere e guidare la conoscenza (*Sig. sigill.*, in Bruno, 2009, pp. 262-6) – acquistano nuova visibilità e rilievo. In questi testi Bruno si interroga ancora sul problema delicato delle potenze intermedie tra divino e umano, sullo scambio di forze che mette in rapporto livelli superiori e inferiori della realtà e al cui interno l'operatore, il mago gioca un ruolo decisivo. In particolare, in alcuni passaggi del *De magia naturali* e delle *Theses de magia* è proprio la trascrizione fedele della pagina del *Sigillus* sugli «apocalittici» a sostenere la condanna del tentativo di «godere del colloquio con alcuni numi tragici» utilizzando moduli di meditazione che, nella loro viziosa artificiosità, finiscono «per trasformare la natura migliore nell'immagine di qualche realtà deteriore» (ivi, p. 263): «e vedono e narrano di cose mirabili – tali, tuttavia, da essere ricondotte alla follia e ad un pessimo tipo di invasamento» (*Thes. de magia*, in Bruno, 2000b, pp. 392-3), «dove in verità non è il loro senso ad essere ingannato, ma la ragione. [...] I medici riconducono poi queste manifestazioni alla mania e alla malinconia, catalogandole come “sogni dei non dormienti”» (*De magia nat.*, ivi, pp. 274-7). Perciò è compito sia del medico che del mago, commenta, «occuparsi con grandissima attenzione dell'opera della fantasia», «che è la porta e l'accesso principale per [...] tutti gli stati d'animo presenti nell'essere vivente» (ivi, pp. 280-1) ed è «vincolo dei vincoli» in quanto momento, a un tempo, ricettivo e poetico della conoscenza e dunque esposto alle suggestioni ingannevoli alimentate dalle forze deteriori del fanatismo, dell'ignoranza e della superstizione.

Ma gli spiriti irrazionali e saturnini che, legando a sé gli uomini di *inordinata phantasia*, li rendono «pii, virtuosi, sempre pronti a sospirare al cielo» (*Thes. de magia*, ivi, pp. 384-5), al pari degli spettri che incatenano «l'animo del semplice, dello stolto, del credulone, del superstizioso», sono «derisi e disprezzati come se fossero vane ombre da una mente assennata, ben formata e disciplinata» (*De magia nat.*, ivi, pp. 280-1). Il sapiente, infatti, sa dominare la forza dell'immaginazione, costringendola entro il senso della realtà con «le potenze più spirituali dell'anima» (*Thes. de magia*, ivi, pp. 384-5).

È sullo sfondo di questo ragionamento che si colloca poi la netta presa di posizione di Bruno contro due scuole di pensiero diverse, ma accomunate da un'interpretazione parimenti unilaterale dei «sogni dei non dormienti» e dei loro vincoli potenti: da un lato, i medici, che «con rozza e petulante ostinazione» riconducono le affezioni della facoltà fantastica alla mera dottrina degli umori, assicurando che «spiriti simili vengono

espulsi per la penetrazione ed evacuazione degli umori assieme alle loro costruzioni mirabili, libere ed ordinate» (*De magia nat.*, ivi, pp. 278-9); dall'altro lato, i teologi, che chiamano in causa unicamente l'operato di un «efficiente di tipo demonico o diabolico» (ivi, pp. 276-7). A parere di Bruno, entrambe le componenti rivestono un ruolo nella genesi di questi fenomeni, dal momento che lo spirito demonico agisce sì come un principio efficiente di sottile e vitalissima corporeità, ma innestato e quasi catturato da una complessione materiale-umorale propizia – «l'umore malinconico e ventoso si comporta come una calamita per l'incubo», ricorderà nel *De vinculis* (in Bruno, 2000b, pp. 452-3). Quanto alla terapia da adottare, può non essere inappropriato il ricorso a una dieta equilibrata, ai consueti «agi gioviali e solari»¹⁴ e a medicinali in grado di espellere gli umori nocivi, purificando «quel tanto di materia deteriore che talvolta si insinua nella complessione»; a patto, tuttavia, di non sottovalutare mai la rilevanza del versante squisitamente spirituale della questione, per il quale Bruno privilegia il ricorso al potere suggestivo della parola, a una retorica terapeutica. Pena la mera reiterazione delle sovrastimate e inadeguate linee-guida suggerite nel *De miraculis occultis naturae* da Lievin Lemnes – il medico olandese le cui opere in questi decenni circolavano ampiamente in tutta Europa, compresa l'Inghilterra, e saranno fra le fonti principali anche dell'*Anatomy of Melancholy* di Robert Burton¹⁵ –, qui biasimato per la sua «rozzissima dottrina che [...] ha prodotto più sciocchezze delle lettere e sillabe che è riuscito a scrivere» e la cui «eccellenza, la quale ha costretto le anime di più persone ad andarsene per espulsione», considera, scrive Bruno, evidentemente «la stessa anima come un umore o escremento» (*De magia nat.*, in Bruno, 2000b, pp. 278-81). In realtà Bruno, nell'attribuire a Lemnes l'idea che le «costruzioni degli spiriti» non siano altro che umori, si conferma lettore ingeneroso o, quantomeno, frettoloso e insofferente, nei confronti delle sue fonti¹⁶. Il primo «medico de l'animo infermo è il

14. Cfr. Ficino (1989, pp. 352-3, 262-75, 288-97, 362-9).

15. Cfr. Lemnius (1583; ma la prima edizione del *De miraculis occultis naturae* è stata stampata ad Anversa nel 1559). Per la traduzione italiana dell'opera cfr. Lennio (1560). Sulla fortuna (non limitata a questo testo) di Lemne in Inghilterra cfr. Simonazzi (2004, pp. 129-34).

16. Cfr. ad esempio Lennio, 1560, f. 68r: «Come una densa nube posta dinanzi al sole, impedisce i suoi raggi, e gli offusca il lume, così l'umor melancolico annebbia la mente, et la spinge a far molte cose pazze, e bestiali. I maligni spiriti inoltre, si mescolano tra questi cattivi humori, et massimamente nella melancolia, perché questo humore quando egli trapassa il segno naturale, è accommodatissimo a fare ogni male». Per il testo latino, cfr. Lemnius (1583, pp. 109-10). «Humor Melancholicus mentem obnubilat, atque ad no-

parlar, e le parole» conviene infatti con Bruno il medico olandese, il quale, pur rivendicando uno spazio di autonomia per la ricerca medica e per la cura del corpo rispetto a quella dell'anima, non manca affatto di sottolineare a più riprese l'importanza della loro relazione strettissima e ineludibile¹⁷.

Nel capitolo XVI della prima parte – *Che gli humori possono manifestamente mutare la dispositione del corpo, e lo stato della mente. Quel che faccia la Maninconia e che rimedio vi si possa fare*¹⁸ – Lemnes presenta classicamente la temperanza come la sola condizione in grado di stabilire un argine rispetto allo scatenarsi di appetiti e passioni. Ma le terapie che suggerisce sono sia fisiologiche che psicologiche, e in entrambi i casi improntate a grandi cautele: «perché non è bene votar quella sentina tutta a un tratto, perché quell'humore agitato gagliardamente manda fuori un puzzolente e corrotto odore, col quale s'offende grandemente il cervello, e la mente ne riceve molti brutti fantasmi» (Lennio, 1560, f. 70v). Da un lato, occorre dunque ristabilire l'equilibrio degli umori facendo ricorso a espurgazioni periodiche, al riposo, ai «cibi buoni» e in grado di restituire umidità alla complessione asciutta del malinconico¹⁹, all'esercizio fisico e, più in generale, cercando di rivitalizzare gli spiriti con «cose odorifere, come son mazzetti di fiori, et simili altre cose da tenere in mano»; dall'altro, però, sotto il profilo degli affetti e delle relazioni, occorre evitare l'accidia e la solitudine, cercare la compagnia di persone cortesi e affabili, con le quali dialogare su argomenti piacevoli, accompagnando la conversazione anche con un po' di vino leggero e fragrante²⁰. Lemne evidenzia poi il suo orientamento empirico e la sua scarsa propensione all'impiego di protocolli indistinti di cura sottolineando quanto ogni malinconico costituisca, di fatto, un caso a sé – «bisogna negoziare con l'animo de simili huomini» – (ivi, f. 70r),

xia quaeque impellit. Ingerunt quidem se pravis humoribus mali Genii, atque atrae bili praecipue se immiscent, ubi naturae limites excedit, ad pessima quaeque perpetranda sit accommodus».

17. «Non bisogna pensare, che 'l corpo stia totalmente otioso, ma bisogna dire che le virtù corporali e gli humori o giovano o nuocano a l'anima ne l'operare, e che s'aiutano l'un l'altro. [...] E sia il corpo ciò che si voglia, o recettacolo, o albergo, o organo, o instrumento dell'anima, basta ch'ella riceve da lui qualche macchia, non altrimenti che si faccia un buon vino, messo in cattivo vaso, dal quale pigli l'odore o di legno, o di secco, o di muffa o simili». E, del pari, le «perturbationi» interiori «non solamente cruciano l'anima, ma con gran crudeltà tormentano anche il corpo» (Lennio, 1560, ff. 40r-41v).

18. Ivi, ff. 63v-72r. Per il testo latino, cfr. Lemnius (1583, pp. 102-15).

19. Cfr. Ficino (1989, pp. 132-5, 220-9).

20. Lennio (1560, f. 71r). Il passo prosegue poi con alcune considerazioni sull'ambiguità e i pericoli insiti nell'uso del vino a fini terapeutici, per le quali cfr. Ficino (1989, pp. 132-5).

registrando e subendo i condizionamenti non solo della propria natura e inclinazione, ma di un insieme composito di fattori.

[...] la temperatura del cielo, l'influsso de le stelle, l'educatione, et i costumi, fanno assai nel moderar gli affetti e le passioni de l'animo. Onde, andando in diversi paesi, e considerando la diversa natura degli huomini, tu troverai i modi del vivere diversi, e gli ingegni, e gli affetti e' costumi esser molto differenti. Egli importa adunque assai [...] o havere una educatione, o un'altra, o esser nato più sotto un cielo, che un altro, di che temperamento sta l'huomo, e di che disposizione di corpo, di cui egli abbia compagnia [...]. Perché tutte queste cose, per la maggior parte giovano, et nucono a' costumi de l'animo (ivi, ff. 65v-66r).

E d'altra parte, se la sofferenza e i deliri del malinconico hanno un'ezologia che Lemne intende tenere ben distinta da quella dell'indemoniato («nessuno dovrebbe stimare o pensare che i cattivi spiriti causassero queste fortune, e questi stempamenti»)²¹, occorre pur riconoscere che «i maligni spiriti [...] si mescolano tra questi cattivi humori, et massimamente nella melancolia, perché questo humore quando egli trapassa il segno naturale, è accomodatissimo a fare ogni male»²².

Perché dunque Bruno insiste sul contrasto fra la sua impostazione e quella, non poi così dissonante, di Lemne? Se nel *Sigillus* appariva leggero e quasi divertito il resoconto della vicenda del monaco bresciano che «sembrava improvvisamente diventato profeta, gran teologo e conoscitore di tutte le lingue», salvo rivelarsi «il solito asino di sempre», una volta «evacuato lo spirito» insieme a «certi escrementi animali appropriati al temperamento saturnino» (*Sig. sigill.*, in Bruno, 2009, pp. 250-1), l'impressione è che nelle opere magiche agisca piuttosto la preoccupazione di individuare e suggerire al lettore una sorta di "terza via" nella quale disciplina del corpo e disposizio-

21. Lennio (1560, f. 92v). Per il testo latino: «Non est quod quisquam existimet, aut opinetur, perversos Genios hanc concitare tempestatem, hanc inducere intemperiem» (Lemnius, 1583, p. 149).

