



**DOTTORATO DI RICERCA IN  
FILOSOFIA E TEORIA DELLE SCIENZE UMANE  
XXVIII CICLO**

**IL PARADIGMA NOSTALGICO  
DA ROUSSEAU ALLA SOCIETÀ DI MASSA**

**DOTTORANDA: Dott.ssa Lucrezia Ercoli**

**TUTOR: Prof. Giacomo Marramao**

**COORDINATORE: Prof. Mauro Dorato**

**ANNO ACCADEMICO 2015/2016**

# INDICE

## PRIMA PARTE – LA MALATTIA DEL RITORNO

### CAPITOLO I – Nostos e Algos

- a. Parola e sentimento
- b. I soldati nostalgici
- c. In patria, senza indugio
- d. La cattiva coscienza dell'Illuminismo

### CAPITOLO II – Malinconica nostalgia

- a. Anatomia della malinconia
- b. Lutto e nostalgia
- c. Sole Nero
- d. Ricordanze

## SECONDA PARTE – LA POETICA DELLA NOSTALGIA

### CAPITOLO I – Desiderium Patriae

- a. La nostalgia dello spazio
- b. *Mens aegra*
- c. Il poeta in esilio

### CAPITOLO II – La melodia dell'irreversibile

- a. Ranz des Vaches
- b. Il segno rammemorante

- c. L'irreversibile e la nostalgia
- d. Musiche dell'altrove

### **CAPITOLO III – Assenza più acuta presenza**

- a. Il desiderio dell'assente
- b. La filosofia è propriamente nostalgia
- c. La tonalità fondamentale

## **TERZA PARTE – LE ETÀ DELL'ORO**

### **CAPITOLO I – Il passato dell'umanità**

- a. Un'azione primordiale
- b. Tristi tropici
- c. La stirpe dell'oro
- d. Eldorado

### **CAPITOLO II – Bon Sauvage**

- a. Il mito del buon selvaggio
- b. Amare le chimere
- c. *L'homme de l'homme*

## **QUARTA PARTE - LA NOSTALGIA NELL'ERA DELLA SUA RIPRODUCIBILITÀ TECNICA**

### **CAPITOLO I – Nostalgia e cultura di massa**

- a. La nostalgia non è più quella d'un tempo

- b. Nostalgia del Presente
- c. Lo spettatore naïf
- d. Lacrime nella pioggia
- e. Amarcord

## **CAPITOLO II – Elogio della nostalgia**

- a. In Retro We Trust
- b. Strategie di sopravvivenza
- c. Esercizi per forsenare il tempo

## **BIBLIOGRAFIA**

**PRIMA PARTE**

**LA MALATTIA DEL RITORNO**

## CAPITOLO I

### NOSTOS E ALGOS

Ci sono persone che non si sarebbero mai innamorate,  
se non avessero sentito parlare dell'amore.

La Rochefoucauld, *Massime*

#### a. Parola e sentimento

Il sentimento non è la parola, ma può diffondersi solo attraverso le parole.  
[...] I sentimenti di cui vogliamo ripercorrere la storia ci sono accessibili solo a partire dal momento in cui si sono manifestati, verbalmente o attraverso qualsiasi altro mezzo espressivo.<sup>1</sup>

Jean Starobinski ci ricorda – in apertura del suo saggio dedicato al concetto di nostalgia – che per capire e conoscere un sentimento bisogna inizialmente ricorrere all'analisi della sua prima formulazione verbale. Soltanto nel momento in cui viene “nominato”, infatti, quel sentimento “esiste”, nella forma in cui siamo abituati a pensarlo, a conoscerlo e a farne esperienza.

Come scrive La Rochefoucauld: «Ci sono persone che non si sarebbero mai innamorate, se non avessero sentito parlare dell'amore»<sup>2</sup>. Insomma, il termine che designa un sentimento non soltanto contribuisce a definirne il concetto, ma riesce a generare la stessa esperienza affettiva di cui è espressione<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> J. Starobinski, *Il concetto di nostalgia* (1966), in A. Prete (a cura di), *Nostalgia*, Raffaello Cortina, Milano 1992, pp. 85-86.

<sup>2</sup> F. de la Rochefoucauld, *Massime. Riflessioni varie e autoritratto*, a cura di G. Bogliolo, Bur, Milano 2012, p. 129.

<sup>3</sup> J. Starobinski, *Il concetto di nostalgia*, cit., pp. 85-86.

