

Il repertorio malinconico

Gabriele Vezzani

1. Come pensare il repertorio malinconico

1.1. Ciò che *non* è la malinconia

Jean Starobinski è senza dubbio uno dei massimi studiosi del secolo scorso a essersi occupati di malinconia. Nelle diverse opere da lui dedicate a questo tema si possono chiaramente distinguere due approcci concorrenti. Da una parte è lo sguardo dello storico,¹ capace di prendere un concetto che oggi potremmo considerare come una categoria trasversale del sentire umano e, ricostruendone la nascita e seguendone le vicende, mostrarne la natura contingente. Il rigore filologico di tale approccio, sempre attento a esaminare ogni testimonianza alla luce del solo contesto che le pertiene, si inquina quando allo storico sopravviene il critico e all'analisi di testi medici o filosofici quella di opere letterarie. Il concetto di malinconia che incontriamo qui si fa più vasto e vago, si popola di immagini archetipiche e temi trasversali. L'anacronismo diviene allora uno strumento esegetico. Per fare soltanto un esempio, la teoria dello psicoanalista novecentesco Binswanger sulla temporalità bloccata propria della malinconia viene usata per gettare luce sia sulle liriche di Baudelaire² che sul personaggio di Jacques in *As You Like It*.³

Non è certo un difetto nella metodologia di Starobinski ciò su cui si vuole attirare l'attenzione. Il problema è più vasto. La storia delle idee, e in particolare la storia della medicina e della psichiatria, costituisce uno strumento fondamentale per ancorare la nozione di malinconia a una precisa realtà storicamente localizzata. Allo stesso tempo, sarebbe errato ridurre il tema letterario della malinconia a una trasposizione sul piano artistico di ele-

1. Cfr. J. Starobinski, *Storia del trattamento della malinconia* [1960], in Id., *L'inchiostro della malinconia*, Einaudi, Torino 2012, pp. 5-125, o Id., *L'invenzione di una malattia* [1966], *ivi*, pp. 207-229.
2. Starobinski, *L'inchiostro della malinconia*, cit., p. 375.
3. *Ivi*, pp. 182-183.

menti afferenti a un discorso altro, medico o filosofico che sia. L'immaginario malinconico è sempre più vasto di una mera categoria nosologica e richiede di essere studiato secondo strumenti teorici adeguati. Spesso, però, levata l'ancora del riferimento all'episteme medico, la malinconia tende ad assumere i tratti di un'esperienza trasversale: una sua singola definizione (la proposta freudiana,⁴ in questo senso, va ancora per la maggiore) viene elevata al rango di esperienza archetipica, della quale si ricercano le tracce nelle opere analizzate indipendentemente dalla loro collocazione storica.

Sorprendentemente, è nella stessa psichiatria che troviamo testimonianza del gesto con cui l'immaginario legato all'esperienza malinconica tende a smarcarsi dal rigore del discorso medico. Si prenda ad esempio il seguente brano, in cui Esquirol, sostenendo la necessità di nuovi termini che designino quanto un tempo cadeva sotto la denominazione di 'malinconia', dichiara:

Le mot *mélancolie*, consacré, dans le langage vulgaire, pour exprimer l'état habituel de tristesse de quelque individu, doit être laissé aux moralistes et aux poètes, qui, dans leurs expressions, ne sont pas obligés à autant de sévérité que les médecins.⁵

Lungi dal rispecchiare le sole preoccupazioni tassonomiche di Esquirol, il tema qui espresso si ritrova anche in altri autori dell'epoca, come Pinel⁶ o Dubuisson.⁷ Nelle opere di questi, con un gesto anomalo per una medicina la cui sola preoccupazione dovrebbe essere quella di stabilire criteri diagnostici positivi, la malinconia viene definita prima di tutto mediante il riferimento a ciò che essa *non* è: "malinconia non è quella cosa che circola nel linguaggio comune o nelle opere dei poeti, bensì..." – questo, più o meno, l'adagio.

Brani come quello appena citato ci mostrano come la stessa concezione medica della malinconia si erga sullo sfondo di un'idea più vasta, che abita non il discorso scientifico ma l'immaginario collettivo. Il motivo per cui diviene necessario, per Esquirol come per altri psichiatri della sua epoca, prendere esplicitamente le distanze da questa "malinconia dei poeti", è perché essa afferisce a un regime epistemologico differente rispetto a quello di

4. S. Freud, *Lutto e melanconia* [1917], in Id., *Opere 1915-1917*, a cura di C.L. Musatti, vol. 8, *1915-1917, Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, Bollati Boringhieri, Torino 1976.
5. J.E.D. Esquirol, *De la lypémanie*, in Id., *Des maladies mentales: considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, J.B. Ballière, Paris 1838, vol. 1, p. 399, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k765874.texteImage> (ultimo accesso: 21/5/2024).
6. P. Pinel, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale, ou La manie*, Richard, Caille et Ravier, Paris 1801, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k432033.image> (ultimo accesso: 21/5/2024).
7. J.R. Dubuisson, *Des vésanies, ou Maladies mentales*, A. Egron, Paris 1816, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4220016p/f9.item> (ultimo accesso: 21/5/2024).

una psichiatria che proprio in quegli anni cominciava a fondarsi come scienza. Lo scrittore («moralista» o «poeta» che sia), e con lui chiunque si serva di questa concezione laica del termine ‘malinconia’, non è tenuto a osservare il rigore che invece si richiede al medico. Il suo discorso non è sottoposto ad alcun controllo ed è, pertanto, conservativo, orientato all’accumulo di nozioni sostanzialmente non falsificabili. Da ciò si produce un concetto di malinconia tanto esteso ed eterogeneo da risultare inservibile per il rigore nosologico ricercato da medici come Pinel o Esquirol. Ciò è particolarmente evidente nella voce *Lypémanie* del *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, dove Calmeil, argomentando in favore della proposta di Esquirol di sostituire al termine ‘malinconia’ quello di ‘lipemania’,⁸ dichiara:

Pendant une assez longue suite de siècles [...] on a rattaché au type mélancolique toutes les espèces de délire partiel, sans tenir compte de la nature des idées délirantes, de sorte que la folie qui se produit sous la forme d’une joie exubérante et insensée, se trouvait placée dans le même cadre que les conceptions sinistres de ceux que le dégoût de la vie, la crainte du déshonneur ou la terreur des démons portaient à se débarrasser de la vie.⁹

La malinconia che deve essere esclusa dal discorso medico è un amalgama di elementi disomogenei e incapaci di risolversi in un concetto scientificamente valido. L’inclusione di questi elementi nel quadro che li contiene segue la logica di un «rattacher», un cieco connettere che, reiterandosi sull’asse diacronico («de temps en temps»), si fa accumulo. Come accennavo sopra, dietro la *recusatio* di questa concezione comune (Pinel dirà «vulgare»)¹⁰ di malinconia si cela il conflitto fra due forme concorrenti di trasmissione dell’informazione e costruzione del sapere: una mirante alla coerenza teorica e vincolata al confronto con la realtà empirica, l’altra che guarda alla storia e conserva i materiali da essa depositati. Da una parte la scienza, insomma, dall’altra la tradizione. Il nocciolo della questione è esposto dallo stesso Calmeil quando, poche righe dopo il brano appena citato, lamenta come il termine ‘malinconia’ abbia eccessivamente circolato «dans le langage du poètes, des artistes et des tous le gens du monde».¹¹ In effetti, attorno a ciò che per secoli è stato designato come malinconia, la nostra cultura ha prodotto tantissimo, accumulando elementi d’ogni genere e dando così origine a quello che, dalla prospettiva di un sapere scientifico, non può che apparire come un *monstrum* concettuale.