22. Lennio (1560, f. 68r), dove la citazione è preceduta dal paragone, già citato: «Come una densa nube posta dinanzi al sole, impedisce i suoi raggi, e gli offusca il lume, così l'humor melancolico annebbia la mente, et la spinge a far molte cose pazze, e bestiali». Per il testo latino: «Porro ut atra densaque nubes soli offusa radios eius intercipit, ac lumen offuscat, sic humor Melancholicus mentem obnubilat, atque ad noxia quaeque impellit» (Lemnius, 1583, pp. 109-10). Per il rapporto fra umore malinconico e «mali genii» cfr. poi tutto il primo capitolo della seconda parte (Lennio, 1560, ff. 89r-97r; Lemnius, 1583, pp. 144-55).

ne dell'intelletto e della volontà sono chiamate a delineare un itinerario che consenta agli uomini di farsi, in forme non illusorie, sapienti e perfetti.

Una spiegazione completa sotto ogni punto di vista prova [...] che questo effetto si produce a partire da una sorta di nuovo essere animato generato e accolto in sé, il cui corpo è costituito dalla materia di cui parlano i medici, e l'anima dallo spirito di cui parlano i religiosi, sebbene sia diversa la condizione di questo o quell'essere vivente, cui il corpo appartiene²³.

Se “fede sensibile” e “fede razionale” – la prima «resa migliore o peggiore dalla materia», la seconda dalla forma – «reciprocamente si danno e subiscono regole» (ivi, pp. 390-1), nella disposizione a lasciarsi incatenare da vincoli supremi o infimi le passioni e le affezioni del corpo rivestiranno allora un ruolo né privilegiato, né marginale, in quanto «le attività vitali e animali non sono di pertinenza dello spirito, ma d'altra parte il corpo non può svolgerle senza lo spirito» (*De magia nat.*, ivi, pp. 278-9) e, per converso, il corpo resta il tramite, «dal punto di vista dell'efficacia operativa», di «tutto ciò che si riceve dai sensi esterni». Tramite di efficacia operativa, ma anche – in prospettiva – di costruzione di moralità e di religiosità, come testimonia il passaggio delle *Theses de magia* nel quale le indicazioni di ascendenza ficiniana per costruire o rimodulare la propria complessione «seguendo una particolare alimentazione o con determinate meditazioni», lungi dal tracciare un semplice percorso fra follia e sapienza, fra *energumenus* e *homo perfectus*, si legano ancora una volta alla rappresentazione di una sapienza deteriore intrinsecamente legata all'esperienza cristiana. Sviluppando un'indicazione del *De vita*²⁴, Bruno scrive infatti che l'animo si abitua a «essere saggio o a essere insipiente» anche in ragione «delle specie di pensieri cui viene educato». E dunque, «se ci si abitua ad ascoltare la voce delle pecore, i propositi dei rozzi, degli ignobili, degli ignoranti e semibestiali, quindi a vedere tali volti, tali immagini miserabili, tragiche, perdute, infelici, e [...] furiose,

23. «A queste considerazioni bisogna poi aggiungere che noi non parliamo di “animale generato all'interno di sé” e di “specie di animale generata all'interno di sé” intendendoli secondo la vera specie e il consueto significato del termine “animale”, ma intendendoli piuttosto secondo un qualche significato proporzionale e analogico, allo stesso modo in cui si chiamano animali anche gli astri, le sfere celesti e lo stesso mondo, talvolta a motivo della presenza dell'anima come assistente, talvolta solo a motivo della presenza dell'anima come principio di movimento [...]» (*Thes. de magia*, in Bruno, 2000b, pp. 388-9).

24. Cfr. Ficino (1989, p. 146).

l'animo finisce per corrompersi completamente» (*Theses de magia*, in Bruno, 2000b, pp. 394-5).

«Pecore» («le più insulse di tutte le bestie», «lo stupido gregge [*pecus*], che ricorre a tali inconsistenti finzioni; gode nel ripetere ciò che altri hanno gridato con voce fatua: a chi raglia fa eco con il raglio, a chi dice cucù rifà cucù»²⁵, il «Dissennato Gregge», bramoso di possedere ciò che non ha e che non conosce, e presso il quale dimorano «Delirio», «Frenesia», «furioso Baccheggiare», «disseccata Immaginazione, Ragione rimossa, zoppicante Fantasia»²⁶) (*De imag. comp.*, in Bruno, 2009, pp. 768-9); «semibestie» (i «satiri semibestiali» guidati dal «centauro semi-ferino» Chirone, «figura» di Cristo nello *Spaccio*)²⁷; figure «tragiche»²⁸, «infelici»²⁹ e, appunto, «furiose»: sono i lemmi tipici della polemica religiosa bruniana, potentemente accostati, uno a uno, nella magnifica pagina lucreziana dell'ottavo libro del *De immenso* con la sua presentazione del cristianesimo come devastante allucinazione collettiva:

Credono di essere ben svegli quegli infelici che seguono false immagini e volgono nell'animo vane apparenze, finzioni di uno sciocco furore; invano, continuano a rivolgersi a divini fauni, a satiri, a centauri, metà fiere e metà uomini, che niente possono e niente sono; di costoro [...] erano un tempo propri una vita vile e mortale e gli empi vasi ripieni di spiriti nocivi, in modo che nuova materia di guerra scaturisse per il mondo devoto e sereno. Quella gran moltitudine, che il demone del male eccita con le immagini e con la speranza [...], si affanna in modo da accostarsi più degnamente al nettare del cielo e all'ambrosia di Giove, considerati unici mezzi di una vita immortale da chi è privo di senso e di mente; [...] si procura dagli orti di Erebo i cibi e il vino della stoltezza che la vigna dell'Averno, lavorata da un tenebroso e cattivo demone, produce nei pressi delle oscure rive. Poi, la plebe

25. Bruno (1980, p. 804). E cfr. *Spaccio*, in Bruno (2000a, pp. 627-8); *Cabala*, ivi, p. 687 (dove Bruno richiama una serie di passi biblici – capovolgendone il senso originario – per rivolgere a Dio stesso l'appellativo di “pecora”). Per una analisi complessiva dell'impiego di questo lemma negli scritti bruniani cfr. F. Meroi, *Pecus*, in Ciliberto (2014, vol. II, pp. 1454-55).

26. *De imag. comp.*, OMN II, pp. 768-9.

27. *Spaccio*, in Bruno (2000a, pp. 492, 664-6).

28. Cfr. ivi, p. 541: «Li nostri de la finta religione tutte queste glorie le chiamano vane, ma dicono che bisogna gloriarsi solamente in non so che tragedia caballistica».

29. Nel *De monade* (in Bruno, 1879-91, I, 2, pp. 467-8) il Nolano definisce «infelices [...] et desperati homines» quanti perseguono ostinatamente il contatto intellettuale con i demoni più alti e potenti. E cfr. anche Ficino (1989, p. 366).

schernita e mal nutrita dal fungo stigio, ebra, barcollante dopo i calici della venefica Circe, disprezzata da Dio, così trascorrerà la vita eterna³⁰.

Un brano, questo, che una precisa rete di rimandi (le pozioni avvelenate di Circe, le immagini dell'ubriachezza e dello smarrimento contrapposte a una perfezione che riposa in una concentrazione nell'interiorità governata da ragione e intelletto) permette di ricollegare proprio alla drammatica descrizione, nel *Sigillus*, della condanna cui vanno incontro quanti rifiutano l'itinerario conoscitivo aperto dalla controapocalisse bruniana³¹, scegliendo di perdersi nei miraggi vani e angosciosi delle potenze conoscitive inferiori:

Quasi astenendoci dai filtri di Circe, badiamo che l'animo [...], inebriato dal vino degli affetti corporei e della volgare autorità – che quando bussa alle nostre orecchie senza essere accompagnata dal lume della divinità e della ragione non può essere introdotta nel triclinio nobilissimo del nostro consenso se non a rischio della vita eterna – sia costretto a trascorrere la notte titubando nel presuntuoso domicilio dell'ignoranza, e sconvolto quasi per i sogni di una fantasia turbata, perse ormai le ali che aveva dalla nascita, si smarrisca in questo luogo (*Sig. sigill.*, in Bruno, 2009, pp. 206-7).

In chiusura, vorrei richiamare ancora l'attenzione su quei lemmi "anticristiani" richiamati poco sopra. Lemmi tipici, non equivoci, si è detto. Ma, proprio in ragione del loro significato così trasparente, anche voci che ci permettono di individuare, e ripercorrere, il filo rosso che dall'Inghilterra e dal rifiuto originario delle sue "apocalissi malinconiche" conduce fino alla Germania e a questi testi incompiuti e sospesi fra magia e modernità, ma ancora una volta attraversati da una inesausta prospettiva di *renovatio* postcristiana³².

Bibliografia

FONTI

BRUNO G. (1879-91), *Jordani Bruni Nolani Opera latine conscripta* publicis sumptibus edita, recensebat F. Fiorentino [F. Tocco, H. Vitelli, V. Imbriani, C. M. Tallarigo], Morano-Le Monnier, Neapoli-Florentiae.

30. Bruno (1980, pp. 789-90; 1879-91, I, 2, p. 291, per il testo latino). Cfr. anche *De imag. comp.* (in Bruno, 2009, pp. 612-3, 750-1) per le proprietà del *Campus Stigys* e il suo legame con le «entità della corte di Saturno».

31. Per l'impiego di questo termine cfr. Tirinnanzi (2013, pp. 237-8).

32. Per una interpretazione della *religio* bruniana in prospettiva postcristiana cfr. Ciliberto (2005; 2007, pp. 50-4).

- ID. (1980), *Opere latine (Il triplice minimo e la misura; La monade, il numero e la figura; L'immenso e gli innumerevoli)*, a cura di C. Monti, UTET, Torino.
- ID. (2000a), *Dialoghi filosofici italiani*, a cura e con un saggio introduttivo di M. Ciliberto, Mondadori, Milano.
- ID. (2000b), *Opere magiche*, edizione diretta da M. Ciliberto, a cura di S. Bassi, E. Scapparone, N. Tirinnanzi, Adelphi, Milano.
- ID. (2009), *Opere mnemotecniche*, tomo II, edizione diretta da M. Ciliberto, a cura di M. Matteoli, R. Sturlese, N. Tirinnanzi, Adelphi, Milano.
- ID. (2012), *Opere lulliane*, edizione diretta da M. Ciliberto, a cura di M. Matteoli, R. Sturlese, N. Tirinnanzi, Adelphi, Milano.
- CHEYNE G. (1733), *The English Malady: or, a Treatise of Nervous Diseases of all Kinds, as Spleen, Vapours, Lowness of Spirits, Hypochondriacal, and Hysterical Distempers, etc. In Three Parts*, Printed for G. Strahan in Cornhill and J. Leake at Bath, London.
- FICINO M. (1989), *Three Books on Life*, A Critical Edition and Translation with Introduction and Notes by C. V. Kaske, J. R. Clark, Medieval and Renaissance Texts and Studies-The Renaissance Society of America, Binghamton (NY).
- ID. (2011), *Teologia platonica*, saggio introduttivo, traduzione, note e apparati di E. Vitale, Bompiani, Milano.
- LENNIO (LEMNIUS) L. (1560), *De gli occulti miracoli, et varii ammaestramenti delle cose de la natura, con probabili ragioni et artificiosa congettura confermati*, Appresso Lodovico Avanzi, In Venetia.
- ID. (1583), *De miraculis occultis naturae libri IIII [...]*, Auctore Levino Lemnio Medico Zirizaeo, Apud Theodorum Baumium sub signo Arboris, Coloniae Agrippinae.
- LOYOLA I. DE (1969), *Exercitia spiritualia*, opus inchoaverunt J. Calveras et C. de Dalmases, Institutum Historicum Societatis Iesu, Romae.