Per questo, se vogliamo approfondire le domande filosofiche e le suggestioni culturali che la “nostalgia” continua a generare nel mondo contemporaneo, è inevitabile affrontare una vera e propria “storia della nostalgia”<sup>4</sup>. Ricostruire, cioè, il percorso storico-critico che si è originato con la sua prima formulazione verbale.

Narrare la genealogia del termine nostalgia, quindi, non è sterile gusto eziologico e filologico, ma una necessità gnoseologica: tutte le implicazioni filosofiche ed estetiche discendono dall’origine linguistica di questo concetto.

A partire da due peculiarità che contraddicono il senso comune e che hanno conseguenze determinanti per il ruolo contemporaneo della nostalgia nella società di massa.

Innanzitutto, la cronologia. La parola nostalgia, infatti, non è antica: la sua nascita, diversamente da come si è indotti a pensare dal suo etimo greco, non affonda le radici alle origini della cultura occidentale. Al contrario, “nostalgia” è una parola moderna che ha una data di nascita precisa e individuabile con certezza: il 1688.

Non meno importante è il contesto della nascita. La prima formulazione della parola nostalgia, infatti, non è relativa all’arcipelago psicologico, estetico o filosofico, gli unici contesti contemporanei in cui siamo abituati a evocare questo sentimento. Al contrario, il termine “nostalgia” nasce nel lessico specifico della scienza medica moderna<sup>5</sup>.

La parola nostalgia, infatti, nasce nel 1688 come definizione di una patologia da cui sembrano affetti i soldati svizzeri in forza all’esercito francese.

---

<sup>4</sup> Per una ricostruzione della “storia dei concetti” in ambito filosofico, dai primi lessici settecenteschi fino al Novecento con i *Geschichtliche Grundbegriffe* di Koselleck, cfr. P. D’Angelo, *Storia dei concetti*, in *Dizionario di studi culturali*, a cura di M. Cometa, Meltemi, Roma 2004, p. 388-397.

<sup>5</sup> Per un approfondimento e ulteriore bibliografia sullo sviluppo della riflessione sulla patologia nostalgica cfr. A. Bolzinger, *Histoire de la nostalgie*, CampagnePremière, Parigi 2012.

L'autore di questa creazione linguistica è lo studente svizzero Johannes Hofer che, nella sua tesi di laurea in medicina, conia il termine assemblando artificialmente<sup>6</sup> due parole greche, *nostos* e *algos*.

Per “convenire” e “aderire” all'oggetto della sua analisi, Hofer pondera accuratamente la scelta dei termini greci premurandosi di fornirne una precisa traduzione:

Dopo attento esame non trovai nulla di più conveniente, e di più aderente all'oggetto, del vocabolo Nostalgia, di origine greca e composto di due altri vocaboli: *nostos*, ritorno in patria, e *algos*, dolore o tristezza.<sup>7</sup>

È fondamentale notare, però, che il termine scelto da Hofer – *nostos* – supera questa ristretta traduzione. *Nostos* è un termine chiave del vocabolario e della cultura greca antica. Il *nostos* non è solo il “ritorno in patria” ma anche la narrazione che ha per oggetto questo ritorno (dal viaggio di ritorno a Itaca dell'*Odissea* al viaggio di risalita dell'*Anabasi* di Senofonte).

Il *nostos*, cioè, non rappresenta semplicemente il viaggio nello spazio, ma comprende il *mythos*, il racconto, che narra un viaggio fisico e dell'anima. Non è superfluo notare che la radice indoeuropea *nes* contenuta nel termine *nostos* significa proprio “ritorno alla luce e alla vita”<sup>8</sup>.

Ma per ora è importante sottolineare come il termine *nostalgia* sia creato ad arte per rispondere a una precisa esigenza: coniare un nuovo soggetto di interesse medico,

---

<sup>6</sup> La pratica di coniare un termine nuovo per “creare” una patologia non ancora analizzata non è un'invenzione di Hofer come lui stesso ammette: «ho ritenuto necessario darle un nome, come so che hanno dovuto fare prima di me tutti coloro cui è toccato in sorte di dover esporre un problema nuovo» (J. Hofer, *Dissertazione medica sulla Nostalgia* (1688), in A. Prete (a cura di), *Nostalgia*, cit., p. 47).