8. Cfr. Esquirol, *De la lypémanie*, cit.

9. L.F. Calmeil, *Lypémanie*, in *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, éd. A. Dechambre, Masson, Asselin, Paris 1870, série 2, tome 3, p. 512.

10. Cfr. *Infra*, nota n. 21.

11. Calmeil, *Lypémanie*, cit., p. 512.

In questo articolo, chiamo *repertorio* malinconico l'insieme virtuale di forme espressive, temi ed immagini che la tradizione ha accumulato attorno al concetto di malinconia. Una delle caratteristiche fondamentali di tale repertorio consiste, come abbiamo visto, nell'essere regolato da un'economia essenzialmente conservativa. Mentre in una scienza è importante che le concezioni che si rivelano errate vengano superate una volta per tutte, la tradizione, come ricorda il Nietzsche della seconda *Inattuale*,¹² è lo spazio di una costante dialettica fra memoria e oblio. Ciò che viene ricordato conserva in sé la possibilità della dimenticanza, tanto che l'atto stesso del ricordare si configura come un'attiva e sempre reiterata resistenza all'oblio. Di contro, ciò che è dimenticato non lo è mai in via definitiva, ma rimane come dormiente, in attesa di essere riscoperto e riattualizzato.

È possibile pensare il repertorio malinconico nei termini usati da Aleida Assmann¹³ per descrivere l'archivio. Anche questo, infatti, è una virtualità, nel senso che in nessuna epoca lo si troverà attualizzato nella sua interezza. Ciò che avviene, invece, è che ogni contesto storico fa propria una sua parte, con la quale costituisce il proprio canone. Allo stesso modo, ogni epoca (e all'interno di ogni epoca ogni singola opera) possiederà una propria configurazione del repertorio malinconico, una propria selezione e disposizione di alcuni degli elementi che lo compongono. Colto come specifica configurazione, propria di un'epoca o di un'opera, il repertorio malinconico appare, nella propria contingenza, come artefatto storico.

Beninteso, ciò non vuol dire che gli elementi che non rientrano nel "canone" della malinconia di una data epoca siano da considerare superati. Come elementi del repertorio, essi rimangono sempre attivi in potenza, passibili d'essere impiegati da altre epoche o anche, all'interno della stessa epoca, da singoli autori o opere non perfettamente in linea con lo *Zeitgeist*. In letteratura, come già si è detto, il principio che regola la sopravvivenza e la trasmissione di questi elementi non è infatti la loro esattezza scientifica, ma la loro efficacia nell'esprimere un dato contenuto emotivo o esperienziale. Questa dipende sì dal gusto del singolo autore, ma anche dalle contingenze storiche che caratterizzano il contesto all'interno del quale egli opera. Col passare del tempo, certi elementi possono perdere la loro capacità di parlare al pubblico dei lettori; altri, anche molto antichi, possono scoprire una sintonia inattesa con certe caratteristiche della contemporaneità, formare con esse delle «costellazioni»¹⁴ e, insomma, ritrovare una certa effica-

12. F. Nietzsche, *Considerazioni inattuali* [1873], Rusconi, Milano 2020.

13. A. Assmann, *Canon and Archive*, in *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, eds. A. Erll, A. Nünning, De Gruyter, Berlin 2010, pp. 97-108.

14. Cfr. W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia* [1942], in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 2014.

cia espressiva. Ne consegue che ogni contesto avrà il proprio modo di esprimere l'esperienza malinconica, ben più vasto e sfaccettato delle singole teorie mediche o filosofiche che in esso circolano e costruito sulla base di quanto epoche passate hanno prodotto attorno alla medesima esperienza.

Qualcosa di stabile, al fondo di questa esperienza, qualcosa che attraversa, immutato, epoche diverse, c'è. Non si tratta però di una forma archetipica, bensì di qualcosa che per definizione non ha forma e che viene prima del linguaggio: il dato emotivo, ciò che concretamente prova il soggetto malinconico. Le emozioni che proviamo altro non sono infatti che vantaggi adattativi, risultanti da un lunghissimo percorso evolutivo e riflessi in precise strutture neurali possedute identiche da tutti i membri (sani) della nostra specie.¹⁵ Esse, almeno per quanto riguarda il loro aspetto immediato e somatico, non possono dirsi influenzate dal contesto storico e culturale che abitiamo.

In ogni sua declinazione, la malinconia si caratterizza per una forte componente emotiva. Basandoci su quanto appena detto, possiamo postulare che tale componente non subisca, con lo scorrere del tempo, mutamenti sostanziali. Ciò ci permette di pensare l'evoluzione del repertorio malinconico come un movimento organizzato attorno a un centro fisso, rappresentato da ciò che concretamente prova il malinconico. La centralità del dato emotivo è resa evidente anche dal fatto che esso è sempre fra i principali oggetti della *recusatio* operata dal discorso medico, che spesso si avvicina al tema della malinconia specificando come questa "non sia semplicemente la tristezza". Oltre che nello stesso Esquirol,¹⁶ simili osservazioni possono essere trovate in autori come Binswanger¹⁷ o Tellenbach.¹⁸ La stessa concezione freudiana della malinconia¹⁹ si gioca nella dialettica con una forma di tristezza sì grave, ma pur sempre comune, ovvero il lutto, che ne è la controparte e allo stesso tempo la negazione (nella misura in cui il

15. Di grande interesse, a questo proposito, è il lavoro del neurobiologo Jaak Panksepp, il quale ha dedicato la propria intera carriera a studiare le strutture neurali alla base dell'emotività dei mammiferi. Si veda J. Panksepp, *Affective Neuroscience. The Foundations of Human and Animal Emotions*, Oxford University Press, Oxford 1998.
16. Rimando al brano citato in apertura del presente articolo, nel quale Esquirol dichiara che una delle ragioni principali dietro l'inadeguatezza del termine 'malinconia' risiede proprio nel fatto che esso venga usato per riferirsi all'«état habituel de tristesse».
17. L. Binswanger, *Melanconia e mania. Studi fenomenologici* [1960], trad. it. di M. Marzotto, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 38: «la melanconia, benché noi la designiamo come 'malumore' triste, o depressivo, e in generale come psicosi affettiva, non si lascia mai comprendere sulla base dell'umore, dello stato d'animo, o della *disposizione affettiva*».
18. H. Tellenbach, *Melanconia. Storia del problema, endogenicità, tipologia, patogenesi, clinica* [1961], trad. it. di E. Cipollini, Il Pensiero Scientifico, Roma 2015. Si opera qui una distinzione fra una malinconia da intendere come psicopatologia e una invece da intendere come configurazione caratteriale (il «*tipus malinconico*»).
19. Freud, *Lutto e melanconia*, cit.

proprio di ogni vissuto patologico risiede nello scarto che lo separa dalla norma). Ancora oggi, infine, quante volte ci viene ricordata la distanza che separa il concetto psicopatologico di depressione dall'uso quotidiano che viene fatto del termine; quanto spesso siamo messi in guardia riguardo all'impiego di espressioni come "oggi sono veramente depresso", che tendono a banalizzare quello che dovrebbe essere compreso come un vero e proprio disturbo, nonché a inasprire lo stigma sociale che ad esso troppo spesso si associa?²⁰