LETTERATURA CRITICA

- BABB L. (1951), *The Elizabethan Malady. A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642*, Michigan State College Press, East Lansing.
- BASSI S. (2004), *Editoria e filosofia nel Rinascimento: i primi scritti inglesi*, in Ead., *L'arte di Giordano Bruno. Memoria, furore, magia*, Olschki, Firenze, pp. 3-27.
- CANONE E. (2005), *Bruno e la fine di tutte le cose. Sui motivi apocalittici dello Spaccio*, in Id., *Magia dei contrari. Cinque studi su Giordano Bruno*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, pp. 53-65.
- CILIBERTO M. (1999), *Bruno, Montaigne, la follia*, in Id., *Umbra profunda. Studi su Giordano Bruno*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, pp. 193-208.
- ID. (2002), *Bruno e l'Apocalisse*, in Id., *L'occhio di Atteone. Nuovi studi su Giordano Bruno*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, pp. 63-94.
- ID. (2005), *Bruno e il Nuovo Mondo*, in Id., *Pensare per contrari. Disincanto e utopia nel Rinascimento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, pp. 255-86.

- ID. (2007), *Giordano Bruno. Il teatro della vita*, Mondadori, Milano.
- ID. (dir.) (2014), *Giordano Bruno. Parole concetti immagini*, 3 voll., Edizioni della Normale-Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, Pisa-Firenze.
- DOUGLAS T. (2004), *The Poetics of Melancholy in Early Modern England*, Cambridge University Press, Cambridge.
- GOWLAND A. (2006), *The Worlds of Renaissance Melancholy. Robert Burton in Context*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ID. (2013), *Melancholy, Passions and Identity in the Renaissance*, in *Passion and Subjectivity in Early Modern Culture*, edited by B. Cummings and F. Sierhuis, Aldershot, Ashgate, pp. 75-94.
- KLIBANSKY R., PANOFSKY E., SAXL F. (1983), *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Einaudi, Torino (ed. or. *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Thomas Nelson & Sons, London 1964).
- LYONS B. G. (1975), *Voices of Melancholy. Studies on Literary Treatments of Melancholy in Renaissance England*, The Norton Library, New York.
- MATTEOLI M. (2012), *Intelletto, immaginazione e identità: la forza della contractio nel Sigillus sigillorum di Giordano Bruno*, in “Lo sguardo. Rivista di filosofia”, 10, pp. 143-68.
- MEROI F. (2017), *Il concetto di “pazzia” in Bruno tra Spaccio e Cabala*, in “Studi filosofici”, 40, pp. 49-69.
- PIRILLO D. (2010), *Filosofia ed eresia nell’Inghilterra del tardo Cinquecento. Bruno, Sidney e i dissidenti religiosi italiani*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- RICCI S. (2003), *Giordano Bruno critico dell’età dell’oro*, in *Millenarismo ed età dell’oro nel Rinascimento*, Atti del XIII Convegno internazionale (Chianciano-Montepulciano-Pienza, 16-19 luglio 2001), a cura di L. Secchi Tarugi, F. Cesati, Firenze, pp. 609-28.
- SCAPPARONE E. (2002), *Raptus e contractio tra Ficino e Bruno*, in *Lecture bruniane I-II del Lessico Intellettuale Europeo, 1996-1997*, a cura di E. Canone, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma, pp. 263-85.
- SCHMIDT J. (2007), *Melancholy and the Care of the Soul. Religion, Moral Philosophy and Madness in Early Modern England*, Aldershot, Ashgate.
- SIMONAZZI M. (2004), *La malattia inglese. La melanconia nella tradizione filosofica e medica dell’Inghilterra moderna*, il Mulino, Bologna.
- STURLESE R. (1994), *Le fonti del Sigillus sigillorum del Bruno, ossia: il confronto con Ficino a Oxford sull’anima umana*, in “Nouvelles de la République des Lettres”, 2, pp. 89-168.
- TIRINNANZI N. (2013), *Temi apocalittici nel Sigillus sigillorum di Giordano Bruno*, in Ead., *L’antro del filosofo. Studi su Giordano Bruno*, a cura di E. Scapparone, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, pp. 227-42.
- TOCCO F. (1889), *Le opere latine di Giordano Bruno esposte e confrontate con le italiane*, Le Monnier, Firenze.





II

Dalla *Melencolia* alla “Gaia scienza”. Riflessioni sulla didattica della fisica di fronte alla incisione di Dürer

di Sergio Giudici*

II.1

Melancolia e prima rivoluzione scientifica

Il bulino realizzato nel 1514 da Dürer, conosciuto come *Melencolia 1*, è spesso interpretato come enigmatica e ambivalente icona della modernità. L'opera è, infatti, caratterizzata da un paesaggio simbolico bipolare dove tutto è asserito e smentito allo stesso tempo. Da un lato abbiamo le prerogative di Saturno quali la lentezza, l'inerzia e l'umor nero, all'opposto troviamo l'influenza di Giove attestata – come una sorta di antidoto alla malinconia saturnina – dal quadrato magico. I fenomeni celesti e atmosferici che si profilano all'orizzonte sono essi stessi contraddittori: una cometa sembra cadere nel mare ma la sua traiettoria catastrofica è incorniciata da un arcobaleno che potrebbe alludere a un rasserenamento. Tuttavia, siamo di notte e, dunque, si tratta di un eccezionale arcobaleno lunare, probabilmente il primo a comparire nelle arti figurative. Il fenomeno è raro ma non impossibile e di esso già in Aristotele si trova una testimonianza diretta:

L'arcobaleno capita di giorno ma anche di notte, qualora sia causato dalla luna, sebbene gli antichi fossero convinti che ciò non potesse accadere. La loro opinione nasceva dalla rarità del fenomeno che, proprio perché raro, capitava ma sfuggiva alle loro osservazioni. La causa è che l'oscurità nasconde i colori. Inoltre, affinché il fenomeno si verifichi, è necessaria la coincidenza di molte circostanze, le quali tutte devono verificarsi nel medesimo giorno del mese, quello del plenilunio e quando la Luna si leva o tramonta. Per queste ragioni ci è capitato di vederlo solo due volte in più di cinquant'anni¹.

* Sergio Giudici, Dipartimento di Fisica, Università di Pisa (sergio.giudici@unipi.it).

1. Aristotele, *Meteorologica* 3, 2 (traduzione dell'autore).



A differenza degli arcobaleni solari diurni che sono ampiamente discussi nella scienza araba e medievale, poco o nulla si dice intorno alla loro controparte lunare (Maitte, 2006), dunque, nel costruire la scena notturna, Dürer ha scelto di rappresentare non solo un fenomeno raro e quasi certamente dimenticato alla sua epoca ma – come se non bastasse – lo ha combinato con la meno rara ma non meno inquietante apparizione cometaria.

Secondo la logica alchemica, la coincidenza eccezionale tra i due fenomeni pone una sfida ermeneutica. Il rasserenamento che l'arcobaleno solitamente annuncia, risulta qui indebolito dalla sua origine lunare. Per quanto fenomeno luminoso, esso si manifesta scolorito e indebolito dalla notte e dall'oscurità, simbolicamente si colloca prossimo al «momento alchimistico della *nigredo*» (Calvesi, 1993). Il rasserenamento annunciato dall'arcobaleno lunare è pertanto ambiguo e non è dato sapere se sarà in grado di mitigare la catastrofe che – secondo la tradizione – la cometa lascia presagire.

La figura alata, protagonista della incisione, si interroga sul significato da attribuire a quelle eccezionali congiunzioni; l'espressione accigliata e lo sguardo dardeggiante rivelano il furore intellettuale di chi è impegnato in quella sfida interpretativa. Possiamo congetturare ciò che l'angelo sta pensando e, a questo proposito, vengono in aiuto le parole di Massimo Cacciari:

Il cielo non vuole la fine di tutte le cose, [la promessa di pace] non annulla contraddizioni e catastrofi, bensì, all'opposto, le comprende in sé come necessarie [...]. È questa l'essenza del sapere malinconico. L'inquietudine che tale sapere in lui appartiene alla stessa linfa che gli consente di misurare, considerare, ponderare, progettare (Cacciari, 2014).

Indagine e adeguamento a ciò che è riconosciuto come necessario sono, dunque, alcuni tra gli elementi che cogliamo nella incisione, un'opera – sia chiaro – che non è una icona dell'accidia ma al contrario allude e sprona al fare, al costruire, al misurare, a occuparsi attivamente delle cose di questo mondo.

Proprio nei decenni che precedono la *Melencolia*, le comete furono oggetto di misure e congetture. Il cartografo e umanista Paolo del Pozzo Toscanelli – autore di un planisfero ben noto a Cristoforo Colombo – registrò le principali apparizioni cometarie avvenute nel XV secolo (Jarvis, 1985) tra le quali anche quella della celebre cometa che sarà in seguito riscoperta da Halley. Di alcune, egli disegna le chiome e ne misura l'orientazione, non a occhio ma con strumentazione adeguata. Inoltre, il Toscanelli suggerì l'ipotesi, non priva di conseguenze, che le comete fossero corpi celesti concreti e non fenomeni atmosferici come l'arcobaleno. Se ciò fosse stato vero, nel loro vagare le

comete avrebbero potuto schiantarsi contro le sfere planetarie, distruggendo i congegni che, allora, si credeva reggessero il cosmo. Possiamo, dunque, immaginare l'angelo raffigurato nella incisione assorto nel tentativo di determinare proprio la traiettoria cometaria, paventando lo schianto che – inutile ricordarlo – sul piano filosofico sarebbe poi capitato davvero. Le sfere celesti andarono veramente in pezzi e ciò avvenne non per una cometa ma per la nuova astronomia inaugurata da Copernico e Keplero. Nell'immaginario letterario, la presa d'atto dello sconquasso la si deve – tra gli altri – al poeta e avventuriero John Donne, teologo convertito al credo protestante ma gesuita di formazione, che nella celebre elegia *Anatomia del mondo* così medita sulle novità della filosofia naturale:

La nuova filosofia mette tutto in dubbio
 L'elemento fuoco è quasi estinto
 Il sole è perso e la terra e nessuno ingegno umano
 può indicare all'uomo dove cercarlo.
 Apertamente gli uomini confessano che questo mondo è estinto
 quando nei pianeti e nel firmamento ne cercano tanti nuovi
 Vedono che questo si è sgretolato tornando ai suoi atomi.
 È tutto in pezzi scomparsa ogni coesione [...].
 L'arte è perduta e anche la corrispondenza².

La perdita di coesione è riferita al mondo ovviamente per metonimia, dal pensiero al pensato. Al tempo di Donne, la Terra era solida così come lo è ora, dunque non è il paesaggio esteriore a essere stravolto ma quello interiore degli uomini. Il mondo è sempre lo stesso ma sfasato rispetto allo sguardo che lo contempla; la corrispondenza tra immagini e cose è andata (temporaneamente) perduta.

Origine dello sfasamento sono le novità che, fin dai titoli, erano state annunciate in opere quali *Novum Organum* di Francis Bacon, *Astronomia Nova* di Keplero e si potrebbe includere nell'elenco i *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze* di Galileo. Stretto tra il vecchio pensiero medievale, del quale percepiva i limiti, e le novità ancora incomprese della nuova filosofia naturale, Donne si fa malinconico anatomista e certifica il *rigor mortis* del cosmo antico (Gallo, 2013).