<sup>7</sup> J. Hofer, *Dissertazione medica sulla nostalgia*, cit., p. 47. La traduzione completa di Alessandro Serra raccolta dell'antologia di Prete è la prima ad essere condotta sull'edizione originale in latino del 1688. La versione tedesca del 1799 di Lorenz Crell che è stata poi ripresa da Fritz Ernst nel suo *Vom Heimweh* era parziale. Cfr. *Nota al testo*, cit., pp. 60-61.

<sup>8</sup> «Vi sono di fatto due aspetti del *nostos* nell'*Odissea*; uno è certamente il ritorno dell'eroe da Troia, e l'altro, non meno importante, è il suo ritorno dall'Ade. Inoltre il tema della discesa e successivo *nostos* (ritorno) di Ulisse dall'Ade si apparenta alla dinamica solare del tramonto e dell'alba. Il movimento è dal buio alla luce, dall'inconscio al conscio. L'eroe, infatti, è addormentato mentre galleggia nell'oscurità verso la madrepatria e l'alba sorge esattamente nel momento in cui la sua barca raggiunge le coste di Itaca» (G. Nagy, *Greek Mythology and Poetics*, Cornell University Press, Ithaca 1990, p. 219).

definire e nominare una condizione clinica riscontrabile empiricamente, ma ancora priva di un profilo e di una dignità scientifica.

Un aspetto determinante, anche se gli studi successivi sulla nostalgia – come nota Antonio Prete nella sua preziosa antologia di testi dedicati a questo misterioso sentimento – hanno erroneamente «tenuto separate l’origine medica [...] dalle connotazioni che l’uso letterario ha conferito alla parola»<sup>9</sup>.

Certo, la patologia individuata dal termine “nostalgia” non si origina *ex nihilo* con il nuovo nome medico coniato da Hofer, ma questa formulazione ha alterato per sempre il fenomeno investigato. Per comprendere gli sviluppi successivi della nostalgia, è necessario allora storicizzare la natura di questa inchiesta scientifica e precisarne le conseguenze.

Infatti, lo stesso anno di nascita della patologia nostalgica – 1688 – la colloca tra le sindromi tipiche della nascente modernità. Anzi, la nascita della nostalgia si colloca proprio nel cuore di un processo, iniziato nel XVII secolo, che Foucault ha definito la “nascita della clinica”<sup>10</sup>.

È proprio Michel Foucault che nell’omonimo saggio del 1963 – sviluppando i temi del suo lavoro precedente *Storia della follia nell’età classica* che poi riprenderà nel successivo *Le parole e le cose* – traccia le origini storiche della professione medica moderna a partire dalla spazializzazione e dalla verbalizzazione delle malattie.

Questo processo descrive ciò che prima era sotto la soglia del visibile e del dicibile e si inserisce a pieno titolo in una nuova coscienza politica e sociale della salute. La malattia, cioè, deve essere traducibile in parole: il contatto tra medico e malato dà vita a un nuovo linguaggio, a un discorso che può “dire” ciò che si “vede” verbalizzando il disturbo.

---

<sup>9</sup> Al contrario, «gli studi sulla Melanconia hanno ricostruito una storia nella cui trama patologia e passione, scritte e iconografia, si sono orientate in connessioni e relazioni reciproche e in reciproci riflessi (dall’*Anatomy of Melancholy* di Robert Burton alle importantissime ricerche di Klibanski, Panofsky e Saxl) [...]» (A. Prete, *Nostalgia*, cit., p. 33).

<sup>10</sup> Cfr. M. Foucault, *La nascita della clinica. Un’archeologia dello sguardo medico*, Einaudi, Torino 1969. Per un commento esaustivo all’esposizione foucaultiana e all’influenza nella filosofia della scienza francese cfr. G. Gutting, *Michel Foucault’s Archaeology of Scientific Reason*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.

La creazione della patologia nostalgica, insomma, si inserisce in quella che potremmo definire una vera e propria rivoluzione paradigmatica della scienza medica moderna. La verbalizzazione del disturbo, infatti, ha un ruolo cruciale in questa rottura epistemica che crea e ordina i parametri tra salute e malattia:

La clinica — costantemente esaltata per il suo empirismo, l'umiltà della sua attenzione, e la dedizione con cui permette alle cose di emergere silenziosamente per offrirsi allo sguardo osservatore senza disturbarle con discorsi — deve la sua reale importanza al fatto che è una riorganizzazione in profondità, non solo del discorso medico, ma della mera possibilità di un discorso sulla malattia.<sup>11</sup>

Foucault, in altri termini, descrive un processo di “medicalizzazione” della società attraverso il quale lo sguardo del medico penetra l'intero spazio sociale e controlla la vita individuale e collettiva.

