

Figure, tempi e luoghi della malinconia

di Cristina Muccioli

Accademia di Belle Arti di Brera

✉ cristinamuccioli@fadbrera.edu.it

Melancholia was already investigated in classical antiquity within a nosographic paradigm making it a disease of organic origin. Since the Renaissance, however, it is regarded as a disposition of mind, a sad passion typical of those who excel in the arts and politics. Henri Bergson spoke of it as a price that human semiotic reason must pay to itself.

Keywords:

Melancholy, Dürer, Bergson, Arasse

Non la si sente più nominare, è precipitata nel disuso: niente più ‘malinconia’, niente più ‘tristezza’. In un mondo improvvisamente impoverito di lessico, scriventi e parlanti preferiscono un termine tecnico e clinico per riferirsi alle passioni tristi, con decisa e sommaria inesattezza: ‘depressione’.

Chi precede le cosiddette generazioni X e Z, senza nemmeno l'appellativo di una lettera alfabetica, ha scolpito imperitamente nella memoria una varietà di lemmi che più docilmente si avvicinavano alle infinite sfumature emotive che sempre ci abitano. Agostino di Ippona già avvertiva che è più facile sapere quanti capelli abbiamo in capo, piuttosto che conoscere le nostre emozioni. Eppure, tutte e tutti siamo stati spaesati, frastornati, infiacchiti, indolenti, annoiati, e siamo almeno fuggevolmente visitati dal malumore, da un'inquietudine non motivata da una sola causa specifica, dal torpore dell'inazione e dell'inoperosità chiamato colpevolmente e teologicamente ‘accidia’, dalla cupezza, o dalla difficoltà del chiudere una relazione oppure un percorso, per quanto brillante, per quanto soddisfacente.

Ci si congeda con difficoltà proprio dai posti e dalle persone con cui siamo stati sereni, in cui ci siamo sentiti a casa. Il tempo è un grande demiurgo di malinconia, e ci fa avvertire nostalgia, a distanza, persino di situazioni che un tempo avevamo disprezzato o sperato

che si chiudessero in un lampo, come le noiose ore costretti al banco di scuola elementare, o addirittura come quella perdita secca di vita che è stato, finché è durato, il servizio militare. Decenni dopo lo si racconta, però, con il sorriso, mossi da imprevedibile velata nostalgia, rivivendo piccoli gesti di solidarietà, o le visite epifaniche della fidanzata arrivata in treno.

“Non raccontate mai niente a nessuno. Se lo fate”, avverte malinconicamente Holden Caulfield al termine del *Giovane Holden*, romanzo americano di formazione per antomasia del Novecento di J. D. Salinger¹ “poi comincia a mancarvi chiunque”. Perché malinconicamente? Perché è un’avvertenza tanto acuta quanto impossibile da seguire. Siamo niente senza racconto, senza condivisione. Tutto il romanzo si snoda tra impossibilità e improbabilità, sin nei momenti apicali, come quello struggente in cui la piccola Phoebe, sorellina di Holden, gli chiede finalmente (chi altri se n’era mai dato pensiero?) che cosa volesse fare da grande: l’acchiappa bambini, risponde l’adolescente, quello che vuole acciuffare i bambini in un campo di segale prima che finiscano nel precipizio. Se non è vocazione questa, se non è volgere il male patito in bene... la vocazione, però, motiva, guida e sorregge come l’angelo custode solo quando è riconosciuta, vista e accolta. Diversamente, immalinconisce, nutre senso di inadeguatezza e sfiducia.

È leggera, la malinconia, nel senso calviniano del termine. Parla per metafore, non delimita ma apre alle possibilità interpretative. Gli anziani, che pure hanno avuto la fortuna di scampare alla guerra, sono spesso sfiduciati, a disagio, adombrati da un vago senso di tristezza perché faticano a riconoscersi in un mondo cambiato drammaticamente, per balzi e senza mediazioni. Restituisce il logorio di questa angustia una poetica canzone di Francesco Guccini, che fa così: I vecchi subiscono le ingiurie degli anni/Non sanno distinguere il vero dai sogni/ I vecchi non sanno nel loro pensiero/Distinguer nei sogni il falso dal vero” (*Il vecchio e il bambino*).