A questo punto, è doveroso notare che, seppure le emozioni che proviamo non siano influenzate dal contesto storico, il nostro modo di comprenderle e comunicarle lo è, e fortemente. Per fare un esempio banale, se possiamo esser certi che un uomo del medioevo si rattristasse (o si arrabbiasse, o provasse vergogna) esattamente come noi, nulla ci permette di presumere che ciò che egli chiamava *'tristitia'* e ciò che noi chiamiamo *'tristezza'* siano effettivamente la stessa cosa. In sintesi, non c'è alcun legame di necessità fra un'emozione e un particolare modo di esprimerla. Pertanto, anche la presenza di un fondo emotivo trasversale nel repertorio malinconico non basta a spiegare la permanenza delle forme che attorno ad esso vediamo gravitare. L'affettività va intesa come supporto: è grazie alla sua stabilità che siamo in grado di comprendere (anche empaticamente) ed eventualmente riutilizzare temi e forme nati in epoche anche molto distanti dalla nostra. Le dinamiche che regolano un simile scambio simbolico rimangono però di ordine puramente storico e come tali devono essere indagate. La stessa esperienza malinconica, del resto, non può essere ridotta all'immediatezza del momento emotivo che le fa da base. Ciò che la caratterizza è, infatti, la disponibilità di un vastissimo repertorio di forme offerte alla sua espressione, nonché di temi e motivi che già preparano una sua trasfigurazione simbolica. Dal punto di vista dell'individuo che la sperimenta, la malinconia non è semplicemente un umore, ma un umore che si fa significato mediante la mobilitazione di materiali depositati dalla tradizione.

Con questo articolo mi propongo di mostrare come il concetto di repertorio malinconico finora esposto possa essere integrato nell'analisi di opere letterarie. Lo farò seguendo l'approccio di un *case study* e facendo riferimento a un'opera in particolare, *La peau de chagrin* di Balzac. A questa, si affiancheranno altri casi relativi al medesimo periodo, con una particolare attenzione per *La confession d'un enfant du siècle* di Musset. La scelta di

20. Si veda, ad esempio, W. Styron, *Darkness Visible. A memoir of madness*, Random House, New York 1990. Qui l'autore, proprio come abbiamo visto fare ad Esquirol, propone di liberarsi del termine 'depressed', considerato «a true wimp of a word for such a major illness», insomma come un termine ormai consumato dall'uso quotidiano che di esso si tende a fare. Sul tema, si veda anche V. Horwitz, J.C. Wakefield, *The Loss of Sadness: How Psychiatry Transformed Normal Sorrow into Depressive Disorder*, Oxford University Press, Oxford 2007.

concentrarsi sulla Francia dei primi decenni dell'Ottocento è giustificata dal fatto che, in questo particolare contesto storico e sociale, la malinconia assume una marcata valenza collettiva. Sia che in essa si veda la posa di una nuova leva di artisti e letterati, sia che la si comprenda come il tratto caratteristico della generazione dei nati fra la Rivoluzione e le guerre napoleoniche, essa si offre con particolare facilità a un'indagine che miri a cogliere la fisionomia di un'epoca. Prima di procedere all'analisi delle opere citate, che occuperà la seconda parte del presente articolo, nel prossimo paragrafo espongo brevemente la metodologia che ha guidato il mio lavoro.

1.2. Prospettive metodologiche

Ricapitolando quanto detto finora, ho ipotizzato che in letteratura la malinconia funzioni come un repertorio di forme e immagini aventi alla base un medesimo nucleo emotivo. Le modalità mediante le quali quest'ultimo viene concettualizzato ed espresso, ho poi ricordato, dipendono fortemente dal contesto nel quale ci si trova. Il primo passo da compiere nella mia indagine consisterà allora nell'individuare le parole attraverso le quali un certo momento storico (in questo caso, si tratterà dei primi decenni dell'Ottocento francese) esprime l'emotività malinconica.

Qui, ancora una volta, viene messo in luce il valore di testi come quelli citati finora. Nell'insistere su cosa non fosse la *patologia* malinconica, autori come Esquirol o Calmeil ci informano riguardo a cosa fosse la malinconia nell'immaginario collettivo della loro epoca. Del resto, che bisogno ci sarebbe di spendere tanto impegno nel rigettare una certa idea, se questa non avesse alcuna circolazione fra i propri lettori, o anche se essa fosse soltanto marginale, secondaria? Da testi come questi possiamo ricostruire il sostrato emotivo della malinconia secondo le parole effettivamente usate per esprimerlo in un determinato contesto storico e culturale. A questo fine, la mia indagine si è mossa fra le seguenti opere: *Traité medico-philosophique sur l'aliénation mentale* di Pinel (1800);²¹ *Des vésanies, ou Maladies mentales* di Dubuisson (1816);²² *De la lypémanie ou mélancolie* di

21. Cfr. Pinel, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale*, cit., p. 137: «Acception vulgaire de la mélancolie: Air rêveur et taciturne, soupçons ombrageux, recherche de la solitude; tels sont les traits qui servent à caractériser certains hommes dans la société, et rien n'est plus hideux que cette image», corsivi miei.
22. Cfr. Dubuisson, *Des vésanies, ou Maladies mentales*, cit., p. 92: «La plupart des auteurs anciens ont assigné pour symptômes généraux de la mélancolie, l'air sombre et rêveur, la taciturnité, l'inquiétude, la défiance, la tristesse, l'abattement, l'insomnie ou le sommeil agité, les rêves effrayants, les apparitions fantastiques, le goût de la solitude, la lenteur et la petitesse du pouls, la préoccupation fixe et constante d'un objet, soit réel, soit imaginaire, le découragement, le désespoir et l'abnégation de la vie», corsivi miei.

Esquirol (1820);²³ la voce *Lypémanie* scritta da Calmeil per il *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales* (1870)²⁴ – la natura essenzialmente compilatoria, nonché la quasi deferente fedeltà dell'autore al proprio maestro, Esquirol, rendono questa pubblicazione molto più vicina alle precedenti che ad altre opere ad essa contemporanee.²⁵

Nelle opere elencate, ho isolato i passi in cui vengono presentate concezioni ritenute erranee o superate della malinconia. Estrapolando da questi i termini che fanno riferimento a esperienze emotive ho formato un vocabolario nel quale è possibile individuare due dimensioni principali: paura/inquietudine (*crainte, terreur, inquiétude, défiance, soupçon*) e tristezza/abbattimento (*tristesse, découragement, solitude, abattement, désespoir, dégoût de la vie*).

Questi, a grandi linee, i termini mediante i quali ci possiamo aspettare che un francese della prima metà dell'Ottocento esprimesse il sostrato