Partendo da questo presupposto, il tentativo di articolare un'eziologia precisa delle cause e dei sintomi e segni di un disturbo distinto, conduce inevitabilmente alla creazione di tassonomie arbitrarie che identificano solo le differenze e le uguaglianze rispetto a una struttura predeterminata dal medico.

Ma rimane aperta la domanda. Perché in questa nuova “coscienza medica” la nostalgia viene identificata come una patologica deviazione dai parametri normativi della salute<sup>12</sup>?

Il primo aspetto da chiarire è qual è il significato che Hofer conferisce a questa patologia. La nostalgia, seguendo la fulminante definizione della *Dissertatio medica*, è una malattia che identifica una patologica «tristezza ingenerata dall'ardente brama di ritornare in patria»<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> M. Foucault, *La nascita della clinica*, cit, p. XIX.

<sup>12</sup> Al centro di *Naissance de la clinique* vi è la questione della nascita dei moderni saperi medico-biologici. Negli anni Settanta, invece, sarà centrale per la riflessione foucaultiana la nascita dell'istituzione ospedaliera moderna come istituzione disciplinare. Cfr. M. Foucault, *La politique de la santé au XVIIIe siècle* (1976) in *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste. 2. 1971-1977. Poteri, saperi, strategie*, Feltrinelli, Milano 1997, p. 189; M. Foucault, *L'incorporazione dell'ospedale nella tecnologia moderna*, in *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste. 3. 1978-1985. Estetica dell'esistenza, etica, politica*, a cura di A. Pandolfi, Feltrinelli, Milano 1998, p. 87.

<sup>13</sup> J. Hofer, *Dissertazione medica sulla Nostalgia*, cit., p. 47.

E il significato letterale che Hofer assegna al suo assemblaggio linguistico fa riferimento a un determinato decorso fisiologico e a sintomi definiti. La nostalgia, innanzitutto, è causata da un'immaginazione distorta:

La nostalgia [...] è sintomo di un'immaginazione turbata, prodotto dagli spiriti vitali che nel loro moto seguono un unico percorso lungo i condotti bianchi dei corpi striati del cervello e i canaletti del centro ovale, e quindi suscitano nell'anima l'idea esclusiva e persistente del ritorno in patria.<sup>14</sup>

Hofer parla, quindi, di un *symptoma imaginationis laesae*, di un'*algia* dell'immaginazione. In altri termini, quando il potere dell'immaginazione (fissata sull'idea di patria) è eccessivo, la mente del paziente è troppo debole per sopportarlo.

La *Dissertatio* prosegue seguendo un preciso rigore eziologico. Hofer spiega come l'oggetto rappresentato dalla casa lontana [*nostos*] – per il suo impatto eccessivo che richiede uno sforzo oltre misura in quelle fibre nervose che lo “contengono” – diventi un dolore [*algos*] dell'immaginazione situata nel cervello.

L'immagine dell'oggetto, infatti, è rappresentata nel cervello grazie agli spiriti animali [*spiritus animales*] che si muovono nei canali dei nervi. La graduale estenuazione degli spiriti (eccitati e concentrati sull'immagine della casa lontana) si trasforma in una inattività nelle altre parti del cervello. La continua rappresentazione di questo oggetto finisce per rendere gli spiriti vitali “fissati”: tesi sempre e soltanto a un moto che stimola unicamente l'idea di quel medesimo oggetto<sup>15</sup>.

C'è un apparente letargo degli spiriti animali. In realtà il disturbo è causato da un eccesso di attività, da un'euforia nei nervi dell'immaginazione che impiegano tutta l'energia vitale in un solo e determinato oggetto. Un'interna eccitazione, quindi, spiega l'apatia esterna del nostalgico:

---

<sup>14</sup> J. Hofer, *Dissertazione medica sulla Nostalgia*, cit., p. 47.

<sup>15</sup> J. Hofer, *Dissertazione medica sulla Nostalgia*, cit., p. 56.