Non c’è mai gioia piena in chi si laurea, pur avendo dedicato passione e fatica ai propri studi. Lo si legge negli occhi degli studenti. La soddisfazione, l’orgoglio, l’applauso liberatorio e fragoroso dei genitori e dei parenti dopo la discussione e la proclamazione non trova eco espressiva in chi sa che definitivamente qualcosa finisce, si interrompe, non

¹ J. D. Salinger, *Il giovane Holden*, Einaudi, Torino, 2013

avrà luogo più. Perché occorre un luogo per avere luogo, e condivisione, riscontri, scambi, ascolto, nonché ruoli, punti di riferimento.

In tutti questi frangenti lo stato d'animo non è limpido e diagnosticabile in modo univoco. C'è sempre una patina, un alone, una macchia poco vistosa ma persistente a offuscare la *mise en scène* di una giornata perfetta, di un'occasione gioiosa.

Un intero apparato iconografico che verrebbe da assegnare alla gioia della lieta novella per antomasia, quello delle Madonne dell'Adorazione dei magi nella storia dell'arte sacra, che a flebile ma permanente contrasto con la celebrazione dell'evento lieto per antonomasia, offuscano la gioia per aver dato alla luce, con una mestizia e serietà del volto forse da subito presago di un destino grave e greve da affrontare.

Un altro topos artistico e narrativo della malinconia che appartiene all'archivio visivo di chiunque sia cresciuto in Europa è la *Cena di Emmaus*. Da Caravaggio al Guercino, da Veronese a Bellini il racconto iconografico si sofferma sul momento in cui Gesù, risorto e apparso ai compagni, spezza il pane². Un gesto comunissimo cui Gesù diede rito, valore, significato simbolico e non meramente funzionale, e anche pregnanza identitaria: solo lui ne aveva fatto un atto solenne e umile al contempo, momento di raccoglimento e di transustanziazione dal materiale allo spirituale, dall'individuale al collettivo. La profezia della sua resurrezione dai morti si era avverata, Gesù era tornato, offrendo il costato ferito dal taglio della lancia che lo finì, agonizzante sulla croce.

Quale notizia più straordinaria, più restitutiva per il trauma e la sofferenza interiore patita da tutti coloro che lo amavano e lo seguivano? Eppure, alla letizia sorpresa e inconfondibile dei commensali di Emmaus, si mescola subito il rammarico per essere stati 'stolti e lenti di cuore'³ e non averlo riconosciuto durante il tragitto fatto insieme per arrivare alla locanda, scambiato per forestiero a Gerusalemme, allo sconforto arreso per l'imminente nuovo strappo da chi avevano appena ritrovato, in cammino per destini ulteriori, per disegni divini e non umani, troppo poco umani.

Viene in mente, nella fenomenologia della malinconia, anche la macchia grigio chiaro perpendicolare all'occhio destro di una giovane e florida donna ritratta da un protagonista eclatante del Neoclassicismo francese Jean-August Dominique Ingres. Una chiazza che guasta la decorazione floreale perfetta, ritmata, vivace e accuratissima dell'esuberante

² Lc 24, 30

³ Lc, 24, 25

abito di Madame Moitessier⁴, restituita sulla tela in tutta la sua disinvolta e assertiva eleganza da Ingres nel 1856. “Per quanto sorprendente, e persino stupefacente possa sembrare, la pittura qui ha fatto macchia”, riconosce Daniel Arasse⁵, “qualcosa come una macchia sul vestito, dissimulata dallo splendore e dall’irregolarità (calcolata e ritmata) delle note cromatiche (...”).

La malinconia non è mai protagonista, non è ostensiva come la rabbia, il terrore, il