Poiché il mondo va avanti, se l'antico muore altro prende il suo posto e l'altro sono i moderni. Il tempo di Donne è, infatti, il tempo in cui si diventa moderni, in cui ci si accorge che siamo altro da ciò che eravamo e ci si doman-

2. John Donne, *An Anatomy of the World*, 1611 (trad. it. Serpieri, Bigliuzzi, 2007)

da se fosse meglio il passato o il presente. Non stupiscono le tante *querelles* che all'epoca paragonavano l'antico e il moderno, sostenendo ora la superiorità dell'uno, ora dell'altro oppure insistendo ora sulla frattura, ora sulla continuità tra il prima e il dopo.

I moderni scoprono il progresso e se qualcuno lo annuncia trionfalmente, non manca chi lo scopre con lo stesso stupore malinconico di un *Et in Arcadia Ego*. Ci si accorge che il prezzo della verità è la vecchiaia. «Il mondo ai nostri tempi» affermava Malebranche «è di duemila anni più vecchio che ai tempi di Aristotele; e se è vero che l'esperienza è madre del sapere, gli uomini grandi della nostra età possono avere più cognizioni che non avesse Aristotele». Con ancora più mordacia, un distico di Perrot de la Salle insiste sulla medesima questione:

De Grec et de Latin, mais point de connaissance
On nous munit la teste en notre adolescence³.

Il mondo classico è dunque sbalzato in una mal definita adolescenza che è sia quella storica della civiltà ma anche quella del singolo individuo. Nell'inventare il parallelismo tra le coppie antico-moderno, gioventù-vecchiaia, la modernità profila dunque un destino pedagogico, che sarà recepito nei successivi *Bildungsroman*, per cui ciascuno di noi nel proprio percorso di formazione individuale, dovrà rivivere quella stessa frattura che avvenne storicamente sul piano culturale.

Le inquietudini per le incomprensibili novità che hanno reso irriconoscibile il mondo agli occhi di Donne e che hanno accompagnato la nascita della scienza moderna, sono dunque destinate a riproporsi sia nei singoli sia nella storia.

II.2

Malinconie nella seconda rivoluzione scientifica: Einstein e Mach

In una lettera del 1926 indirizzata a Niels Bohr, Albert Einstein esprime la sua insoddisfazione verso la nuova fisica dei quanti – che allora andava affermandosi – utilizzando la celebre espressione: *Dio non gioca a dadi*. Senza entrare nei dettagli, basta dire che la nuova fisica incorpora tra i suoi fondamenti l'indeterminazione mentre Einstein non può, per formazione

3. Perrot de la Salle (1599), *Les mystères des asnes* (cit. in Rossi, 1962, p. 85).

sua propria, rinunciare al determinismo cioè all’idea per cui ogni effetto ha una causa. Einstein sempre giudicherà quella dei quanti una teoria euristica, sicuramente di successo ma incompleta, e invano cercherà – isolato dal resto della comunità scientifica – di completarla in senso deterministico. Con un esplicito riferimento, Einstein stesso indica nel razionalismo spinoziano l’origine delle proprie urgenze teoriche:

Benché sia vissuto tre secoli fa, la situazione spirituale che Spinoza dovette affrontare ricorda stranamente la nostra. La ragione di ciò sta nel fatto che era assolutamente convinto della dipendenza causale di tutti i fenomeni, in un’epoca nella quale il successo degli sforzi volti a raggiungere una conoscenza delle relazioni causali fra i fenomeni naturali era ancora piuttosto modesto⁴.

Einstein si rende conto di quanto i suoi sforzi solitari siano infruttuosi, se paragonati al successo della nuova scienza, ma non può esimersi dal compierli. Pochi mesi prima di morire, nel marzo del 1955 scrive:

È dubbio se una teoria dei campi (classici) possa rendere ragione della struttura atomica della materia e della radiazione nonché dei fenomeni quantistici. La maggior parte dei fisici risponderà con un “no” convinto ritenendo che il problema dei quanti sia stato risolto in linea di principio per altra via. Comunque stiano le cose ci è di conforto la massima di Lessing: l’aspirazione alla verità è più preziosa del suo sicuro possesso⁵.

L’immagine eccentrica che Einstein ormai anziano si divertiva spesso a dare di sé, coesisteva dunque con una sempre più solitaria aspirazione a una verità paragonabile al *fuoco quasi estinto* di Donne. Tanto lo scienziato quanto il poeta elisabettiano condividono infatti il destino di chi assiste al collasso delle proprie certezze epistemologiche e più non comprende quello che intorno a loro gli altri pensano e fanno.

Una sorte intellettuale simile è quella riservata a Ernst Mach che ancora in piena *finis Austriae* mai accettò l’ipotesi atomica nonostante tre anni prima della sua morte fosse stato pubblicato *Les atomes* (Perrin, 1913), volume destinato anche ai non specialisti nel quale erano presentate le evidenze sperimentali dell’atomismo. Mach uscì di scena e mai si convinse dei successi della nuova fisica, tuttavia tale rifiuto non va interpretato come la ba-

4. Einstein (cit. in Pais, 1986, p. 497).

5. Einstein, *Abbozzo autobiografico*, 1955 (cit. in ivi, p. 497).

nale ostinazione di chi non riesce a stare al passo coi tempi ma era fondato su una posizione epistemologica che poteva essere legittima.

Sappiamo che fenomeni chimici, elettrici, ottici sono spiegati dagli atomi. Ebbene, la rappresentazione ausiliaria degli atomi è stata inventata proprio a questo scopo, e non è stata trovata seguendo il principio di continuità. Gli atomi non possono essere percepiti dai sensi, poiché, come tutte le sostanze sono enti mentali. Anzi, si attribuiscono loro alcune proprietà che contraddicono quelle finora osservate da tutti. Certo, le teorie atomiche possono servire a esporre una serie di fatti. Ma gli scienziati, per i quali sono valide le regole metodologiche newtoniane, considerano teorie di questo genere come espedienti provvisori, e cercano di sostituirle con altre più vicine alla natura (Mach, 1883).

Al fisiologo della percezione ed empirista radicale – qual era Mach – l’ipotesi dell’atomo, alla quale gli sembrava mancassero solide evidenze, pareva una pericolosa deriva metafisica da evitarsi con ogni mezzo, a cominciare dalla didattica delle scienze per la quale egli auspicava un rinnovamento sotto il segno del rigore antimetafisico.

11.3

La “Gaia scienza” e i paradigmi di Kuhn

Ciascuno nel proprio campo, Donne, Mach ed Einstein sono protagonisti di quei momenti di trasformazione che la storiografia della scienza, con i lavori di Kuhn (1962), individua come *cambio di paradigma* ovvero il processo nel quale un insieme di teorie e concezioni nuove sostituisce il sapere precedente. Se tra la prima e la seconda rivoluzione scientifica si devono attendere due secoli, durante il XX secolo si assiste a una accelerazione del processo con cui *nuovi paradigmi* sostituiscono i precedenti. Le rivoluzioni sono diventate routine e nessuna novità è oggi percepita davvero tale. Ciò che pensiamo oggi sarà superato domani. Ce lo aspettiamo e pretendiamo che accada.

In fisica – così come in altri campi del sapere – non si parla più di “verità” nel senso cui ancora Einstein alludeva. Oggi, i fisici si considerano piuttosto costruttori di modelli, cioè di schemi teorici aggiornabili e rivedibili, i cui ambiti di validità sono stabiliti sperimentalmente da un tribunale semi-empirico fatto di strumentazione e analisi dati che evolve con le performance delle tecnologie impiegate. Questo amalgama di teorie provvisorie e tecnologia, spesso indicata con l’espressione “tecnoscienza”, prende corpo

nel gigantismo della *Big Science* e delle sue istituzioni come ad esempio il CERN e la NASA che si fronteggiano rispettivamente agli estremi del micro e del macroscopico.

Nel linguaggio della tecnoscienza troviamo espressioni – alcune anche note al grande pubblico – quali *materia oscura*, *energia oscura*, *antimateria*, *buco nero*, *particella elementare* le quali non designano propriamente cose nel senso che sarebbe piaciuto all'empirismo radicale di Mach. Nel gioco mediatico della divulgazione si finge che indichino cose materiali mentre gli addetti ai lavori sanno bene che tali espressioni sono da intendersi piuttosto come scorciatoie linguistiche che alludono a enti mentali e modelli, pronti a essere archiviati non appena perdono fecondità teoretica. A tali superamenti facili, ci ha abituato la stessa storia della scienza. Chi se ne occupa è, infatti, ben consapevole di aggirarsi tra cumuli di rovine.

Nomi che furono intesi come designatori rigidi perdono (in qualche caso abbastanza all'improvviso) la loro capacità referenziale. La storia della scienza è piena di teorie che sono state abbandonate. È anche piena di entità che furono ritenute reali e si sono poi rivelate inesistenti. Le potenze angeliche che muovono le sfere, le anime motrici dei pianeti o del Sole, la sfera delle stelle fisse, il "flogisto", il "calorico", il "seme femminile" della embriologia del Settecento, l'etere luminifero che per Thomas Young, nel 1804 passa attraverso tutti i corpi materiali con resistenza minima o nulla "così come il vento attraverso una foresta" (Rossi, 2007).

Talvolta però capita che nelle teche dove sono stati musealizzati, quegli stessi concetti ogni tanto si risvegliano come belle addormentate improvvisamente rinvigorite. Ad esempio, il fatto ovvio per cui in estate il giorno dura più della notte può essere espresso tramite una formuletta che fornisce la declinazione solare in ogni giorno dell'anno:

$$\delta = \varepsilon \sin \left[\frac{360^\circ}{365} (n-81) \right]$$

dove $\varepsilon = 23,5^\circ$ è l'obliquità dell'eclittica (l'asse storto del mappamondo per intenderci), n è il numero progressivo dei giorni contati dal primo gennaio mentre il numero 365 rappresenta il numero dei giorni nell'anno. Il caso $n = 81$ corrisponde al 21 di marzo, cioè all'equinozio di primavera quando giorno e notte sono di eguale durata e la declinazione solare è nulla. Nella sua laconica sintesi, la formula ha un fascino ieratico, in essa dimorano le ombre dei menhir, i circoli di pietre di Stonehenge, le sfere celesti immaginate dai greci e le linee meridiane tracciate nelle cattedrali.

In alcuni manuali l'espressione è chiamata "formula di Cooper" ma non è certo un risultato moderno, né tantomeno empirico, essa proviene direttamente dalla teoria delle sfere omocentriche, la stessa che – si dice – Eudosso elaborò nel IV secolo a.C. raccogliendo la sfida platonica di "salvare i fenomeni". Quelle sfere, dunque, non sono andate del tutto in frantumi, esse sopravvivono residualmente come fantasmi geometrici e, in quanto enti mentali, possono ancora tornare utili ad esempio per orientare il pannello solare da installare sul tetto di casa.

Sia chiaro: nulla è "vero" nelle sfere celesti di Eudosso – a meno che per "verità" non si intenda la coerenza della matematica – in ogni modo, poco importa, perché nonostante quelle sfere siano una "favola" (un modello, direbbe l'epistemologo), quella favola funziona perché ancora oggi *salva* (entro una certa precisione) alcuni fenomeni così come li salvava al tempo di Platone.