Gli spiriti stessi non si lasceranno quasi stimolare da altri oggetti, oppure, se anche lo faranno, l'anima, tutta occupata dal pensiero della patria, poco o nulla, o soltanto superficialmente e incidentalmente, attenderà a quei moti.<sup>16</sup>

È importante notare, però, come la teoria scientifica di Hofer si poggi sul potente paradigma della sensibilità nervosa strutturato pochi anni prima da Thomas Willis<sup>17</sup>. Con il medico e scienziato inglese, infatti, è nata la moderna neurologia, con un nuovo linguaggio e una nuova logica. Willis studia l'anatomia e il funzionamento del cervello, anticipando i modelli localizzazionisti della fine del XIX secolo, ritenendo che gli spiriti animali si generino mediante un processo chimico nel cervello, sede delle funzioni psichiche superiori. La sua analisi cerca di individuare le diverse dislocazioni di percezione, immaginazione, memoria, volontà. In questa prospettiva, le malattie della mente sono alterazioni meccaniche o chimiche degli spiriti animali<sup>18</sup>.

Sempre Foucault, ne *La nascita della clinica*, mostra come questa impostazione trasferisca nei processi nervosi interni le caratteristiche evidenti nell'osservazione clinica del paziente. Per esempio, all'agitazione visibile del maniaco corrisponde l'agitazione dei suoi spiriti animali:

Quando Willis parla delle cause prossime della mania, intende una doppia alterazione degli spiriti animali. Alterazione meccanica, anzitutto, che influisce a un tempo sulla forza del movimento e sulla sua traiettoria: in un maniaco gli spiriti si muovono con violenza [...]. Alterazione chimica, inoltre: gli spiriti prendono una natura acida che li rende più corrosivi e più penetranti.<sup>19</sup>

Le forme patologiche della malattia, quindi, vengono ricondotte alla loro causa organica specifica: avviene una sorta di “cadaverizzazione del corpo” e una precisa differenziazione tra sintomo (che rimanda in modo generico alla malattia) e segno (che rimanda a una precisa parte del corpo e localizza la malattia).

---

<sup>16</sup> J. Hofer, *Dissertazione medica sulla Nostalgia*, cit., p. 53.

<sup>17</sup> «Se alcuni termini che Hofer utilizza fanno pensare a un'influenza stretta di Thomas Willis, altri rimandano agli antichi maestri [della tradizione greco-latina]» (J. Starobinski, *Il concetto di Nostalgia*, cit., p. 93).

<sup>18</sup> Secondo la prospettiva di Willis (1622-1675) l'immaginazione – al contrario della memoria – dipende dai nostri sensi esterni. E la memoria e l'immaginazione non solo sono attività differenti, ma hanno posti diversi nel cervello. Cfr. T. Willis, *The Anatomy of the Brain and Nerves*, McGill University Press, Montreal 1965.

<sup>19</sup> M. Foucault, *Nascita della clinica*, cit., p. 185.

La *Dissertatio* di Hofer, infatti, si dilunga in una dettagliata descrizione di vari casi di nostalgici che esplicitano come il comportamento patologico esteriore sia una manifestazione del loro stato interno.

Il nostalgico, infatti, è caratterizzato da:

una tristezza continua, la patria come unico pensiero, il sonno disturbato o l'insonnia, la perdita di forze, la minore sensibilità alla fame e alla sete, l'angoscia e le palpitazioni di cuore, i frequenti sospiri, l'ottusità dell'anima concentrata quasi esclusivamente sull'idea della patria, cui vanno aggiunti vari disturbi, sia precedenti la malattia sia conseguenti a essa, nonché le febbri continue e intermittenti, alquanto ostinate se non si soddisfa il desiderio del malato.<sup>20</sup>

Le cause interne, quindi, corrispondono a una "trascrizione qualitativa" delle conseguenze visibili delle manifestazioni della malattia.

Ma non si tratta di un approccio temporaneo. Più di un secolo più tardi, in un saggio sulla nostalgia, lo straordinario chirurgo di Napoleone, il barone Dominique Jean Larrey, riferisce che ogni volta che viene aperto il cranio dei malati di nostalgia, si trova sempre «la superficie degli emisferi del cervello in uno stato di profonda infiammazione» prodotta dall'«influenza di un profondo affetto morale»<sup>21</sup>. Ed è proprio a causa di questo danno al cervello - «lo strumento essenziale ed esclusivo di tutte le sensazioni» - che il barone Larrey definisce i primi sintomi della nostalgia come un «segno di alienazione mentale»<sup>22</sup>.

La medicina moderna, insomma, è una perfetta trascrizione «dall'esterno all'interno, dal dominio della percezione a quello della spiegazione»<sup>23</sup>.