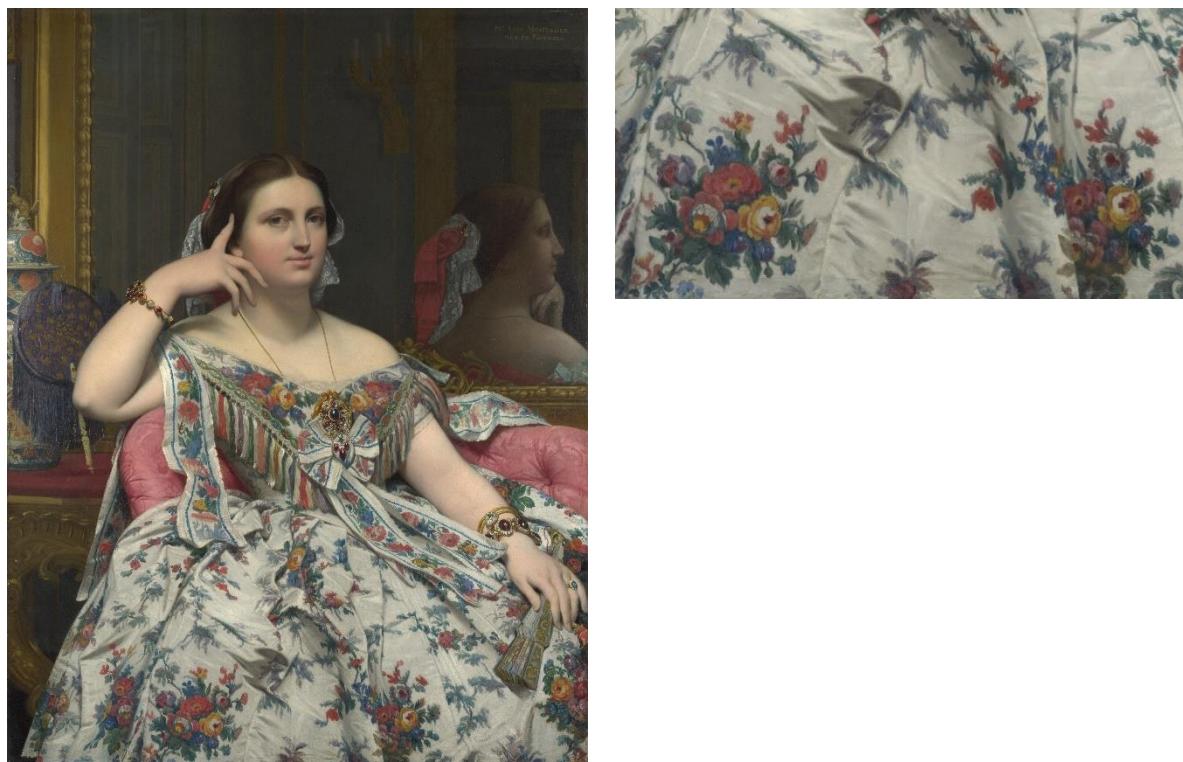


Figura 1 Jean-August Dominique Ingres, *Madame Moitessier*, olio su tela, 1856, olio su tela, National Gallery, Londra. Ph. national galleryuk.org Public domain

dolore. Sta sottotraccia, se ne fa sintomo, tendenza caratteriale e disposizione d’animo che già interrogava Aristotele. Nei *Problemata* si chiedeva, infatti: “per quale ragione gli uomini che hanno mostrato qualità straordinarie in filosofia, politica, poesia e nelle professioni tecniche si rivelano melanconici e alcuni di essi lo sono a un punto tale da essere preda dei malanni derivati dalla bile nera, come si racconta che sia successo tra gli eroi a Eracle⁶?”.

⁴ Jean-August Dominique Ingres, *Madame Moitessier*, olio su tela, 1856, olio su tela, National Gallery, Londra. Ph. national galleryuk.org

⁵ Daniel Arasse, *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*. Il Saggiatore, Milano, 2023, pag.337

⁶ Pseudo Aristotele, *Problema XXX*, 1 954a-26

Sangue, bile nera o atrabile, bile gialla o còlera, flegma. Ecco gli elementi del sistema fisiologico tetra-umorale che corrispondevano per gli antichi ai quattro elementi della cosmologia, nonché alle quattro stagioni, alla fisica delle quattro qualità (il fuoco, l'aria, l'acqua e la terra) e all'anatomia dei quattro organi maggiori: cervello, cuore, fegato e milza. Quando uno dei quattro umori corporei veniva prodotto in sovrabbondanza o troppo esiguamente, si separava dall'equilibrata miscela (*eucrasia*) che era alla base della buona salute dell'individuo, ed era causa di malattia.

Ci sarebbe, insomma, una sostanza, responsabile dell'inclinazione allo stato nostalgico, triste, contemplativo, appartato e introverso, la bile nera che è umore freddo e secco e corrisponde alla terra e, potremmo aggiungere, al sotterraneo, allo ctonio, al viscerale, all'oscuro. L'antico dio della terra era Saturno, da cui l'aggettivo saturnino attribuito ai temperamenti malinconici.