23. Cfr. Esquirol, *De la lypémanie I*, cit., pp. 399-400: «Quelque moderne a donné plus d'extension au mot mélancolie, et ils ont appelé mélancolie tout délire partiel, chronique et sans fièvre. Il est certain que le mot mélancolie, même dans l'acception des anciens, offre souvent à l'esprit une idée fautive, car la mélancolie ne dépend pas toujours de la bile. Cette dénomination ne saurait convenir à la mélancolie, telle que la définissent les modernes. / Le mot mélancolie, consacré dans le langage vulgaire, pour exprimer l'état habituel de *tristesse* de quelque individu, doit être laissé aux moralistes et aux poètes, qui, dans leur expression, ne sont pas obligés à autant de sévérité que les médecins. Cette dénomination peut être conservée au tempérament dans lequel prédomine le système hépatique, et désigner la disposition aux idées fixes, à la *tristesse*, tandis que le mot monomanie exprime un état anormal de la sensibilité physique ou morale, avec délire circonscrit et fixe. / La monomanie [...] se divise naturellement en monomanie proprement dite [...] et en monomanie caractérisée par un délire partiel et *une passion triste et oppressive*. [...] La seconde correspond à la mélancolie des anciens [...]. Malgré la crainte d'être accusé de néologisme, je lui donne le nom de lypémanie», corsivi miei.
24. Cfr. Calmeil, *Lypémanie*, cit., p. 512: «Pendant une assez longue suite de siècles, et même à une époque peu éloignée de nous, le mot mélancolie a presque toujours été employé pour désigner un état maladif caractérisé par la persistance des idées de *crainte*, de *découragement* et de *tristesse*. Néanmoins il est arrivé de temps en temps qu'on a rattaché au type mélancolique toutes les espèces de délire partiel, sans tenir compte de la nature des idées délirantes, de sorte que la folie qui se produit sous la forme d'une joie exubérante et insensée, se trouvait placée dans le même cadre que les conceptions sinistres de ceux que le *dégoût de la vie*, la *crainte* du déshonneur ou la *terreur* des démons portaient à se débarrasser de la vie», corsivi miei. A rigor di logica, andrebbe estratto da questo brano anche il termine 'joie'. Tuttavia, dal ruolo che questo elemento svolge nel contesto, si capisce bene che lo stesso Calmeil percepisce la gioia maniaca come lontana non solo da ciò che egli intende con malinconia, ma anche dalla sensibilità dei suoi contemporanei. Più che prendere le distanze da un'accezione diffusa ma non medica, qui, a mio avviso, Calmeil rafforza il proprio argomento con una sorta di paradosso: «sono state associate tante cose alla malinconia, che perfino la gioia ha trovato il proprio posto affianco alla tristezza e alla paura».
25. Il concetto di lipemania accompagna l'opera di Calmeil già dai suoi albori. Sebbene nella tesi del 1824 *De l'épilepsie* ad esso sia ancora preferito il termine 'mélancolie' (cfr. L.F. Calmeil, *De l'épilepsie*, Didot le Jeune, Paris 1824, p. 32), già in *De la paralysie*, introducendo il caso di un suo paziente, Calmeil ci informa che, dopo essere stato imprigionato, egli «ne tarde pas à devenir nostalgique, et a un véritable accès de lypémanie» (L.F. Calmeil, *De la paralysie considérée chez les aliénés*, Baillière, Paris 1826, p. 260). Interessante, qui, è l'aggettivo 'véritable' – che sarà usato nello stesso modo anche in *De la folie* (cfr. L.F. Calmeil, *De la folie considérée sous le point de vue pathologique, philosophique, historique et judiciaire*, Baillière, Paris 1845, p. 62: «un jeune homme de campagne, que des habitudes vicieuses paraissent avoir contribué à rendre triste et paresseux, passe près de deux ans dans un véritable état de lypémanie»). Con esso, Calmeil sembra rimarcare il carattere patologico (di vera malattia) della lipemania, opposta in entrambi i casi citati a stati emotivi comuni.

affettivo della malinconia.²⁶ Essi ci restituiscono l'immagine di un'esperienza complessa e composita, un'indagine approfondita della quale richiederebbe ben più spazio di quello qui a disposizione. Per fornire un'argomentazione chiara e lineare, ho scelto quindi di concentrarmi soltanto sulla seconda delle due dimensioni sopra individuate, con una particolare attenzione per il termine 'désespoir', che farà da guida alle mie incursioni nei testi che verranno presi in esame. Muovendo da quanto è stato detto finora, possiamo aspettarci che l'espressione letteraria di un vissuto dominato da questa componente emotiva mobiliti elementi propri di quello che ho chiamato il repertorio malinconico, ovvero forme espressive, temi o immagini tradizionalmente associati alla malinconia. Una volta individuati tali elementi, sarà doveroso interrogarsi circa l'uso specifico che di essi viene fatto. Sarà importante allora guardare sempre al dato sincronico sullo sfondo della diacronia, al fine di cogliere ogni possibile novità nell'impiego di un dato elemento. L'obbiettivo rimane sempre quello di cogliere l'immagine di un'epoca (o anche soltanto di una singola opera) per come essa si riflette allo specchio della malinconia.

2. Il repertorio malinconico nella prima metà dell'Ottocento francese

2.1. La tristezza malinconica nel pensiero romantico

Nel primo dei brani di *La peau de chagrin* sui quali ci soffermeremo, il protagonista (Raphaël de Valentin) ha appena perso, scommettendola, l'ultima parte della fortuna che gli aveva permesso di condurre un'esistenza da *viveur*. Egli si ritrova ora nel novero dei «joueurs au désespoir», a scontare la disperazione che attende i giocatori che hanno perso tutto il proprio denaro. Poche righe più avanti, Balzac insiste sul tema della disperazione di Raphaël, mettendo in bocca a un personaggio secondario un commento relativo a «le désespoir de ce jeune homme».²⁷

È bene notare fin da subito il valore che qui, come in tutta l'opera di Balzac, viene attribuito al denaro. Si leggano ad esempio le parole che Taillefer rivolge al nostro Raphaël, nel momento in cui quest'ultimo torna in possesso, grazie all'eredità di un lontano parente, di un'ingentissima ricchezza: «Monsieur de Valentin, devenu six fois millionnaire, arrive au pouvoir. Il est roi, il peut tout, il est au-dessus de tout, comme sont tous les riches».²⁸

26. Cfr. C. Baudelaire, *Correspondance* [1857], Gallimard, Paris 1993, vol. 1, pp. 436-437: «Ce que je sens, c'est un immense découragement, une sensation d'isolement insupportable, une peur perpétuelle d'un malheur vague, une défiance complète de mes forces [si legga anche 'abattement'], l'absence totale de désirs, l'impossibilité de trouver un amusement quelconque».

27. H. de Balzac, *La peau de chagrin* [1831], Gallimard, Paris 2021, p. 16.

28. *Ivi*, p. 195.

Così come, ricco, Raphaël sarà al di sopra di tutti, egli ora, senza denaro, non è che «un véritable zéro social». ²⁹ In Balzac, che è in questo perfettamente in linea con i mutamenti socioeconomici della propria epoca, ³⁰ il denaro misura la posizione occupata dal soggetto nella società e, mediante questa, il suo stesso valore. Per chi ha perso tutto, come Raphaël, non resta che l'ironica consolazione di pensare alla somma per la quale potrà essere venduto il proprio cadavere («mort, il valait cinquante francs»). ³¹ La disperazione, qui, è il dato emotivo attraverso cui si manifesta la perdita di valore sociale dell'individuo.

Nel brano in esame, per esprimere questa profonda tristezza Balzac fa più volte ricorso a metafore della fatica e del peso. Quelle di Raphaël sono «engourdisantes méditations», il suo intelletto è «un fardeau» e la stessa idea del suicidio è un'idea «pesante». ³² Egli è gravato dal proprio stesso pensiero, che sembra muoversi anch'esso con affanno, circolando ossessivamente attorno all'idea del suicidio. Con uno slittamento tipicamente romantico, poi, la stessa Parigi che fa da sfondo alle sue meditazioni si fa pesante e cupa: su di essa gravano basse «nuages gris [...] chargées de tristesse», ³³ che già anticipano i paesaggi dello *spleen* baudelairiano.

È celebre il tema della *gravitas* malinconica, intesa come la capacità del malinconico di penetrare col pensiero all'interno e al centro dei concetti. ³⁴ Nel corso dell'Ottocento, al movimento attivo dello spirito che raggiunge il centro sembra sostituirsi la passività di chi è tirato verso di esso: dalla *gravitas* a una vera e propria forza di gravità, potremmo dire con una formula. ³⁵ Un perfetto testimone di tale processo è Alfred de Musset. Il ritratto del *debauché* che si ricava dal suo *La confession d'un enfant su siècle* è, in parte, ancora debitore del paradigma classico che attribuisce al malinconico un pensiero capace di farsi freccia («leur pensées s'aiguisent en flèches») ³⁶ e cogliere la verità delle cose. L'immagine non deve però confondere: confor-

29. *Ivi*, p. 20.