Un aspetto, apparentemente marginale e macchiettistico, che non andrebbe ridicolizzato, ma compreso nel senso di un'originaria fusione e confusione tra sentimento, patologia e scienza della nostalgia:

---

<sup>20</sup> J. Hofer, *Dissertazione medica sulla Nostalgia*, cit., p. 55.

<sup>21</sup> D. J. Larrey (1766-1842), *Surgical Essays*, trad. da J. Revere, N. G. Maxwell, Baltimore 1823, pp. 153, 159, 165. Cfr. anche il secondo saggio di questo volume dal titolo *On the Seat and Effects of Nostalgia*, pp. 153-205.

<sup>22</sup> D. J. Larrey, *Surgical Essays*, trad. da J. Revere, N. G. Maxwell, Baltimore 1823, p. 167.

<sup>23</sup> M. Foucault, *Nascita della clinica*, cit., p. 185.

La nostalgia venne diagnosticata in un periodo in cui il legame ombelicale fra arte e scienza non era ancora stato del tutto reciso e la mente e il corpo – benessere interiore ed esteriore – venivano curati insieme. Si trattava di una diagnosi poeticamente scientifica e non dovremmo sorridere con condiscendenza ai diligenti medici svizzeri. La nostra progenie potrebbe anche poeticizzare la depressione e vederla come metafora di una condizione atmosferica globale, immune al trattamento con gli ansiolitici.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Cfr. S. Boym, *Ipocondria del cuore: nostalgia, storia e memoria*, in AA. VV., *Nostalgia, saggi sul rimpianto del comunismo*, Bruno Mondadori, Milano 2003, p. 7.

## b. I soldati nostalgici

La tassonomia nostalgica ha un incredibile successo nella scienza e nella cultura medica settecentesche. Nel corso del XVIII secolo, infatti, la parola è adottata sempre più spesso per descrivere la malattia provocata da un eccessivo attaccamento alla patria lontana<sup>25</sup>.

Insomma, la nuova parola creata da Hofer – guadagnando sempre più terreno in ambito medico e non solo – segna la nascita di un nuovo modo di sentire e pensare un vecchio sentimento.

Certo, va ricordato che la parola nostalgia si lega ad un arcipelago di termini o espressioni simili presenti in tutte le lingue indoeuropee<sup>26</sup>: dal *desiderium patriae* latino

---

<sup>25</sup> Solo per citare qualche esempio: nel 1703 Joseph Verhowits si laurea con una tesi dal titolo *Nostalgia idiopathica complicata e simulata*; nel 1707 Eberhard Tack pubblica una *Dissertatio exhibens aegrum nostalgia laborantem* (Cfr. G. Rosen, *Nostalgia: A 'forgotten' psychological disorder*, in «Clio Medica» 10 (1975), 1 pp. 29-51); nel 1783 il medico Johann Georg Zimmermann sostiene che tutti coloro che non si trovavano a proprio agio in terre straniere sono afflitti dal “mal di patria” (per ulteriori riferimenti cfr. K. Bergdolt, *La Dissertatio curioso-medica de Nostalgia di Johannes Hofer (1678) in Nostalgia. Memoria e passaggi tra le sponde dell'Adriatico*, a cura di R. Petri, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2010, p. 7 e ss.). Importante notare che nel 1777 la parola “nostalgia” entra nel Supplemento dell'*Encyclopédie (Supplément aux Dictionnaires des Sciences, des Arts et des Métiers, Tome quatrième, 1779)* e nel 1821 Pinet e Boisseau scriveranno la voce *Nostalgia* nell'*Encyclopédie méthodique (Encyclopédie Méthodique. Médecine, Tome dixième, Paris 1821)*.