Ecco affiorare i *prolegomena* del paradigma biologico e medico, per quanto primitivo e ingenuo, che individuava nella complessione melanconica una causa organica, cioè la *discrasia* o produzione eccessiva di bile nera, sostanza che ancora oggi risuona nel lemma e nell'etimo.

Dalle righe analitiche del filosofo classico emerge la coesistenza di due dimensioni: una allusa cromaticamente attraverso il nero, l'altra legata alla 'straordinarietà', alla genialità immaginativa dunque, e alla brillantezza di capacità e creatività fuori del comune.

Un'ambivalenza colta e sottolineata positivamente nel Rinascimento anche da Marsilio Ficino che, scostandosi dalla tradizione medievale (tutta coesa nel giudicare negativamente i malinconici come afflitti e ammalati dall'eccesso di umor nero), addirittura considererà la malinconia come un'eccellenza del temperamento umano, come predisposizione privilegiata alla contemplazione del divino, alla speculazione filosofica⁷ e al talento artistico.

Si delinea sin da subito, dalle prime testimonianze scritte delle riflessioni intorno alla malinconia, della coesistenza e convivenza di una dimensione emotiva, inafferrabile, psichica, e di una fortemente razionale-discorsiva, cognitiva, che ben coadiuva le abilità tecniche, le virtù politiche e filosofiche. Uno stridio concettuale reso insuperabilmente nella celeberrima incisione di Albrecht Dürer dedicata, anzi intitolata Melencolia I (la II e la III sono andate perdute), perché non era comune all'epoca sua titolare le opere. La

⁷ Cfr. R. Burton, *Anatomia della malinconia*, (a cura di) J. Starobinski, Marsilio, Venezia, 1983

variazione morfologica della ‘a’ in ‘e’ è dovuta all’uso in voga nel Rinascimento di nascondere negli anagrammi messaggi che si voleva restassero, ma non all’immediata portata di tutti. Melencolia è anagramma di limen e coelo. In latino, lo strumento del bulino usato nell’incisione era detto ‘coelum’. Quanto al limen, che significa ‘soglia’ ma anche ‘porta’, è stata argomentata un’ipotesi interpretativa⁸ secondo la quale l’artista avrebbe voluto celebrare il proprio cognome, in origine Thürer, tramandato dal padre ungherese che viveva ad Aytòs (Ayto è ‘porta’ in ungherese). Nella Norimberga di lingua tedesca, Tür è, di nuovo, ‘porta’. La malinconia in questa incisione paradigmatica è incarnata da un angelo, stranamente inattivo. Gli angeli sono sempre affaccendati nella storia dell’arte, nel racconto vetero e neotestamentario. Annunciano, esortano in sogno, suonano strumenti musicali, arrotolano le volte del cielo al termine della narrazione iconografica, come nella volta giottesca della cappella degli Scrovegni, cantano assiepati in coro, offrono gigli bianchissimi alla Vergine.

L’angelo düreriano, invece, è seduto inoperoso, come il San Gerolamo⁹ nello studio regge la testa reclinata su un pugno chiuso, il gomito appoggiato al ginocchio.

Tutto di questa formula di pathos, per dirla con Warburg, farebbe pensare alla tristezza affaticata e all’apatia che spesso si accompagnano nei malinconici. Gli occhi, però, contraddicono questa impressione. Non seguono l’inclinazione del capo ma guardano in alto, sono vigili, concentrati, vibranti di pensiero e inquietudine che non ci è dato di comprendere. Alla stasi del corpo si oppone l’allerta degli occhi accesi da un bagliore, illuminati da dentro.

Chiosava Alberto Savinio¹⁰ su questo sguardo ardente: “Arte vera è spesso malinconica, ma triste mai. In fondo la differenza tra tristezza e malinconia è questa, che la tristezza esclude il pensiero, la malinconia se ne alimenta. Guardate come ‘pensa’ la Malinconia di Dürer”.

L’impenetrabilità e l’inaccessibilità di un mondo simbolico in figura sono la cifra più marcata del sentimento malinconico come irriducibile a una spiegazione univoca, senza ombre. L’angelo corrucchiato Melencolia dà le spalle a una casa sigillata, senza porte,

⁸ David Finkelstein, *Manifesto della melanconia*, trad. it. di S. Ferraresi, con una prefazione di C. Rovelli, Adelphi, Milano, 2024

⁹ A. Dürer, *San Girolamo nello studio*, 1521, olio su tavola, Museo Nazionale d’arte antica di Lisbona

¹⁰ Alberto Savinio, *Nuova Enciclopedia*, Biblioteca Adelphi, Milano, 1977, pag. 246

presenti solo nominalmente nell'anagramma del titolo e nella firma di Dürer. Quel che potrebbe a tutta prima apparire come una finestra, è un quadrato magico con la sua griglia cifrata in basso alla quale si legge una data: 1514, probabilmente riferita all'anno della morte della madre del pittore di Norimberga. Sulla facciata, una campana e una corda tesa, ma non si scorge da chi. In tutto il dettagliato e lenticolare nitore dell'opera, nulla può essere visto con chiarezza.