30. Cfr. C. Charles, *Histoire sociale de la France au XIXe siècle*, Points, Paris 2015.

31. Balzac, *La peau de chagrin*, cit., p. 19.

32. *Ivi*, pp. 18-19.

33. *Ivi*, p. 19.

34. Rimando al testo del *De vita triplici* citato in R. Klibanski, E. Panofski, F. Saxl, *Saturno e la melanconia. Studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*, trad. it. di E. Federici, Einaudi, Torino 2002: «ad centrum vero a circumferentia se colligere figique in centro, maxime terrae ipsius est proprium, cui quidem atra bilis persimilis est». Lo stesso Benjamin nota che «tutta la saggezza del malinconico appartiene alla profondità» (W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* [1928], trad. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 1999). Lo stesso tema, infine, è trattato in G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 2011.

35. Si veda, ad esempio, lo Schelling delle *Lezioni private di Stoccarda*, secondo il quale «ogni vita è accompagnata da un'indistruttibile malinconia (Schwermut) perché ha sotto di sé qualcosa di indipendente da sé (ciò che sta sopra innalza, ciò che sta sotto attira in basso)» (F. Schelling, *Lezioni di Stoccarda* [1810], in Id., *Scritti sulla filosofia, la religione, la libertà*, trad. it. di S. Drago Del Boca, L. Pareyson, V. Verra, Mursia, Milano 1974, p. 178).

36. A. De Musset, *La confession d'un enfant du siècle* [1836], Gallimard, Paris 1973, p. 257.

memente a quanto visto finora, per Musset qui non si tratta di raggiungere un centro, bensì di andare oltre la superficie e *verso il fondo*.

Les débauchés, plus que tous les autres, sont exposés à cette fureur, et la raison en est toute simple. En comparant la vie ordinaire à une surface plane et transparente, les débauchés, dans les courants rapides, à tout moment touchent le fond. [...] Qui plus qu'eux est habitué à cette recherche du fond des choses?³⁷

Questa traiettoria verticale altro non è che l'asse su cui si gioca la dialettica della coscienza infelice³⁸ romantica, quella soggettività che nega la realtà rilanciandola verso l'alto, al fine di affermare l'ideale del quale sa di non poter possedere altro che il riflesso. La tristezza, tonalità emotiva di chi scopre l'insufficienza del reale, diviene allora un gesto conoscitivo. Per Musset, essa è un sinonimo della verità stessa («le malheur, autrement dit la vérité»).³⁹ Il romanticismo carica la tristezza del malinconico della portata etica un tempo riservata al suo intelletto, facendo risiedere in essa il senso di un'investitura che porta il soggetto a essere percepito come moralmente superiore.

Il repertorio
malinconico

2.2. La grandezza o la morte. O entrambe

Tornando al romanzo di Balzac, data l'atmosfera così cupa che abbiamo descritto sopra, non sorprenderà l'intento di Raphaël di porre fine ai propri giorni. Sorprenderanno, forse, i toni quasi eroici che l'autore spende a proposito del suicidio. Non che descrizioni del genere siano una novità nel panorama letterario in cui si colloca Balzac: di suicidi grandiosi («Il existe je ne sais quoi de grand et d'épouvantable dans le suicide»),⁴⁰ il romanticismo non è certo parco. È la dimensione spiccatamente letteraria di questo eroismo a essere degna di attenzione. L'aspirante suicida immaginato da Raphaël è infatti un «jeune talent», circondato nella sua mansarda da «chefs-d'œuvre avortés». ⁴¹ Lo stesso atto con il quale egli dovrebbe porre fine alla propria vita viene visto come «un poème sublime de mélancolie»,⁴² mentre un misero trafiletto di giornale recante la notizia di una donna gettata nella Senna è presentato come un libro il cui genio non trova pari in tutto l'oceano delle letterature.⁴³

37. *Ibidem*.

38. Con 'coscienza infelice' si designa la figura della fenomenologia hegeliana che vede la coscienza divisa tra la sua aspirazione all'assoluto e la sua realtà come essere finito e limitato. L'impossibilità di risolvere questa contraddizione si presenta al soggetto come un sentimento doloroso e triste. Cfr G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito* [1807], ed. it. a cura di G. Garelli, Einaudi, Torino 2008.

39. Musset, *Confession*, cit., p. 257.

40. Balzac, *La peau de chagrin*, cit., p. 18.

41. *Ibidem*.

42. *Ibidem*.

43. *Ibidem*.

È così che entra in gioco, in *La peau de chagrin*, il tema del genio malinconico. Nonostante essa sia nata in seno alla teoria umorale,⁴⁴ l'associazione fra malinconia e genio è tutt'altro che superata nel periodo da noi preso in esame (si pensi ad esempio alla raccolta *Les fous célèbres*).⁴⁵ È interessante, però, notare come le dinamiche che regolano tale associazione siano ora radicalmente mutate: se tradizionalmente, infatti, la malinconia era il *prodotto* di un'attività intellettuale eccessivamente intensa, ora essa diviene lo *strumento* tramite il quale il soggetto mira a conquistarsi il ruolo di intellettuale.

Ciò è evidente nella *pièce* di Eugèn Scribe *Une monomanie*,⁴⁶ data al Théâtre du gymnase dramatique nel 1832. In essa, leggiamo di un ragazzo, Emile, che ha ricevuto dalle proprie letture una «mélancolie profonde»,⁴⁷ un «dégoût de la vie»,⁴⁸ un carattere tale per cui spesso «il se dégoûte, il s'effraie». ⁴⁹ I suoi tentativi letterari non gli hanno guadagnato che una misera fama da poeta mediocre. Potrebbe vivere in perfetta agiatezza amministrando le ricchezze di famiglia, ma una simile prospettiva gli va stretta. Lui, infatti, sogna «de la supériorité, de la gloire». ⁵⁰ Per realizzare finalmente i propri sogni di grandezza, Emile prende una decisione drastica: scrive ai giornali di Parigi annunciando che avrebbe messo fine ai propri giorni gettandosi nella Senna. Per quanto, alla fine, tale progetto non venga realizzato, la notizia comincia a circolare e ottiene l'effetto sperato, tanto che un editore decide di comprare tutti gli scritti di Emile, convinto che, grazie alle «circonstances favorables»⁵¹ generate dalla falsa notizia del suo suicidio, esse avrebbero avuto un gran successo.

In Scribe come in Balzac, il rapporto fra l'uomo di lettere e il malinconico si fa biunivoco: si può divenire malinconici a causa delle proprie letture, come si può essere riconosciuti come poeti perché ci si mostra malinconici. Quale sia la logica sottesa a tale processo lo si può dedurre facilmente da quanto detto in chiusura del paragrafo precedente. Se la tristezza malinconica

44. Si veda, primo fra tutti Klibanski, Panofski, Saxl, *Saturno e la melanconia*, cit. Più specifici, e più vicini al periodo da noi trattato sono F. Brittan, *Berlioz and the Pathological Fantastic: Melancholy, Monomania, and Romantic Autobiography*, in «19th-Century Music», 29, 3, 2006, pp. 211-239, e M. Salgaro, «Un po' di carcere e un po' di manicomio». *Le prigionieri di Oskar Panizza*, in *Le loro prigionie. Scritture dal carcere*. Atti del Colloquio internazionale di Verona, 25-28 maggio 2005, a cura di A.M. Babbì e T. Zanon, Fiorini, Verona 2005, pp. 291-327. Ancora oggi, il tema è indagato non solo come artefatto storico, ma come possibile dato psicologico, si veda ad esempio K.R. Jamison, *Touched with Fire: Manic-Depressive Illness and the Artistic Temperament*, Free Press, New York 1996.