Utilizzare vecchie favole e insegnare a usarle, ben sapendo che sono favole, può suonare come la rinuncia definitiva – riprendendo Donne – al fuoco della verità, accontentandosi di un facile pragmatismo, ma non è così. Significa piuttosto sapersi muovere entro una smalzata "Gaia scienza"⁶ in cui si ragiona per ambiti di validità e, a seconda delle circostanze, si sceglie la favola giusta come si sceglie un abito adatto a certe occasioni ma non per altre. Se si vuole installare un pannello solare va bene la favola delle sfere omocentriche; se si vuole inviare un razzo sulla luna va bene la favola della gravitazione universale newtoniana; se si vuole mettere a punto il sistema GPS si usa (anche) la favola della relatività einsteiniana e così via. Il mondo "vero" è diventato favola? Decisamente sì! Tuttavia, lo è diventato non nel senso che il mondo è un *by-product* del pensiero – secondo lo slogan *non esistono fatti ma solo interpretazioni* – ma avendo ben presente che alcune favole *salvano i fenomeni* meglio di altre.

In questa prospettiva si può rileggere un passo di Robert Musil – un maestro del *Bildungsroman* – in cui, criticando Spengler, è posta la questione del rapporto tra *contenuto* (i fatti) e *atto vivo* interpretante nel processo conoscitivo.

Spengler asserisce: nessuna realtà è data. La natura è una funzione della cultura. Le culture sono l'ultima realtà a cui possiamo attingere. Lo scetticismo di questa

6. Allusione a *Die fröhliche Wissenschaft* di Nietzsche e in generale ai rapporti tra Nietzsche e la scienza che sono recentemente oggetto di riscoperte e rielaborazioni. Vedi ad esempio Olivieri (2014).

nostra ultima fase deve essere di carattere storico. Ma come mai la leva dai tempi di Archimede e i cunei del paleolitico funzionano allo stesso modo di oggi? Perché mai una scimmia è in grado di servirsi di un cuneo o di una pietra come se fosse a conoscenza della statica e della scienza della resistenza dei materiali, e una pantera dedurre la preda dalle tracce come se conoscesse il principio di causalità? Se non si vuole supporre che scimmia, uomo della età della pietra, Archimede e pantere siano legati alla medesima cultura, allora non resta altro che supporre un comune principio regolativo, che sussiste al di fuori dei soggetti, dunque un’esperienza, che possa essere suscettibile di estensione e affinamento, la possibilità di una conoscenza, una qualsivoglia nozione di verità, di progresso, di ascesa; insomma a dirla in breve quella miscela di fattori conoscitivi soggettivi e oggettivi, il valore dei quali è il laborioso compito che spetta alla teoria della conoscenza, da cui Spengler si è dispensato, giacché ostacolo troppo deciso al libero volo dei pensieri. Ad un tratto Spengler rileva che la conoscenza non è solo contenuto, ma anche atto vivo: ciò che però trascura in misura eccessiva è che sia anche contenuto (Musil, 1921).

Così come l’empirismo di Mach ispirava un radicale – a suo modo fanatico – progetto didattico antimetafisico, anche l’esigenza sottolineata da Musil di trovare il punto di equilibrio tra *contenuto* e *atto vivo* rappresenta una sfida per la didattica, soprattutto per quella costruttivista che si pone l’obiettivo di mostrare chiaramente l’emergere non arbitrario delle interpretazioni dai *fatti*.

II.4

La didattica delle scienze e l’immagine della scala

Nella incisione di Dürer compare una scala a pioli appoggiata al muro e rischiarata dalla luna. Essa rimanda alla *scala naturae* della concezione neoplatonica che vede il naturale organizzato secondo livelli che, procedendo dal basso verso l’alto, rappresentano i minerali, i vegetali, gli animali, l’umanità, gli angeli e infine Dio. Proprio lungo quella scala, la luna precipitò quando il telescopio di Galileo la mostrò quale veramente era, declassandola da ente semidivino a grande sasso orbitante.

In alternativa, la scala potrebbe anche alludere alle tappe di un itinerario iniziatico e, dunque, rimandare (di nuovo) alla pedagogia.

Nella didattica costruttivista, la conoscenza è concepita non come rispecchiamento di una realtà esterna indipendente ma anche come elaborazione dell’esperienza personale, e dunque – almeno nelle intenzioni – l’insegnante costruttivista sembra allineato con la *gaia scienza* nel senso

che abbiamo discusso precedentemente. In tale contesto, il ruolo dell'insegnante non consiste nell'insegnare a servirsi di una *scala* data una volta per tutte, ma piuttosto a costruirsi da soli la *scala* stessa o, per lo meno, nel sollecitare la consapevolezza che le *scale* su cui montiamo di volta in volta, sono state costruite da qualcuno e che, al bisogno, è possibile costruirne altre migliori.

L'approccio costruttivista può però incontrare un ostacolo: i contenuti che vorrebbe costruire spesso confliggono con il senso comune, come avviene nel caso della *fisica del libro* rispetto alla cosiddetta *fisica ingenua* (Bozzi, 1990), quella che più o meno consapevolmente apprendiamo e utilizziamo nel quotidiano.

Nella vita di tutti i giorni, i corpi in movimento prima o poi si fermano e non si comportano come invece pretende la dinamica newtoniana nella quale *ogni corpo persevera il suo stato di moto rettilineo uniforme*. Nella *fisica ingenua*, che coincide in parte con quella aristotelica, l'estinzione del moto è, invece, un fatto scontato che non ha bisogno di spiegazione. Nella fisica non ingenua, il punto di vista è esattamente contrario: l'estinzione del moto non è un fatto scontato ma un fenomeno problematico, la cui spiegazione richiede la *costruzione* di concetti quali attrito e resistenza dell'aria.

Tra chi è in situazione di apprendimento, alcuni riescono a gestire il conflitto tra sfera ingenua e non-ingenua, cioè comprendono la regola del gioco che consiste nel problematizzare ciò che sembra ovvio; altri invece hanno difficoltà e spesso ne segue l'esperienza malinconica, non di rado frustrante, della frattura tra ciò che è insegnato e l'esperienza personale del reale. Tale frustrazione può avere come esito il rifiuto nei confronti delle scienze, in particolare di quelle cosiddette esatte che impiegano fortemente la matematica come proprio linguaggio.

Di nuovo in Musil troviamo una delle più felici espressioni letterarie di questa frustrazione:

Gli pareva che le cose fossero comprensibilissime, addirittura a portata di mano, e che tuttavia non si lasciassero mai tradurre del tutto in parole e pensieri. Tra gli eventi e il suo io, anzi tra le sue stesse sensazioni e un suo io profondo che anelava a comprenderle restava sempre un diaframma, che indietreggiava davanti al suo desiderio come un orizzonte man mano che lui gli si avvicinava. E quanto più nettamente coglieva coi pensieri le proprie sensazioni, quanto più a fondo le conosceva, tanto più estranee e incomprensibili queste parevano diventargli al tempo stesso, così che non sembrava nemmeno più che fossero loro a retrocedere davanti a lui ma piuttosto che lui s'allontanasse da loro, pur senza riuscire a scrollarsi di dosso l'illusione d'avvicinarsi sempre di più (Musil, 1906).

Gli orizzonti sfuggenti di Musil assomigliano allo scarto tra fatti e concetti che – più prosaicamente – la didattica delle discipline scientifiche si è abituata a chiamare *misconcezioni* (D’Amore, Sbaragli, 2005). La nozione di *misconcezione* è stata inizialmente elaborata nell’ambito delle ricerche in didattica della matematica e, quindi estesa alla didattica della fisica. Tale trasferimento è, però, non del tutto legittimo. Mentre un ostacolo cognitivo in matematica opera per lo più sul piano formale come potrebbe accadere per un impedimento rispetto alla comprensione di una regola grammaticale, in fisica le *misconcezioni* hanno, invece, un carattere non tanto formale ma per lo più sostanziale.

Lo sforzo necessario per apprendere la meccanica newtoniana richiede da un lato l’abbandono dell’approccio ingenuo ed emotivo al mondo, dall’altro che si impari a “giocare” con la realtà semplificata che l’insegnante propone. Basta pensare agli esercizi che si assegnano per allenare al ragionamento e valutare l’apprendimento. Solitamente questi esercizi sono ambientati in un mondo fittizio che ha poco a che vedere con quello reale: non ci sono attriti, l’energia si conserva e gli urti sono perfettamente elastici. Se non si spiega con estrema chiarezza epistemologica perché si lavora in una *location* di fantasia, si corre il pericolo di confondere la realtà con il *realitismo* (Ferraris, 2012) di questi mondi immaginari e l’insegnante rischia di attribuire all’allievo *misconcezioni* laddove invece c’è solo fraintendimento sulla *location*. Occorre, dunque, trattare con estrema cautela tali ambientazioni controfattuali, presentandole sempre per quello che sono, cioè situazioni virtuali e *giochi* di una palestra concettuale nella quale ci si sta allenando. La frasetta tipica “si supponga che non ci sia attrito” non è dunque un regalo che si fa allo studente per rendere più semplice un esercizio ma è la regola del gioco che insegnante e allievo stanno condividendo in quel momento.

11.5

I giochi della “Gaia scienza”

La figura alata, protagonista della incisione di Dürer, è circondata da strumenti. Tra essi si riconoscono una macina, una piolla, una sega, un righello, un paio di tenaglie, alcuni chiodi incurvati, uno stampo, un martello, un piccolo crogiuolo e un paio di molle per prendere i carboni ardenti. Si tratta della gloriosa strumentazione cui si deve il progresso tecnico del Medioevo. Se interpretiamo la *Melencolia I* come un ermetico presagio di

cambiamento, allora gli oggetti che giacciono a terra inutilizzati sono colti nell'istante della loro dismissione o in attesa di essere riprogettati. L'inazione che caratterizza la figura alata non è dunque accidia ma pausa che permette all'*episteme* di prendere distanza dagli artefatti fino ad allora in uso e immaginare una nuova *téchne*.

In questo senso, la clessidra che compare tra gli strumenti raffigurati rimanda alla misura del tempo: uno dei punti cruciali, nel senso di Kuhn, della prima rivoluzione scientifica:

L'orologio degli orologiai non ha mai superato – né lo poteva – lo stadio del “quasi” e il livello del “pressappoco”. L'orologio cronometrico ha tutt'altra origine. Esso non è in alcun modo una promozione dell'orologio d'uso pratico. Esso è strumento, cioè creazione del pensiero scientifico. [...] Si trattava di insegnare ai “tecnici” a fare qualcosa che non avevano mai fatto e di inculcare al mestiere, all'arte, alla *téchne* regole nuove: le regole di precisione dell'*episteme* (Koyré, 1961).

Secondo questa prospettiva – intenzionalmente *a posteriori* – l'inazione della figura alata non è blocco del pensiero o paralisi passiva ma temporanea sospensione dell'agire per concedersi la presa di coscienza che precede il cambiamento.

Nel percorso formativo, un simile blocco può capitare a chi, non più infante ma non ancora adulto, un giorno sparpaglia gli abituali giocattoli sul pavimento con l'intenzione di giocare e improvvisamente si rende conto che quei giochi non divertono più. Qualcosa è cambiato e quegli oggetti ora non sono più interessanti.

Cosa può sostituirli? Si possono rimpiazzare con nuovi giochi che nelle fasi precedenti erano improponibili ma che ora, nell'adolescenza, diventano possibili. La dimensione della illusione creativa che nell'infanzia si forma e si esprime nella attività ludica, nell'adolescenza può, infatti, librarsi nei territori ancora da esplorare del pensiero ipotetico-deduttivo. Un esempio di nuovo gioco è quello dell'esperimento mentale che ha la struttura del tipo *cosa accadrebbe se*.