Proprio la ragione, armata di strumenti di precisione e misurazione precisi e affidabili, sembra tanto presente quanto impotente. Ogni cosa sembra agire ambiguumamente sull'altra. Ci sono un compasso stretto goffamente nella mano della donna angelo indolente ma pensosa, una scala, un martello, un poliedro che ha ispirato generosamente tanta arte contemporanea¹¹, una sega dentata, un calamaio e un libro, una clessidra e una bilancia



Figura 2 Albrecht Dürer, *Melancholia I*, incisione a bulino, 1514, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

¹¹ Alberto Giacometti e Claudio Parmeggiani hanno reso omaggio a Dürer proprio riproponendo l'ottaedro di *Melancholia I*.

appoggiate al muro della casa, e una sfera ai piedi della creatura che sembra denunciare l’insufficienza di tutto quello che, sin lì, era stato utile a misurare la mappa, la carta bidimensionale e ben governabile con cui abbiamo organizzato e modificato il mondo. Il globo non può essere dominato, non lo si può nemmeno vedere interamente in una volta sola, perché una faccia resterà sempre all’oscuro. Sullo sfondo di questo primo piano affollato di oggetti per la misurazione geometrica si alza in volo nel cielo crepuscolare un animale notturno, un pipistrello reggitarga, sulla quale è recato il titolo dell’opera a partire dal quale dovremmo leggerla, interpretarla con tutta la sua atmosfera, con più cura e partecipazione che con curiosità da risolutori di rebus.

Siamo passati da uno statuto nosografico della malinconia come malattia, patologia corporea causata da scompenso umorale e organico, a uno in cui, a partire dal Rinascimento essa diventa una *Stimmung* caratteriale, di personalità, denotata dal contrasto tra intelligenza spiccata e prodigioso talento cognitivo da un lato, e svagata introversione emotiva dall’altro.

Ma che cos’è, per l’umano, l’intelligenza? Ancora più radicalmente, che cos’è l’umano, qual è il suo tratto distintivo, denotante? La filosofia non ha smesso, né mai dovrebbe smettere, di porsi questo interrogativo, e di rinegoziare una risposta che tenga conto del contesto storico e culturale a partire dal quale storicamente abbiamo fornito le risposte più divergenti.

Henri Bergson, nell’Evoluzione creatrice (1907), identifica l’intelligenza come l’affioramento di qualcosa che ci separa dalla dimensione puramente istintuale degli altri animali: “La nostra intelligenza è un’estensione dei nostri sensi. Prima di poter speculare, dobbiamo poter vivere, e vivere significa sfruttare al massimo la materia, sia con i nostri organi, che sono strumenti naturali, sia con gli strumenti che sono organi artificiali”¹²; e ancora: “Originariamente noi pensiamo esclusivamente per agire. È nello stampo dell’azione che la nostra intelligenza è stata colata”¹³.

Se l’istinto è descrivibile come la conoscenza innata e immediata delle cose, l’intelligenza per il filosofo francese sarebbe piuttosto la conoscenza dei rapporti tra di esse, delle relazioni per denotare le quali il linguaggio umano si è articolato in similitudini, metafore, analogie. Come strumento principe della nostra intelligenza, il linguaggio ne riflette la

¹² H. Bergson, *Pensiero e Movimento*, Introduzione pag. 34

¹³ H. Bergson, *Evoluzione creatrice*, pag. 41

parcellizzazione del reale in unità discrete, per poi instaurare rapporti di somiglianza o dissomiglianza che rendono praticabile e semplificata la nostra esperienza, perché sia la più vantaggiosa possibile con il mondo, dal quale altrimenti ci sentiremmo sopraffatti¹⁴. Ne Le due fonti della morale e della religione del 1932 asserisce che l’umano è un animale intelligente, di un’intelligenza peculiare: quella che gli consente di maneggiare segni, si specializzano nell’operazione semiotica.