45. B. Renault, *Les Fous Célèbres* [1835], Nabu, Paris 2012.

46. E. Scribe, *Une monomanie. Comédie-vaudeville en un acte*, Pollet, Paris 1832.

47. *Ivi*, p. 35.

48. *Ibidem*.

49. *Ivi*, p. 65.

50. *Ivi*, p. 64.

51. *Ivi*, p. 73.

nica viene infatti riconosciuta come un momento conoscitivo, attraverso il quale si perviene a un livello di verità superiore, ben si capisce come il suicidio, massima espressione di questo umore triste, divenga la dimostrazione della superiorità etica e intellettuale dell'individuo che lo compie. Lo stesso Raphaël, al colmo della sua disperazione, si trova a fantasticare sull'elevazione morale che gli potrebbe garantire un simile gesto: «Quand un grand homme se brise, il doit venir de bien haut, s'être élevé jusqu'aux cieux, avoiron entrevu quelque paradis inaccessible». ⁵² Degno di nota è però il fatto che, tanto per Raphaël che per Emile, l'investitura del genio malinconico si serve del tramite di un articolo di giornale. Ciò dimostra che la mira di questi personaggi non è semplicemente la superiorità etica del genio o dell'artista, ma il riconoscimento sociale di cui gode tale figura.

Reinterpretata secondo il paradigma della coscienza infelice, la disperazione malinconica si scopre infatti particolarmente efficace nel rappresentare la postura sociale di quella che, nel periodo di nostro interesse, andava via via configurandosi come l'immagine dell'artista "puro". Secondo Pierre Bourdieu, ⁵³ nel corso dell'Ottocento si sarebbe lentamente formata una concezione dell'arte come campo autonomo, fondato sulla negazione sia della schiavitù del denaro propria del teatro borghese che di quella dell'impegno propria dell'arte sociale. ⁵⁴ Lo stesso messaggio implicito nella dicitura «arte per l'arte» non sarebbe che il riflesso di questo tentativo di conquistare una libertà che, nella sua fase aurorale, si configura come rifiuto di ogni logica esterna. Paradigmatica, a questo proposito, l'immagine dell'artista che ci fornisce Balzac nel suo *Traité de la vie élégante*:

L'artiste est une exception: son oisiveté est un travail, et son travail un repos; il est élégant et négligé tour à tour; il revêt, à son gré, la blouse du laboureur, et décide du frac porté par l'homme à la mode; il ne subit pas de lois: il les impose. [...] Il est toujours l'expression d'une grande pensée et domine la société. ⁵⁵

Difficile non notare la vicinanza fra la figura dell'artista qui esposta e quella del ricco nel discorso di Taillefer citato in precedenza. Esse, infatti, sono entrambe immagini del trionfo sociale, della conquista di un ruolo capace di esprimere al massimo grado quello che è il vero obiettivo di mol-

52. Balzac, *La peau de chagrin*, cit., p. 19.

53. P. Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario* [1992], trad. it. di A. Boschetti, E. Bottaro, il Saggiatore, Milano 2022.

54. Cfr *ivi*, p. 137: «se [gli artisti "puri"] rifiutano la vita borghese, non è per barattare una schiavitù con un'altra accettando il giogo dell'industria letteraria, o per mettersi al servizio di una causa. Nel loro intento di collocarsi al di sopra delle alternative ordinarie, essi si impongono una straordinaria disciplina contro le soluzioni facili che si concedono i loro avversari di ogni sponda».

55. H. de Balzac, *Traité de la vie élégante* [1833], Sillage, Paris 2011.

ti dei personaggi balzachiani: distinguersi dalla massa, essere uno al di sopra di tutti. Il disperato che sceglie di togliersi la vita, di sottrarsi al mondo intero, negandolo in virtù di un ideale irraggiungibile, già occupa una simile posizione di singolarità assoluta e superiorità etica. Egli già si colloca in un «paradiso inaccessibile» a chiunque altro. Soltanto, non essendo riuscito a raggiungere la fama, egli rimane invisibile. È già (in un certo senso) un artista, ma senza riconoscimento da parte della società. È da qui che nasce il sogno di un articolo di giornale che riporti la notizia del suicidio, che funzioni quindi come una legittimazione sociale della postura sovrumana del malinconico.

La disperazione diviene così uno *status symbol*. Ciò è ben evidente nei *débauchés* ritratti da Musset. Questi giovani, lontani tanto dall'alta borghesia quanto dalla povertà, sono spinti dalla volontà di ritagliarsi un posto nella società parigina, di far parlare di sé e di dare scandalo mediante i ripetuti eccessi ai quali si abbandonano. Questa ricerca dell'originalità si serve di tutti i mezzi a propria disposizione, senza disdegnare affatto i vantaggi di una certa affettazione malinconica:

Ainsi les jeunes gens trouvaient un emploi de la force inactive dans l'affectation du désespoir. Se railler de la gloire, de la religion, de l'amour, de tout au monde, est une grande consolation, pour ceux qui ne savent que faire; ils se moquent par-là d'eux-mêmes et se donnent raison tout en se faisant la leçon. Et puis, il est doux de se croire malheureux, lorsqu'on n'est que vide et ennuyé.⁵⁶

Come per l'artista descritto da Balzac, anche per i *débauchés* di Musset l'obbiettivo è la distinzione dalla massa: lo stesso Octave, protagonista del romanzo, confessa che la sua dedizione all'eccesso non ha altro scopo se non quello di «paraitre original». ⁵⁷ La tensione verso questa originalità assoluta, però, scopre presto i suoi colori malinconici, assumendo l'aspetto di un *cupio dissolvi*: «L'orgueil humain, ce dieu de l'égoïste, fermait ma bouche à la prière, tandis que mon âme effrayée se réfugiait dans l'espoir du néant». ⁵⁸

La risata del *débauché*, che si prende gioco («se raille») di tutto, è allo stesso tempo negazione ed elevazione. ⁵⁹ In essa, come nel finto suicidio dell'Emile di Scribe, quel gesto di “negazione verso l'alto” che abbiamo

56. Musset, *Confession*, cit., p. 33.

57. *Ivi*, p. 124.

58. *Ivi*, p. 364.

59. Una simile triangolazione fra negazione della realtà, follia ed elevazione è individuata da Baudelaire nel riso dei pazzi, i quali, a detta dell'autore, ridono di tutto a causa di «un'idea della loro superiorità enormemente sviluppata» (cfr. C. Baudelaire, *Dell'essenza del riso e in generale del comico nelle arti plastiche* [1859], trad. it. di E. Violo, Unicopli, Milano 2017, p. 38).

visto essere proprio della tristezza malinconica nel suo stato romantico (che nega la realtà per affermare l'ideale), scopre la propria dimensione comunitaria, diventando l'atto inaugurale di una nuova postura sociale. È proprio in virtù di tale processo che la malinconia diviene il segno distintivo di molti giovani che, incapaci di farsi valere mediante i propri meriti (economici o artistici), trovano in essa una scorciatoia verso la distinzione a cui tanto aspirano.