Uno di questi giochi è l'esperimento mentale che Keplero racconta nel *Somnium* (1634; ed. it. Lombardi, 2009), uno scritto in cui si argomenta a favore della teoria copernicana e per farlo Keplero immagina di andare sulla luna e guardare da lassù la terra. Può immaginarlo perché la luna è nel frattempo diventata un grosso sasso e dunque, per essa vale la medesima fisica terrestre. Keplero si domanda che tipo di astronomia potrebbero elaborare gli ipotetici abitanti della luna. Per i seleniti è evidente che la

terra gira sul proprio asse e che non è il centro dell’Universo. Il cambio di prospettiva compiuto da Keplero col trasferirsi sulla Luna non è solo un intelligente *divertissement* proto-fantascientifico ma soprattutto un mirabile esempio di astronomia controfattuale ricca di opportunità didattiche che recentemente sono state oggetto di esplorazione teorica e sperimentazione (Casati, 2013). Il gioco antichissimo del “facciamo finta che”, a metà tra esperimento mentale e inferenza, trova largo impiego nella *gaia scienza* di oggi. Lo ritroviamo nei videogiochi, nelle tecniche di *rendering* 3D e nelle *simulazioni numeriche*, sul cui *status* epistemologico ci si interroga (Beisbart, 2012).

Bibliografia

- BEISBART C. (2012), *How Can Computer Simulations Produce New Knowledge?*, in “European Journal for Philosophy of Science”, 2, 3, pp. 395-434.
- BOZZI P. (1990), *Fisica ingenua. Oscillazioni, piani inclinati e altre storie. Studi di psicologia della percezione*, Garzanti, Milano.
- CACCIARI M. (2014), *Melencolia I: un simbolo*, in *La “Melencolia” di Albrecht Dürer cinquecento anni dopo (1514-2014)*. Atti del Convegno internazionale XVII Settimana di Alti Studi Rinascimentali, Ferrara, 4-6 dicembre 2014, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2016.
- CALVESI M. (1993), *La melanconia di Albrecht Dürer*, Einaudi, Torino.
- CASATI R. (2013), *Dov’è il Sole di notte? Lezioni atipiche di astronomia*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- D’AMORE B., SBARAGLI S. (2005), *Analisi semantica e didattica dell’idea di “misconcezione”* in “La matematica e la sua didattica”, 2, pp. 139-63.
- DONNE J. (2007), *An Anatomy of the World [1611]*, in Id., *Poesie. Con testo inglese a fronte*, a cura di A. Serpieri, S. Bigliuzzi, BUR, Milano.
- FERRARIS M. (2012), *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Roma-Bari.
- GALLO C. (2013), *An Anatomy of the World. Dissezioni metafisiche e corrispondenze reinventate in un’elegia funebre di John Donne*, in “Status Quaestionis”, numero monografico *Coincidenze e Provvidenze* a cura di F. De Cristofolario, A. Bibbò, 4, pp. 187-208.
- JARVIS J. L. (1985), *Cometary Theory in Fifteenth-Century Europe*, “Studia Copernicana”, 26, Ossolineum, Polish Academy of Sciences Press-F. Reidel, Wrocław-Dordrecht.
- KOYRÉ A. (1961), *Du monde de “l’à-peu-près” à l’univers de la précision* (trad. it. *Dal mondo del pressappoco all’universo della precisione*, Einaudi, Torino 1967).

- KUHN T. S. (1962), *The Structure of Scientific Revolutions*, University of Chicago Press, Chicago (trad. it. *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Einaudi, Torino 1978).
- LOMBARDI A. M. (a cura di) (2009), *Il Sogno di Keplero. La Terra vista dalla Luna in un racconto del grande astronomo tedesco*, Sironi Editore, Milano.
- MAITTE B. (2005), *Histoire de l'arc-en-ciel*, Seuil, Paris (trad. it. *Storia dell'arcobaleno*, Donzelli Editore, Roma 2006).
- MACH E. (1977), *La meccanica nel suo sviluppo storico-critico*, a cura di A. D'Elia, 2 voll., Boringhieri, Torino.
- MUSIL R. (1906), *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, Wiener Verlag, Wien-Leipzig (trad. it. *Il giovane Törless*, Rizzoli, Milano 1974).
- ID. (1921), *Spirito ed esperienza. Annotazioni per i lettori scampati al tramonto dell'Occidente*, in A. Ottaviani (a cura di), *L'Europa smarrita*, Meltemi Editore, Milano 2019.
- OLIVIERI R. (2014), *Nietzsche profeta della Scienza*, Il Prato, Padova.
- PAIS A. (1986), «Sottile è il Signore». *La scienza e la vita di Albert Einstein*, Boringhieri, Torino.
- PERRIN J. (1913), *Les Atomes*, Félix Alcan, Paris (trad. it. *Gli atomi*, introduzione di C. Bernardini, Editori Riuniti, Roma 2014).
- ROSSI P. (1962), *I filosofi e le macchine 1400-1700*, Feltrinelli, Milano.
- ID. (2007), *Sulle rivoluzioni e sui classici*, in I. Dionigi (a cura di), *I classici e la Scienza*, Rizzoli, Milano.

Ombre tristi. Melancolia e fotogenia nel cinema francese degli anni Venti del Novecento

di Chiara Tognolotti*

12.1

La malinconia fotogenica

Hayakawa domina le folle con la sua malinconia. Ancora una volta non parlo di talento, considero questi attori, e soprattutto lui, come una forza naturale e il suo volto come un'opera di poesia, di cui non c'interessa il perché, quando il nostro desiderio di bellezza vi trova la nota o il riflesso sperato. Dunque la sua malinconia, sì, ma sì. Non è la sua crudeltà felina e implacabile, la brutalità misteriosa, il suo odio per chi resiste, il suo disprezzo per chi obbedisce, no, non è questo che ce lo impone, e però non si parla d'altro. E la sua malinconia? I suoi occhi così freddi davanti al dolore che, aperti, è come se fossero chiusi per sempre, e soprattutto il suo sorriso, di una ferocia di bambino, e non è neanche questo; una ferocia di puma o di giaguaro, e non è più ferocia! La bellezza di Sessue Hayakawa è dolorosa. Poche cose, al cinema, possono, come la luce e il silenzio di questa maschera, rivelarci che esistono esseri *soliti*. Sono convinto che i solitari, e sono molti, ritroveranno la loro disperazione senza rimedio nell'intima malinconia del selvaggio Hayakawa (Delluc, 1985, p. 32)¹.

Così, nel 1920, Louis Delluc descrive la performance dell'attore di origine giapponese, e star hollywoodiana, Sessue Hayakawa, in un testo divenuto celebre giacché apre al dispiegarsi della riflessione teorica sul cinema che trova un primo e decisivo affermarsi nei film e negli scritti degli anni Venti francesi del secolo scorso – accanto a Delluc, Colette, Germaine Dulac, Jean Epstein (Boschi, 2000; Grignaffini, 1989; Pescatore, 1992; Tognolotti,

* Chiara Tognolotti, Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere, Università di Pisa (chiara.tognolotti@unipi.it).

1. Il brano di Delluc è parte di una recensione a *The Cheat*, film di Cecil B. De Mille del 1915 distribuito in Francia come *Forfaiture*, dal quale germogliano molte delle riflessioni sulla fotogenia (cfr. Carluccio, 1992). Su Sessue Hayakawa cfr. Miyao (2007). Quando non indicato diversamente le traduzioni sono mie.

2005). Nelle parole di Delluc si raggruppano molte delle componenti che daranno forma a quelle teorie e al loro snodo centrale, ovvero l'idea di fotogenia intesa come la relazione tra la realtà e la sua riproduzione cinematografica. In effetti la questione della fotogenia si delinea nelle pagine e nei film dell'avanguardia francese come il tentativo di catturare il trasformarsi delle superfici delle cose – la matericità degli oggetti, i caratteri multiformi dei paesaggi, la mobilità dei lineamenti dei volti – quando siano attraversate dallo sguardo della macchina da presa, nella convinzione di poter comprendere i tratti essenziali dell'uno – il film – e dell'altra – la realtà. In questo senso la riflessione sulla fotogenia compone un luogo teorico dove il film diviene strumento ermeneutico capace di suggerire una lettura e una comprensione più profonde e inedite del reale.

Vorrei provare qui a rintracciare il ricorrere del filo rosso della malinconia nella tessitura di pensieri sul film intorno alla fotogenia, filo che appare in due dei motivi figurativi più evocati dalle immagini e dagli scritti di questi autori e autrici, i volti e i paesaggi, e che disegna una teoria del cinema che in qualche modo, dunque, nasce malinconica.

12.2

Volti e paesaggi

Scriva Jean Epstein nel 1921:

La fotogenia non è solo una parola alla moda e compromessa. Fermento nuovo, dividendo, divisore e quoziente. Ci si rompe la testa cercando di definirla. Volto della bellezza, è un gusto delle cose. [...] Il nostro occhio, a meno che non sia abituato, non riesce a riconoscerlo direttamente. Un obiettivo lo centra, lo drena e distilla tra i suoi piani focali la fotogenia (Epstein, 1921, trad. it. p. 36).

Per Louis Delluc è il volto malinconico di Sessue Hayakawa a innescare il rivelarsi della dimensione fotogenica. La cinepresa «centra» l'essenza di quei tratti, ne «drena» e «distilla» quell'affetto e lo squaderna sullo schermo, «*dominando* le folle». Dai tratti dell'attore, densi di motivi contrastanti (ferocia e innocenza, sorrisi e dolore), affiora uno stato d'animo – la malinconia – che si rivela solo per via della ripresa cinematografica: è la pellicola a scorgere nella «luce e il silenzio di questa maschera» il di-

spiegarsi del senso di solitudine dolorosa nel quale chi guarda («i solitari, e sono molti») potrà riconoscere un sentire analogo².

Il volto dell'attore è fotogenico perché i lineamenti del divo raccolti dalla cinepresa e riflessi dallo schermo accolgono e rimandano quel «desiderio di bellezza» che solo l'occhio della camera sa cogliere e riverberare su chi guarda attraverso la proiezione: è al cinema che avviene la rivelazione della solitudine, chiosa Delluc.

Emerge qui uno dei caratteri della fotogenia, ovvero il suo tradursi in immagini volte a raffigurare sentimenti, emotività, sensazioni più che eventi o azioni. Se Jean Epstein scrive nel 1921 di *Bonjour cinéma* che «al cinema non ci sono storie. Non ci sono mai state storie» (Epstein, 1921, trad. it. p. 26), Germaine Dulac chiede al film di raffigurare le «sfumature dell'anima»:

L'arte del cinema è un'arte d'espressione e di movimenti interiori piuttosto che esteriori, voglio dire con questo che la sua tecnica deve più alla psicologia che non alla trama portata avanti per mezzo della successione di eventi. Il cinema è l'arte delle sfumature dell'anima, ci sono sfumature in un singolo essere, sfumature in una folla (Dulac, 1994a, p. 52).

Scrive ancora Delluc:

La casualità di una serata al cinema, in una sala dei boulevard, mi ha dato una gioia artistica tanto straordinaria da non sembrare neanche dipendere più dall'arte. So da poco tempo che il cinema è destinato a darci *impressioni di bellezza fugace ed eterna*, come ce ne sa dare soltanto lo spettacolo della natura o, a volte, dell'attività umana. [...] Chi non ha visto la traversata di un convoglio militare e delle navisorta con il mare grosso? È bello. [...] Si tratta di bellezza, bellezza alta, direi quasi la *bellezza del caso*, ma si deve rendere giustizia all'operatore: ha saputo vedere con tanta abilità che a noi arrivano con esattezza le sensazioni del mare, del cielo, del vento, che ha avuto lui (Delluc, 1986, p. 31; corsivi miei).