Nell’amalgama ingovernabile del reale l’animale umano che si sentiva perso e confuso e perso, indistinguibile, ha affinato la capacità di individuare di volta in volta un punto saliente attorno al quale organizzare il caos impenetrabile. Questo tipo peculiare di intelligenza umana (Bergson scrive pagine memorabili e ammirate per l’intelligenza di altri viventi, dalle formiche ai lepidotteri, sino alle piante) seleziona, individua, isola un elemento immerso nella rutilante confusione percettiva del mondo, che meglio possa assecondare e orientare i suoi fini, le sue pratiche di vita, sacrificando ogni nuovo al già noto, al già identificato, e il divenire cangiante alla stabilità di una chiara classificazione del reale, il cui esito più rigoroso è la scienza.

Non si tratta di idealizzare un sapere disinteressato, dunque, ma di circoscriverne uno improntato progettualmente all’agire, al ‘prevedere per agire’¹⁵ per usare le sue stesse parole. La cosa che è stata isolata e staccata dal tutto indistinguibile, dalla immane complessità, diventa segno di tutto il resto. Il segno maneggiato dall’umano è ciò che fa segno, è ciò che torna ritmicamente nella cacofonia dell’insieme non maneggevole. I luoghi nei quali eravamo immersi come cosa fra le altre, si fanno percorribili, a partire da un ‘proto-segno’ a partire dal quale tutti gli altri enti sono conferme, echi, risposte. Un’operazione segnica (elevare qualcosa a segno) in cui consiste tutta la potenza della nostra intelligenza.

Rendere ordinato il caos, rendere affrontabile e fruibile il reale altrimenti ingovernabile, salvarsi dall’orrore dell’indistinto, però, ha un prezzo molto alto. Scegliere, isolare ed elevare un elemento a segno e a punto di vista fisso sulla variabilità e vivacità del resto, variopinto e cangiante, fa sì che l’animale semiotico compia la stessa operazione anche su di sé. Il suo segno per eccellenza, ciò che sta, immobile e solido, garantito e al sicuro

¹⁴ Ivi, Introduzione pag. 86: “Qual è la funzione principale del linguaggio? È quella di stabilire una comunicazione in vista della cooperazione. Il linguaggio trasmette ordini o avvertimenti. Prescrive o descrive (...”).

¹⁵ Henri Bergson, *L’evoluzione creatrice*, Raffaello Cortina, Milano, 2002, §2 pag. 329

dall'abominevole divenire dei corpi e delle vite, è il nome. Il nome soltanto è intangibile, non degrada, non si decompone come il corpo perituro, contagiable. Proprio questa perfezione infrangibile fa dell'umano intelligente un essere malinconico. Secondo Massimo Recalcati¹⁶, lontano dalla consuetudine patografica e sensibile, illuminato lettore delle opere d'arte, Vincent van Gogh subì violentemente il trauma del nome impostogli dopo essere nato proprio lo stesso giorno del primo anniversario della morte del fratellino: il 30 marzo del 1853. Si sentì mero sostituto, vicario e fantasma di un bimbo la cui morte non era stata accettata, elaborata. La mutilazione all'orecchio, le crisi psicotiche, il suicidio avrebbero, secondo lo psicanalista, la loro scaturigine proprio in quel nome, Vincent, che già in vita gli sopravviveva, come nome non proprio, come nome d'altro. Quel nome non gli ha garantito identità, gli ha negato accoglienza e riconoscimento.

La malinconia è implicita nell'intelligenza, in questa intelligenza semiotica.

Se solo il nome sopravvive, perché mai dovremmo impegnarci nelle nostre relazioni, a volte così faticose, perché dovremmo osservare regole e norme che l'appartenere alla comunità civile prescrivere, perché dovremmo procreare, perché dovremmo generare non solo qualcuno, ma anche qualcosa, se tanto ci sappiamo già da subito finiti, se ci vediamo inesorabilmente, attraverso il segno ordinatore del nome, a partire dalla fine, dall'unica cosa che a quella inesorabilità si sottrae?