2.3. Individualisti e disperati

Il contesto storico all'interno del quale ci stiamo muovendo segna una tappa importante nella storia del pensiero contemporaneo. È in esso, infatti, che si elabora il concetto di individualismo.⁶⁰ Senza soffermarmi sulla sua storia, ricordo soltanto che, nelle sue prime attestazioni, esso è usato per designare quell'impostazione ideologica che, in nome delle libertà individuali, ha portato alla distruzione dell'*ancien régime*.⁶¹ Lungi dall'essere quel trionfo dell'*agency* individuale che sarà, ad esempio, per Benjamin Constant, ai suoi albori l'individualismo è visto come una forma di egoismo esacerbato, nel quale tramonta ogni prospettiva valoriale, nonché la possibilità stessa di interessare legami interpersonali.⁶²

Molto simile a quella appena esposta è la posizione di Musset a questo riguardo. La generazione da lui descritta in apertura della *Confession* (quella dei nati fra la Rivoluzione e le guerre napoleoniche) sperimenta sulla propria pelle tutti i mali dell'individualismo dell'epoca. Non solo si erodono i legami familiari, per questi ragazzi «*élevés dans les collèges*» e senza padri;⁶³ la stessa forza dell'*eros* sembra languire, mentre gli uomini, «*en se séparant des femmes*», si sussurrano gli uni gli altri parole di disprezzo.⁶⁴ Ogni valore, finanche la fede, si scioglie al sole gelido della ragione illuministica «*qui a renversé toutes les illusions*». ⁶⁵ Quest'ultimo punto affligge in particolare coloro i quali non possono godere dei fasti della nuova società liberista e che occupano in essa una posizione subalterna. Se infatti, un tempo, i vinti potevano almeno consolarsi nella prospettiva di una ricompensa ultrater-

60. Ancora nel 1840, data della pubblicazione del secondo volume della *Démocratie en Amérique*, Tocqueville scrive che «l'individualisme est une expression récente qu'une idée nouvelle a fait naître» (A. de Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique* [1840], Gallimard, Paris 1998, vol. 2, p. 143).

61. Cfr. M.F. Piguët, *Individualisme. Une enquête sur les sources du mot*, CNRS Éditions, Paris 2018.

62. Si veda, ad esempio, F. de Frénilly, *Considérations sur une année de l'histoire de France*, Chaumerot, Paris 1815, p. 27: «Un seul principe existait en France, l'individuisme [sic], l'universel égoïsme, fruit naturel d'un temps qui avait brisé tous les liens. Plus d'amour du prochain là où il n'y avait plus de religion pour en faire un précepte. Plus d'esprit de famille là où la famille se composait à peine du père et des enfants. Plus d'esprit de corps là où tout corps avait cessé d'exister».

63. Musset, *Confession*, cit., p. 20.

64. *Ivi*, p. 28.

65. *Ivi*, p. 31.

rena, ora essi sono condannati ad affrontare senza conforto alcuno «le paroxysme du désespoir»⁶⁶ che li coglie nell'attimo della morte.

Tetra a dir poco, la Francia individualista di Musset non lascia spazio che a un'unica tonalità emotiva:

Pareille à la peste asiatique exhalée des vapeurs du Gange, l'affreuse désespérance marchait à grands pas sur la terre. Déjà, pleins d'une force désormais inutile, les enfants du siècle raidissaient leurs mains oisives et buvaient dans leur coupe stérile le breuvage empoisonné.⁶⁷

Al pari della malinconia del Democrito di Burton, che guardando il mondo dall'alto del suo monte ne derideva la vanità,⁶⁸ la «maladie morale»⁶⁹ di cui parla Musset scopre in sé stessa un'ambizione all'universale, estendendosi a coprire l'intera società. Se però in Burton, che in questo riprende un *topos* classico e ancora rinascimentale, la follia del mondo è poco più che un argomento atto a sviluppare il tema moralista della *vanitas*, qui si ha l'impressione di trovarsi di fronte a qualcosa di ben più concreto. Il tema della decadenza del contemporaneo è infatti calato nella realtà di un'esperienza affettiva, come se la società civile fosse davvero un unico soggetto capace di provare emozioni e rispondesse ai mali dell'individualismo indossando i panni neri della disperazione malinconica.

Nel romanzo di Balzac, la prima immagine di questo “volto in ombra” dell'individualismo contemporaneo si trova nella figura di Fœdora, donna amata dal protagonista, il quale vede in lei «le type complet [de la] loi qui régît la haute société».⁷⁰ Per capire questa associazione basta ricordare che in Balzac la scala che porta all'alta società è fatta di gradi di distinzione. Essa si estende fra i poli della mediocrità (l'essere uno fra tanti, indistinguibile quindi dalla massa) e dell'eccezionalità (l'essere uno al di sopra di tutti). Scegliendo di concedere i propri favori a un uomo, la donna lo dichiara superiore all'intera schiera dei suoi pretendenti, che sarà tanto più vasta quanto più giovane, ricca ed elegante (tutte qualità che Fœdora possiede in massimo grado) sarà lei. La donna è insomma metonimia dell'alta società:

66. *Ivi*, p. 33.

67. *Ibidem*.

68. Cfr R. Burton, *The anatomy of melancholy* [1621], Ex-Classics Project, 2009, p. 55: «Hippocrates asked the reason why he laughed. He told him, at the vanities and the fopperies of the time, to see men so empty of all virtuous actions, to hunt so far after gold, having no end of ambition; to take such infinite pains for a little glory, and to be favored of men; to make such deep mines into the earth for gold, and many times to find nothing, with loss of their lives and fortunes. Some to love dogs, others horses, some to desire to be obeyed in many provinces, and yet themselves will know no obedience. Some to love their wives dearly at first, and after a while to forsake and hate them; begetting children, with much care and cost for their education, yet when they grow to man's estate, to despise, neglect, and leave them naked to the world's mercy. Do not these behaviors express their intolerable folly?».

69. Musset, *Confession*, cit., p. 19.

70. Balzac, *La peau de chagrin*, cit., p. 263.

attorno a lei si muove un mondo che riproduce, in miniatura, le stesse dinamiche che regolano il trionfo e la sconfitta sociali.

L'emotività di Raphaël è profondamente scossa nel tentativo di conquista della donna amata, sballottata fra «l'espérance ou le désespoir», «ces alternatives de joie et de tristesse». ⁷¹ Come si è visto in relazione alla perdita del capitale o al fallimento dei sogni letterari del nostro protagonista, anche qui è la disperazione ad attendere chi non riesce nei propri sogni di successo. Lo stesso vale per i vinti dell'agone sociale, di cui Fœdora è metafora. La legge che Raphaël vede personificata in quest'ultima recita, infatti, molto semplicemente: «mort aux faibles». ⁷² Nella lotta per la distinzione non c'è spazio per i deboli, il cui destino è quello di restare ai margini di speranze che fanno di non poter realizzare. Anche qui, poi, la «mélancolie profonde» ⁷³ di Raphaël si apre ad abbracciare l'intera società:

Cette image en raccourci de la société [...] vous offre toujours de pauvres ilotes, créatures de souffrance et de douleur, incessamment placées entre le mépris et la pitié: l'Évangile leur promet le ciel. [...] Fidèle à cette charte de l'égoïsme, le monde prodigue ses rigueurs aux misères assez hardies pour venir affronter ses fêtes, pour chagriner ses plaisirs. Quiconque souffre de corps ou d'âme, manque d'argent ou de pouvoir, est un Paria. ⁷⁴

Questa malinconia profonda e collettiva è il prodotto di un'appena nata (e riservata a pochi, s'intende) mobilità sociale, che dona sogni di ricchezza e prestigio con una mano (si pensi al celebre «enrichissez-vous» di Guizot) ⁷⁵ e, con l'altra, angoscia. Per rendere piena giustizia alla solitudine che essa comporta e alle tinte sinistre che la caratterizzano, Balzac ricorre in due occasioni alla metafora dell'inverno: chiunque appartenga al novero dei vinti trova «partout l'hiver: froideur de regards, froideur de manières», su di lui la società soffia un «froid sinistre [...] qui saisit l'âme encore plus vivement que la bise de décembre ne glace le corps». ⁷⁶

Il nesso che lega la malinconia all'inverno è antico e persistente. Secondo Klibanski, Panofski e Saxl ⁷⁷ esso affonda le proprie radici nel pensiero pitagorico e nell'analogia che questo pone fra i quattro umori e le quattro stagioni, facendo corrispondere la bile nera all'inverno. L'accostamento,

71. *Ivi*, p. 128.