<sup>26</sup> In un bellissimo passaggio del suo romanzo “L'ignoranza” Milan Kundera riassume così questa pluralità linguistica: «La maggioranza degli europei può utilizzare una parola di origine greca (*nostalgia, nostalgie*), poi altre parole che hanno radici nella lingua nazionale; gli spagnoli dicono *añoranza*, i portoghesi *saudade*. In ciascuna lingua queste parole hanno una diversa sfumatura semantica. Spesso indicano esclusivamente la tristezza provocata dall'impossibilità di ritornare in patria. Rimpianto della propria terra. Rimpianto del paese natio. Il che, in inglese, si dice *homesickness*. O, in tedesco, *Heimweh*. In olandese: *heimwee*. Ma è una riduzione spaziale di questa grande nozione. Una delle più antiche lingue europee, l'islandese, distingue i due termini: *söknudur*: “nostalgia” in senso lato; e *heimfra*: “rimpianto della propria terra”. Per questa nozione i cechi, accanto alla parola “nostalgia” presa dal greco, hanno un sostantivo tutto loro: *stesk*, e un verbo tutto loro; la più commovente frase d'amore ceca: *styská se mi po tobe*: “ho nostalgia di te”; “non posso sopportare il dolore della tua assenza”. In spagnolo, *añoranza* viene dal verbo *añorar* (“provare nostalgia”), che viene dal catalano *enyorar*, a sua volta derivato dal latino ignorare. Alla luce di questa etimologia, la nostalgia appare come la sofferenza dell'ignoranza. Tu sei lontano, e io non so che ne è di te. Il mio paese è lontano, e io non so cosa succede laggiù. Alcune lingue hanno qualche difficoltà con la nostalgia: i francesi non possono esprimerla se non con il sostantivo di origine greca e non hanno il verbo relativo; possono dire: *je m'ennuie de toi* (“sento la tua mancanza”), ma il verbo *s'ennuyer* è debole, freddo, e comunque troppo lieve per un sentimento così grave. I tedeschi utilizzano di rado la parola “nostalgia” nella sua forma greca e preferiscono dire *Sehnsucht*: “desiderio di ciò che è assente”; ma la *Sehnsucht* può applicarsi a ciò che è stato come a ciò che non è mai stato (una nuova avventura) e quindi non implica di necessità l'idea di un *nóstos*; per includere nella *Sehnsucht* l'ossessione del ritorno occorrerebbe aggiungere un complemento: *Sehnsucht nach der Vergangenheit*,

al *mal du pays* francese, dalla *homesickness* inglese alla *saudade* portoghese<sup>27</sup>. Eppure, il profilo patologico definito da Hofer getta una luce nuova sul sentire del passato e su quello del futuro.

C'è, infatti, un'ulteriore specificazione di carattere geografico sottolineata da Hofer che merita attenzione. Secondo il medico seicentesco, infatti, questo morbo dell'immaginazione che genera una tristezza dai tratti patologici è riscontrabile soprattutto presso una specifica popolazione: gli svizzeri<sup>28</sup>.

Proprio gli svizzeri, ricorda Hofer, hanno coniato la parola vernacolare *Heimweh*<sup>29</sup> «pensando al dolore prodotto dalla perdita dolcezza della patria»<sup>30</sup>.

Un riferimento linguistico che apre una prodigiosa bibliografica di studi successivi. L'analisi della parola *Heimweh*, infatti, è ripresa anche da Rousseau in una lettera del 1763 e inserita nel 1765 nell'*Encyclopédie*<sup>31</sup>. Con il suo richiamo a tutto ciò che ha a che fare con la patria (*Heimat*) e il familiare (*heimlich*), la parola *Heimweh* avrà un ruolo cruciale nella riflessione filosofica successiva intorno alla nostalgia.

---

*nach der verlorenen Kindheit, nach der ersten Liebe* (“desiderio del passato, dell'infanzia perduta, del primo amore”)) (M. Kundera, *L'ignoranza*, trad. it. di Giorgio Pinotti, Milano, Adelphi, 2001, pp. 9-10).

<sup>27</sup> «È interessante notare come intellettuali e poeti appartenenti a tradizioni nazionali diverse iniziarono a rivendicare di avere nella propria lingua una parola speciale per indicare la nostalgia di casa che era intrinsecamente intraducibile. Se il tedesco *Heimweh*, il francese *maladie du pays*, lo spagnolo *mal de corazón* sono entrati a far parte di un esperanto della nostalgia, i paesi emergenti cominciarono a insistere sulla loro unicità culturale. [...] Se ogni termine conserva i ritmi specifici della lingua a cui appartiene, si rimane colpiti dal fatto che tutte queste parole intraducibili siano, in ultima analisi, sinonimi; e tutte condividono il desiderio dell'intraducibilità, l'aspirazione a essere uniche. Se i dettagli e i sapori sono diversi, la grammatica delle nostalgie romantiche in tutto il mondo è molto simile. “Desidero perciò esisto” divenne il motto romantico» (S. Boym, *Ipocondria del cuore: nostalgia, storia e memoria*, cit., pp. 14-15).