Se da un lato la nostra intelligenza ci rende soggetti, ci distingue dall'oggetto e dalla vitalistica caotica coincidenza con esso, rendendoci padroni dell'oggetto, dall'altro ci mostra come ineluttabile la fine cui siamo assegnati in quanto corruttibili e provvisori, consapevolezza spietatamente demotivante per l'agire sociale, morale, e anche creativo. Serve allora un antidoto, serve qualcosa che salvi l'intelligenza da sé stessa. Ecco le sue parole vertiginose "L'uomo sa che morirà. Tutti gli altri esseri viventi aggrappati alla vita ne prendono soltanto lo slancio (...) ma con l'uomo appare la riflessione e di conseguenza la facoltà di osservare senza utilità immediata, di confrontare fra loro osservazioni provvisoriamente disinteressate e, infine, di indurre e generalizzare. Constatando che tutto ciò che vive intorno a lui finisce per morire, è convinto di essere ugualmente mortale. La natura, dotandolo dell'intelligenza, doveva volente o nolente portarlo a questa convinzione, intralcia il movimento della natura.

¹⁶ Cfr. M. Recalcati, *Melanconia e creazione in Vincent van Gogh*, Bollati e Boringhieri, Torino, 2014

Questa è destinata ad inciampare nell'ostacolo che si trova ad avere posto sul suo stesso cammino. Ma ben presto si rialza. All'idea che la morte è inevitabile oppone l'immagine di una continuazione della vita dopo la morte; questa immagine, lanciata da essa nel campo dell'intelligenza, dove è destinata a inserirsi l'idea, rimette le cose in ordine, la neutralizzazione dell'idea per mezzo dell'immagine esprime allora l'equilibrio della natura che si trattiene dallo scivolare”¹⁷.

Bergson sta interpretando in queste righe di una limpidezza e di un acume stupefacenti, la nascita del mito e della religione come farmaco per una patologia autoimmune, per così dire, come strategia difensiva dell'umano strutturalmente, ontologicamente malinconico proprio a partire dal suo sapere fondamentale, dalla sua intelligenza semiotica che lo trasforma nella virtualità desomatizzata del proprio nome¹⁸.

Per Bergson, insomma, il ruolo e la scaturigine della religione consistono dunque nel contrastare quell'inaridimento (freddo, secco, saturnino) che l'intelligenza produce nei confronti del flusso della vita attraverso l'idea dell'inevitabilità della morte.

L'intelligenza qui paradossalmente lotta contro sé stessa, si aggira, si difende da una chiarezza e da un nitore intollerabili. Non conosciamo ad oggi una sola cultura, popolo, etnia umana che non abbia coltivato i propri miti sull'immortalità, sull'ulteriorità della vita in un altrove, nella sopravvivenza di qualcosa di noi, che sovente abbiamo chiamato ‘anima’.

La religione sana la vita dell'animale semiotico e quindi malinconico dal vulnus inferto dalla consapevolezza della sua irrimediabile finitezza e la rilancia oltre sé stessa figurando in prospettiva salvifica l'immortalità. Per questo, forse, Deleuze dice che «bisogna riprendere il concetto bergsoniano di fabulazione e dargli un senso politico»¹⁹

¹⁷ Henry Bergson, *Le due fonti*, pag. 112

¹⁸ “Considerata da questo punto di vista, la religione è dunque una reazione difensiva della natura contro il potere disgregante dell'intelligenza”, *Ivi*, pag. 96

¹⁹ Gilles Deleuze, *Pourparler* (1990), Quodlibet, Macerata 2000, p. 229

Nota Bibliografica

- ARASSE, Daniel, *Il dettaglio*, Il Saggiatore, Milano 2023.
- ARISTOTELE (Pseudo), *Problema XXX, I*, a cura di Bruno Centrone, Ed. ETS, Pisa 2008.
- BERGSON, Henri, *L'evoluzione creatrice*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002.
- , *Le due fonti della morale e della religione*, Biblioteca Universale Laterza, Bari 2020.
- , *Pensiero e movimento*, Bompiani, Milano 2020.
- BURTON, Richard, *Anatomia della malinconia*, Marsilio, Venezia 1983.
- DELEUZE, Gilles, *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 2000.
- FINKELSTEIN, David, *Il manifesto della malinconia*, Adelphi, Milano 2024.
- RECALCATI, Massimo, *Malinconia e creazione in Vincent van Gogh*, Bollati Boringhieri, Torino 2014.
- SALINGER, Jerome David, *Il giovane Holden*, Einaudi, Torino 2018.
- SAVINIO, Alberto, *Nuova Enciclopedia*, Adelphi, Milano 1977.