72. *Ivi*, p. 263.

73. *Ivi*, p. 264.

74. *Ibidem*.

75. Il motto, che nella sua interezza recita «Enrichissez-vous par le travail et par l'épargne et tout ira bien», è spesso considerato lo "slogan" del liberismo che conosceva i propri albori proprio durante il governo di Guizot. Cfr. Charles, *Histoire sociale de la France*, cit.

76. Balzac, *La peau de chagrin*, cit., p. 264.

77. Cfr. Klibanski, Panofski, Saxl, *Saturno e la malinconia*, cit.

avvenuto in seno alla cultura araba, del morbo atrabiliare all'influenza di Saturno (il pianeta più lontano dal sole secondo l'impostazione tolemaica, e quindi il più freddo) non avrebbe fatto che rafforzare tale legame. Qualunque sia la sua origine, questa sintonia è tanto forte che l'inverno può considerarsi uno degli elementi classici dell'iconografia del morbo atrabiliare. Secondo l'*Iconologia* di Cesare Ripa, ad esempio, la malinconia è da rappresentare come una «donna mesta, e dogliosa, di brutti panni vestita», seduta presso «un albero senza fronde», in quanto «fa la Malinconia nell'uomo, (il quale è un ritratto di tutto 'l Mondo) quegli effetti istessi, che fa la forza del Verno negli alberi, e nelle piante». ⁷⁸ Un ritratto simile ci è offerto da Hugo, che, nel suo componimento *Melancholia* ⁷⁹ racconta di «une femme au profil décharné, / maigre, blême». L'ostilità che la società riserva a questa povera sconfitta è, anche qui, veicolata dal riferimento alle sofferenze e alla solitudine sofferte nel corso dell'inverno, il quale, ricordando alla fanciulla la gioia delle belle stagioni passate («Ô jeunesse! printemps! aube! en proie à l'hiver!»), diviene metafora della sua attuale situazione disperata.

Non sorprenderà ritrovare in Musset le stesse metafore impiegate da Blzac. In quel regno della disperazione che abbiamo visto essere per lui la Francia dei nati fra la Rivoluzione e le guerre napoleoniche, le speranze per l'avvenire sono deboli «comme le soleil en hiver», ⁸⁰ mentre su tutto splende impietoso «l'astre glacial de la raison», ⁸¹ e un «principe de mort» si impossessa «froidement» delle menti dei giovani, ⁸² i quali sono «serrés dans le manteau des égoïstes, et grelottants d'un froid terrible». ⁸³

Che sia impiegato per esprimere la solitudine dei vinti e la loro sottomissione alla legge del più forte, o per simboleggiare il crollo delle illusioni e dei valori sotto l'imperio della gelida ragione illuministica, l'inverno, manifestazione della disperazione malinconica, dà corpo al lato in ombra dell'individualismo per come questo veniva vissuto dai suoi primi detrattori. Il freddo di questo panorama serve a significare ciò che in esso è venuto a mancare: il calore dei rapporti umani, la consolazione offerta dalla fede e dai valori comunitari. A che pro, in uno scenario del genere, la libertà individuale? Che bene ricercare in un agire virtualmente privo di vincoli, se si abita un panorama incapace di generare orizzonti che valga la pena inseguire, se si languisce nell'«affreuse mer de l'action sans but»? ⁸⁴ In un simile

78. C. Ripa, *Iconologia*, Gigliotti, Roma 1593, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k59563f> (ultimo accesso: 21/5/2024).

79. V. Hugo, *Les Contemplations* [1856], Nelson, Paris 1911, pp. 132-142.

80. Musset, *Confession*, cit., p. 31.

81. *Ivi*, p. 26.

82. *Ivi*, p. 32.

83. *Ivi*, p. 25.

84. *Ivi*, p. 27.

contesto, la stessa libertà, l'idea che ci sia effettivamente la possibilità di realizzare i propri desideri, viene paradossalmente vissuta come una condanna. Musset lo dichiara esplicitamente: «il y a un danger terrible à savoir ce qui est possible».⁸⁵ Balzac, invece, mette in scena la tematica, incentrando la vicenda del proprio romanzo attorno a un talismano capace di esaudire ogni desiderio espresso da chiunque lo possieda. Il *topos* favolistico che sta alla base della narrazione si rompe clamorosamente quando Raphaël, prima titubante, si rende conto dell'efficacia dell'oggetto magico che si ritrova in mano. La sua esaltazione non dura che un attimo, per cedere subito il posto a un senso di pesantezza e inerzia: «le monde lui appartenait, il pouvait tout et ne voulait plus rien».⁸⁶ L'impossibilità di desiderare di cui parla Baudelaire in una delle sue lettere alla madre,⁸⁷ da componente emotiva della malinconia, viene qui trasfigurata in un gesto dalla forte portata sociale, la reazione dell'individuo al prezzo che ha dovuto pagare per la propria sovranità, ovvero (almeno secondo la versione anti-individualista che stiamo seguendo ora) la perdita di ciascun valore che avrebbe potuto far apparire desiderabile ciò che ora appare come semplicemente disponibile, a portata di mano eppure impossibile da toccare per questi soggetti sprofondata nell'inerzia della malinconia.

3. Conclusione

Nel corso della mia indagine, mi sono lasciato guidare dai termini mediante i quali i primi decenni dell'Ottocento francese esprimevano la tristezza malinconica. L'ipotesi era che la resa letteraria di esperienze dominate da una tale emotività avrebbe mobilitato gli elementi di quello che ho definito il repertorio malinconico, ovvero forme, temi ed immagini tradizionalmente associati alla malinconia. Ho mostrato come la ripresa della metafora della *gravitas* possa indicare un mutamento nel significato attribuibile alla tristezza malinconica, che, nel primo Balzac come in molti altri autori dell'epoca, viene interpretata come momento conoscitivo. Ho poi analizzato come questo mutamento, inserendosi nel contesto socioculturale preso in esame, comporti una rifunzionalizzazione del tema del genio malinconico, secondo la quale la disperazione e il suicidio diventano simbolo della postura sociale dell'artista. Infine, ho reso evidente come la malinconia dei protagonisti dei libri in esame si estenda su un'intera collettività, presentandosi come la comune tonalità emotiva degli sconfitti nella società indivi-

85. *Ivi*, p. 26.

86. Balzac, *La peau de chagrin*, cit., p. 194.

87. Cfr *supra*, nota n. 26.

dualista e mobilitando, nel farlo, l'antico nesso che la legava al freddo e all'inverno.

Spesso, il trattamento del tema della malinconia in sede di critica letteraria porta a uno straniamento della letteratura stessa. I testi vengono interpretati come riflessi di determinanti allogene, sia che si ricerchino in essi gli indizi di una costante antropologica trasversale, sia che li si veda come la ripresa di tematiche sviluppate in seno al discorso medico. In questo articolo, ho proposto un metodo per pensare una malinconia eminentemente letteraria, non riflessa ma prodotta dai testi, secondo le dinamiche di ripresa e riscrittura proprie della tradizione. L'analisi delle opere prese in esame ha mostrato come, adottando una simile prospettiva, sia possibile dare ragione sia della sopravvivenza di forme ereditate dal passato, sia dei possibili mutamenti che queste subiscono nel momento in cui vengono calate in un preciso contesto storico.