2. Gli occhi aperti e chiusi insieme e l'idea di ferocia assimilata ai giorni innocenti dell'infanzia alludono ai motivi del mistero e dell'impenetrabilità del sentire, idee peraltro ricorrenti nell'immaginario coloniale sui volti orientali; e così l'essere «selvaggio» dell'attore allude a una ferinità (la «crudeltà felina e implacabile») e a una istintualità (non «talento» ma «forza naturale») che rimandano a motivi frequenti in molti dei discorsi di quel giro d'anni, segnati dall'«inconscio coloniale» che pervade la cultura e la società francese (Jameson, 1990; Abbad, 1993; Bernstein, Studlar, 1997; Tognolotti, 2019).

Dunque, la visione dellucchiana della fotogenia riconduce i volti a *pattern* visivi, insiemi di linee, forme e posture («impressioni di bellezza fugace ed eterna») che compongono l'inquadratura e che la tecnica deve avere l'abilità di registrare, per poter scorgere e rimandare a chi guarda affetti e sensazioni oltre e al di là delle storie raccontate. Ma non basta: «Se il regista e l'operatore hanno l'abilità necessaria nel disporre le luci, o per adattare la luce del sole, è già molto: non è tutto. È necessaria la materia stessa della fotogenia: volti, tessuti, arredi, scenografie o paesaggi» (Delluc 1985, p. 50).

Allora la fotogenia è una questione di volti e di superfici; di volti e paesaggi. Nel film di Jean Epstein *Cœur fidèle* (1923) e nei testi teorici che lo accompagnano, segnati anch'essi dal riflettere dell'autore sulla fotogenia (Epstein, 1921), la malinconia è un volto di donna e un paesaggio d'acqua. Una delle sequenze di apertura del film accosta un primo piano della protagonista Marie – l'espressione pensosa segnata dalla sofferenza – a una ripresa dell'acqua ferma del mare al porto di Marsiglia; la cinepresa si sofferma su legni tarlati e detriti che galleggiano sull'acqua, facendo di quegli oggetti una sorta di correlativo oggettivo del sentire di lei, immersa in una dimensione sentimentale dolorosa giacché innamorata di un uomo, Jean, ma costretta a sposarne un altro, Petit Paul. Il paesaggio d'acqua desolato risuona nei lineamenti della donna e le due immagini giustapposte sono portatrici di fotogenia giacché rivelano un sentire dell'anima, segnata nel profondo dall'affetto malinconico.

Poi, dopo che i due amanti sono stati separati dalla violenza possessiva di Petit Paul, una lunga sequenza riprende Jean che, sugli scogli del porto, aspetta invano Marie: il volto della donna, ingrandito dalla ripresa ravvicinata e sovrimpresso sulle acque del mare, sembra muoversi con la corrente al ritmo del sentire dell'uomo, perso nella nostalgia di colei che ama, ormai lontana. La soggettiva lascia affiorare il lavoro mentale dei sentimenti che accosta il volto della donna amata alle onde marine e disegna la malinconia dell'oggi sul fondale del ricordo della felicità trascorsa, in un territorio degli affetti percorso dolorosamente dal senso di lontananza e dalla memoria di una presenza perduta. Le superfici di volto e paesaggio d'acqua si confondono in un amalgama indistinto, in una «apertura sui possibili» (Bernardi, 2002) dove le pieghe del racconto si distendono sullo schermo a disegnare un paesaggio di sentimenti. In questo senso il primo piano è una superficie di emozione: la pelle del viso si fa pellicola e diviene simile alle linee di un paesaggio che rivela all'improvviso il proprio volto, ed entrambi si mutano in superfici senzienti, *super facies*, ovvero facce esterne che sepa-

rano e al contempo mettono in contatto, facendo riverberare il sentire dei personaggi su chi guarda (Balázs, 1924; Bruno, 2014)³.

In un film di qualche anno successivo, *La Chute de la maison Usher* (1928), Jean Epstein disegna ancora un paesaggio percorso dall'affetto malinconico. Ispirato al racconto dallo stesso titolo di Edgar Allan Poe, il film narra l'ossessione di Roderick Usher per la pittura, che lo conduce a ritrarre la moglie senza avere contezza che l'energia vitale della donna trascorre dal corpo di lei al dipinto, fino a farla cadere in uno stato di morte apparente. Dopo il funerale di lei, i giorni dell'uomo si dipanano monotoni, evocati dal film in una serie di immagini non narrative. Riprese in campo lungo degli ampi corridoi vuoti della dimora, i rami spogli degli alberi, la superficie increspata del lago si alternano a inquadrature ravvicinate delle candele consumate, dei tendaggi mossi dal vento, degli scaloni austeri del castello; in primo piano si muovono i meccanismi di un orologio mentre un pendolo attraversa di taglio l'inquadratura. La serie raffigura un vero e proprio paesaggio emotivo della malinconia, tracciando una mappa dei luoghi dell'anima che legano, qui come in *Cœur fidèle*, in una sorta di correlativo oggettivo le acque, gli alberi, la nebbia al sentire dell'uomo. La triste serie di giorni sempre uguali di Roderick Usher si traduce dentro «immagini di emozioni» che dilatano gli istanti invece di allinearli in una serie progressiva e restituiscono una condizione dell'anima.

12.3

Una teoria del cinema malinconica

Ancora una suggestione melanconica affiora dalla pagina di Edgar Allan Poe dove si descrive l'antica dimora degli Usher:

Non so come fu, ma al primo sguardo ch'io diedi all'edificio, un senso intollerabile di abbattimento invase il mio spirito. [...] Contemplai la scena che mi si stendeva dinanzi, la casa, l'aspetto della tenuta, i muri squallidi, le finestre

3. In una pagina celebre il teorico ungherese scrive: «L'uomo della cultura visiva, infatti, non sostituisce le parole con i gesti, come fanno ad esempio i sordomuti con il loro linguaggio mimico. Non pensa parole le cui sillabe egli trascrive nell'aria con segnali Morse. I suoi gesti non stanno a significare assolutamente alcun concetto, bensì il suo io immediato e irrazionale, e quel che si esprime sul suo volto e nei suoi movimenti proviene da una regione della sua anima che mai le parole potrebbero portare alla luce. Qui lo spirito si fa direttamente corpo, senza parole, visibilmente» (Balázs, 1924, trad. it. p. 195).

simili a occhiaie vuote, i pochi giunchi maleolenti, alcuni bianchi tronchi d'albero ricoperti di muffa [...]. Avevo talmente esaltata la mia fantasia al punto di credere realmente che su tutta la dimora e sulla tenuta pendesse un'atmosfera caratteristica ad esse e alle immediate vicinanze, atmosfera che non aveva alcuna affinità con l'aria del cielo, ma che si esalava dagli alberi ammuffiti, dal grigio muro, dal silenzioso stagno, come un vapore pestilenziale e mistico a un tempo, opaco, tardo, appena percettibile, soffuso di una sfumatura plumbea (Poe, 1839).

Ricomposti dopo il passaggio in immagini nel film di Epstein, i luoghi evocati dal racconto di Poe si dispongono nell'intelaiatura complessa della teoria del cinema del regista a definire un aspetto ulteriore della fotogenia che trova ancora una volta una eco nel motivo – figurativo e narrativo – della malinconia.

La sequenza d'apertura del film traduce la pagina appena ricordata in un campo lungo di un paesaggio campestre notturno, il terreno paludoso e incerto, gli alberi secchi dell'autunno, dove un uomo – che si rivelerà l'amico del protagonista, chiamato in soccorso da Roderick Usher per soccorrere la moglie morente – cammina a fatica per raggiungere una locanda. Subito dopo lo spazio si frammenta in una serie di dettagli – l'incedere affaticato e le scarpe infangate dell'uomo – senza mostrarne il volto e in modo da non chiarire la direzione dei suoi passi o la lunghezza del suo cammino, così da disorientare chi guarda giacché la sequenza frammentaria di piani non si ricompono in un disegno unitario. Le figure e i luoghi del prologo sembrano alludere a una modalità inedita di messa in immagini che appare disinteressata al narrare consueto (la mancanza dei piani d'insieme, l'incoerenza narrativa) e intende invece soffermarsi sul portato affettivo e simbolico delle immagini.

In questo senso il prologo di *Usher* conduce il pensiero epsteiniano sul film a compiere un passaggio ulteriore. Alla fotogenia come modalità intesa a cogliere, mostrare e rendere più intensa la natura emotiva del reale resa possibile solo dal passaggio alla pellicola si giustappone l'idea del film come il solo strumento capace di decifrare l'essenza altrimenti misteriosa delle cose. In un evidente riaffiorare del pensiero simbolista tardo ottocentesco Epstein è convinto che le immagini siano fotogeniche quando riescono a far emergere le linee segrete dell'esistere:

Tutte le cose di questo mondo possiedono una loro anima e un mistero. Una cultura paziente e ridicola ci ha messi nello stato di vizio nel quale stiamo, senza vedere, all'ombra di grandi segni. Senza vedere quei segni che si girano, si volgono, ci

accompagnano o prendono una nuova direzione, inclinati come l'erba al passaggio di qualcuno. [...] Spontaneamente il cinema disperde e ridispone i luoghi della personalità, moltiplica le sedi dell'anima, ritrova divinità nascoste e ne scopre di nuove. [...] Esiste sempre una relazione segreta tra un viaggiatore e il luogo dove questi appare scegliere di fermarsi. Verso quel segreto si volge il cinema (Epstein, 1928a, trad. it. pp. 185-6).

Nel pensiero epsteiniano il cinema diviene "figurale" giacché accosta il "questo" al "quello", raffigura volti e paesaggi e insieme ne coglie l'essenza più intima. Così la fotogenia sta sì nel desiderio di rintracciare la beltà « fugace ed eterna » delle cose nella consapevolezza di poterlo fare solo in brevi momenti riflessi dal grande schermo (« la bellezza del caso », come vuole Delluc), ma anche nell'aver contezza del riaffiorare dentro quelle stesse immagini di una dimensione segreta e altrimenti perduta della realtà, in quello che Epstein definisce il carattere animista del cinema:

Uno dei più grandi poteri del cinema è il suo animismo. Sullo schermo non esistono nature morte. Gli oggetti hanno degli atteggiamenti. Gli alberi gesticolano. Le montagne, come l'Etna, significano. Ogni particolare diventa un personaggio. Gli scenari si spezzettano e ciascuno dei frammenti assume un'espressione particolare. Un panteismo stupefacente rinasce nel mondo e lo riempie fino a farlo scoppiare (Epstein, 1926, trad. it. p. 47).

Così l'aura malinconica affidata dal racconto di Poe alle pietre ricoperte di muffa e ai legni intrisi d'acqua della dimora degli Usher si trasforma in una corrente di vita animata dallo sguardo della cinepresa. L'occhio della camera osserva le mura antiche, le finestre vuote, le stanze spoglie e appare coglierne la vitalità nascosta. Epstein è convinto che la qualità essenziale dell'immagine cinematografica – la sua fotogenia – stia nella capacità della cinepresa di cogliere la segreta e penetrante vitalità del cosmo, finendo per scoprirvi tratti di sacralità:

Arriverò a dire che il cinema è politeista e teogeno. Le vite che crea, facendo emergere degli oggetti dalle ombre dell'indifferenza per collocarli nelle luci dell'interesse drammatico, non hanno nessun rapporto con la vita umana. Queste vite sono simili alla vita degli amuleti, dei talismani, degli oggetti minacciosi e tabù di certe religioni primitive. Io credo che se si vuole capire come un animale, una pianta, una pietra possano suscitare rispetto, paura, orrore, tre sentimenti particolarmente sacri, è necessario vederli vivere sullo schermo le loro vite misteriose, mute, estranee alla sensibilità umana (ivi, p. 52).

Ancora una sequenza dove l'idea di malinconia si sporge sul pensiero sul film: il funerale di Madeline. Sebbene il dipinto appaia aver assorbito l'energia vitale della donna fino a ucciderla, Roderick è convinto che la consorte non sia realmente defunta e decide di seppellirla in una cripta nel parco della dimora, in abito da sposa, la bara aperta. Il corteo funebre attraversa un bosco e le acque di un lago. La prima parte della sequenza alterna tre motivi: un campo lungo, virato in blu, della bara che viene trasportata verso la cripta lungo un sentiero nel bosco, il velo da sposa della donna mosso dal vento, in sovrimpressioni lunghe candele accese e foglie che cadono; una serie di primi e primissimi piani sui volti dei personaggi, accompagnati dalle stesse sovrimpressioni; un'altra serie di soggettive di Roderick sui rami spogli degli alberi. La seconda sezione vede la bara attraversare un lago, con il velo che sfiora l'acqua e la cinepresa che corre lungo la riva, in sovrimpressioni ancora le candele. Infine, la bara viene ricoverata nella cripta, dove un montaggio alternato accosta il dettaglio dei chiodi battuti sul legno alla figura di Roderick che, sostenuto dall'amico, abbandona il luogo a malincuore, e alle immagini di due rospi in amore e di un gufo bianco tra i rami di un cespuglio.

Il paesaggio delle immagini intreccia eros e thanatos; le figure del velo da sposa, gli animali in amore e il respiro della natura fanno da contrappunto al volto addolorato di Roderick in primo piano, ai rami neri e secchi degli alberi e ai chiodi che sigillano la bara. La sequenza appare suggerire un'alchimia che mescola morte e vita in una sostanza unica che trascorre di continuo da uno stadio all'altro (Pescatore, 1997). Nel pensiero epsteiniano il film sembra poter cogliere l'essenza comune di organico e inorganico nel suo trasparire dentro le immagini e nel suo potere di rivelare, per paradosso, la verità di un'esistenza:

Raramente si vede il senso di una vita prima della morte. Le trasparenze del cinematografo non vanno così dritte al fondo dell'anima come quelle della morte. Ma si accostano ad esse nella penombra, nella temperatura media della vita quando l'anima distende le sue nuove, grandi membra contro le porte d'osso del suo tempio di epidermide. Questa fotografia delle profondità vede l'angelo nell'uomo come la farfalla nella crisalide. La morte ci fa delle promesse attraverso il cinematografo (Epstein, 1928b, trad. it. p. 69).

Ancora una volta affiora l'idea epsteiniana di un «cinema rivelatore» giacché dentro le immagini sembra apparire una realtà altra dall'essenza polimorfa, portata alla luce e definita proprio dalla natura riproduttiva del film. Così la fotogenia delle immagini, e delle immagini melanconiche in

particolare – i ritratti con i loro correlativi oggettivi, i paesaggi come incerti tra esistenza e morte – finirebbe per rivelare, stando a Epstein, la natura cangiante delle cose; in questa prospettiva il film appare accogliere una vera e propria alchimia della materia, fluida e metamorfica, che si rivela nei paesaggi acquorei e rallentati di *Usher*, dove si trascorre dalla consistenza vaporosa del velo a quella delle nebbie, dallo scorrere fluido e luminoso delle correnti del lago alle pietre dell'antica dimora. In questa fotogenia della superficie liquida che affiora dalla messa in immagini del paesaggio letterario si trova forse uno dei luoghi teorici più densi dell'opera di Jean Epstein. Si affaccia qui in effetti la portata ambiziosa e visionaria di una teoria del film secondo la quale il cinema – la fotogenia del cinema – sa assumere un vero e proprio valore ermeneutico di strumento atto a rintracciare il nucleo essenziale della realtà, ovvero una natura instabile, plurale e mutevole:

La visione cinematografica ci fa scorgere insospettate profondità di fiaba in una natura che abbiamo esaurito a forza di guardarla sempre con gli stessi occhi, e che abbiamo smesso di vedere per volerla spiegare del tutto. Sottraendoci alla routine della nostra visione il cinema ci insegna di nuovo a stupirci davanti a una realtà della quale forse niente è stato compreso finora, della quale forse niente è comprensibile (Epstein, 1955, trad. it. p. 45).

In questo senso, allora, la teoria del cinema di Jean Epstein e di Louis Delluc si rivela come pervasa di melancolia. Non si tratta solo di raccontare quel sentire – ché certo i tratti *mélo* di *The Cheat*, *Cœur fidèle* e *La chute de la maison Usher* si lascerebbero inscrivere con agio nei modi affettivi della nostalgia dolorosa di un passato perduto. Il fatto è che la fotogenia allude a un modo altro dello sguardo e dell'essere, volto a mettere in immagini un racconto e insieme a scorgere dietro e al di là di quel narrare l'essenza altrimenti segreta della realtà; e la teoria del cinema epsteiniana e dellucchiana è dunque profondamente malinconica giacché indica e rimpiange insieme una dimensione profonda e più completa del reale che può affiorare solo nell'afflato effimero della visione.

La bellezza di Hayakawa è «dolorosa» perché allude a una figura e a un sentire desiderabili – quel volto che soddisfa la nostra «avidità del bello» – e insieme sfuggenti: è una ferocia «che non è più ferocia», è un affetto che intravediamo nelle immagini sullo schermo ma che, evanescente, è destinato a scomparire al loro dissolversi. La fotogenia del divo trova così nella malinconia il proprio luogo affettivo, poiché entrambe derivano da una mancanza e da un anelito inesaudito; la malinconia si nutre del

sentire forte di una perdita come la fotogenia sta nella consapevolezza di una qualità misteriosa delle cose che il guardare umano non sa cogliere e che tuttavia desidera, in una tensione soddisfatta, solo a tratti e quasi per caso, dall'occhio della cinepresa. Solo guardando le immagini dello schermo – così vogliono Delluc ed Epstein – si riconquista la densità di una visione rivelatrice che si affaccia sull'alchimia della materia e sulla sacralità del reale ma che va perduta non appena le ombre e le luci dello schermo si dissolvono:

Questa scarna e chiara foresta di Paimpont che fu Brocéliande, appare oggi al viaggiatore come inaridita da tempo e disabitata da un nuovo grido panico: il grande Merlino è morto! Mélusine e molte altre fate sono scomparse dai boschi e dagli stagni, hanno abbandonato gli antichi castelli deserti e le colline spazzate dal vento. Oggi lo schermo resta il solo luogo dove sia possibile scorgere ancora, qualche volta, alcuni di quei personaggi di fiaba (ivi, p. 44).

Bibliografia

- ABBAD F. (1993), *La France des années 20*, Armand Colin, Paris.
- BALÁZS B. (1924), *Der Sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films*, Deutsch-Österreichischer Verlag, Wien-Leipzig (trad. it. *L'uomo visibile*, in G. Grignaffini, *Sapere e teorie del cinema*, CLUEB, Bologna 1989).
- BERNARDI S. (2002), *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia.
- BERNSTEIN M., STUHLAR G. (a cura di) (1997), *Visions of the East: Orientalism in Film*, Rutgers University Press, New Brunswick.
- BOSCHI A. (2000), *Teorie del cinema. Il periodo classico, 1915-1945*, Carocci, Roma.
- BRUNO G. (2014), *Surfaces. Matters of Aesthetics, Materiality and Media*, University of Chicago Press, Chicago (trad. it. *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*, Johan & Levi, Milano 2016).
- CARLUCCIO G. (1992), *La naissance du cinéma ou la naissance de l'amour du cinéma: Forfaiture (testi, note, frammenti intorno a un film fotogenico)*, in G. Pescatore (a cura di), *Fotogenia. La bellezza del cinema*, numero monografico di "Cinema & Cinema", 64, pp. 53-72.
- DELLUC L. (1985), *Photogénie* [1920], in Id., *Écrits cinématographiques*, vol. I, Cinéma-thèque française, Paris, pp. 33-77 (1ª ed., Éditions Maurice de Brunoff, Paris 1920).
- ID. (1986), *Beauté* [1917], in Id., *Écrits cinématographiques*, vol. II/2, Cinéma-thèque française, Paris, pp. 30-3 (1ª ed. *La beauté au cinéma*, in "Le Film", 73, 1917).

- DULAC G. (1994a), *Le cinéma, art de nuances spirituelles* [1925] in Ead., *Écrits sur le cinéma*, Paris Expérimental, Paris, pp. 51-2.
- EAD. (1994b), *Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale* [1927], in Ead., *L'art cinématographique*, vol. II, Alcan, Paris; ora in Ead., *Écrits sur le cinéma*, Paris Expérimental, Paris.
- EPSTEIN J. (1921), *Bonjour cinéma*, La Sirène, Paris (trad. it. *Bonjour cinéma*, Fahrenheit 451, Roma 2001).
- ID. (1926), *Le cinématographe vu de l'Étna*, Les Écrivains réunis, Paris; poi in Id., *Écrits sur le cinéma*, vol. I, Seghers, Paris 1974, pp. 131-52 (trad. it. in Id., *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, Biblioteca di Bianco e nero, Roma 2002, pp. 45-62).
- ID. (1928a), *Le cinématographe dans l'archipel*, in *Les Arts mécaniques*; poi in Id., *Écrits sur le cinéma*, vol. I, Seghers, Paris 1974, pp. 196-200 (trad. it. in Id., *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, Biblioteca di Bianco e nero, Roma 2002, pp. 67-70).
- ID. (1928b), *La vue chancelle sur des ressemblances*, in *Photo-Ciné*; poi in Id., *Écrits sur le cinéma*, vol. I, Seghers, Paris 1974, pp. 183-7.
- ID. (1955), *Esprit de cinéma*, Jeheber, Paris (trad. it. in Id., *Spirito del cinema*, Bianco e nero editore, Roma 1955.).
- GRIGNAFFINI G. (1989), *Sapere e teorie del cinema: il periodo del muto*, Clueb, Bologna.
- JAMESON F. (1990), *L'inconscio politico* [1982], Garzanti, Milano.
- MIYAO D. (2007), *Sessue Hayakawa: Silent Cinema and Transnational Stardom*, Duke University Press, Durham.
- PESCATORE G. (a cura di) (1992), *Fotogenia. La bellezza del cinema*, numero monografico di "Cinema & Cinema", 64.
- ID. (1997), *L'anima al rallentatore. Note su La Chute de la maison Usher di Jean Epstein*, in "Cinegrafie", 10, pp. 155-60.
- POE E. A. (1839), *The Fall of the House of Usher* (trad. it. *La rovina della casa Usher*, in *Nuovi racconti straordinari*, Sonzogno, Milano 1885).
- TOGNOLOTTI C. (2005), *Al cuore dell'immagine. L'idea di fotogenia nel cinema europeo degli anni Venti*, Edizioni della Battaglia-La luna nel pozzo, Palermo-Bologna.
- EAD. (2019), «Una statua di carne». *Francesca Bertini e Louis Delluc, per una lettura di genere della fotogenia*, in "Arabeschi", 14 (<http://www.arabeschi.it/103-una-statua-di-carne-francesca-bertini-e-louis-delluc-per-una-lettura-genere-della-fotogenia/>).
- EAD. (2020), *La caduta della casa Usher (Jean Epstein, 1928). Fotogenie, superfici, metamorfosi*, Mimesis, Milano.