<sup>28</sup> Alla fine del secolo l'esistenza della nostalgia come malattia che può essere mortale non solo è riconosciuta «da tutti i medici di tutti i paesi d'Europa» ma «si ammette che tutti i popoli e tutte le classi sociali possono esserne colpiti, dai lapponi della Groenlandia ai neri ridotti in schiavitù» (J. Starobinski, *Il concetto di Nostalgia*, cit., p. 105).

<sup>29</sup> Il termine è riscontrabile per la prima volta nel 1569. Cfr. F. Ernst, *Vom Heimweh*, Zürich 1949, p. 13. Non a caso il titolo completo della tesi di Hofer è *Dissertazione medica sulla Nostalgia ovvero Heimwehe*.

<sup>30</sup> J. Hofer, *Dissertazione medica sulla Nostalgia*, cit., p. 47.

<sup>31</sup> Louis de Jaucourt, riprendendo le riflessioni di J.B Du Bos in *Riflessioni critiche sulla pittura e sulla poesia*, scrive l'articolo *Hemvé* dell'Enciclopedia: «Hemvé c'est ainsi qu'on nomme en quelques endroits ce que nous appellons par périphrase la maladie du pays. Ce violent désir de retourner chez soi, dit très-bien l'abbé du Bos, n'est autre chose qu'un instinct de la nature, qui nous avertit que l'air où nous nous trouvons, n'est pas aussi convenable à notre tempérament que l'air natal, pour lequel nous soupignons, que nous envisageons secrètement comme le remède à notre malaise et à notre ennui» (Enc., vol. 8 (1765), pp. 129-130).

Ma il legame tra nostalgia e territorio svizzero non rimane soltanto un rapsodico riferimento linguistico. L'abitante della Svizzera, cioè, sembra avere una condizione di vita che favorisce la nostalgia. Come scrive Albrecht von Haller nel *Supplément aux Dictionnaires des Sciences, des Arts et des Métiers* del 1779:

Uno svizzero è abituato fin dalla giovinezza a vivere con gente conosciuta, con la propria famiglia, con le altre famiglie legate alla propria; è abituato a veder solo fratelli, cugini, amici, tutti legati tra loro dal sangue e dalla familiarità data dalla frequentazione.<sup>32</sup>

Insomma, l'insorgere della malattia si lega a una condizione di vita dai tratti pastorali e premoderni dei villaggi delle alpi svizzere. Alla lontananza da casa, cioè, si aggiunge il netto contrasto tra l'immagine pastorale del paese natio e la differenza dell'ambiente straniero.

Ma la categoria di persone più soggetta a questa malattia (e quindi privilegiata per dimostrarne l'esistenza e individuarne i tratti distintivi) non è caratterizzata solo dalla provenienza territoriale, ma anche dal mestiere. Sono, infatti, i soldati svizzeri, mercenari dell'esercito francese, che soffrono più degli altri: sono le vittime privilegiate del morbo nostalgico. La fonte per la casistica proposta dalla *dissertatio*, quindi, è fornita dall'occasione di «conversare anche per poco con i capitani delle truppe svizzere in Francia»<sup>33</sup>.

Come malattia propria del servizio militare, la nostalgia è un disturbo ancor più pericoloso: a causa di esso non solo ci può ammalare, ma si può anche disertare. L'epidemia di nostalgia militare, infatti, è «accompagnata da una ancor più pericolosa epidemia di “finta nostalgia”, soprattutto fra i soldati stanchi di prendere servizio all'estero»<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> A. von Haller, *Supplément aux Dictionnaires des Sciences, des Arts et des Métiers*, cit. in A. Prete, *Nostalgia*, cit., p. 65.

<sup>33</sup> J. Hofer, *Dissertazione medica sulla Nostalgia*, cit., p. 49.

<sup>34</sup> S. Boym, *Ipocondria del cuore: nostalgia, storia e memoria*, cit., p. 2.

Anche in questo caso, però, non si può comprendere il riferimento “militare”, se non si contestualizza l’insorgere della nostalgia all’interno della nascente età moderna e della conseguente metamorfosi della figura del soldato<sup>35</sup>.

L’origine della nostalgia, infatti, è strettamente collegata alla mutata condizione – proprio alla fine nel XVII secolo – di coloro che si arruolano in un esercito straniero: una scelta che comporta una sottomissione completa a uno standard disciplinare sempre più rigoroso, rafforzato da punizioni sempre più severe per il bene complessivo dell’esercito.

Data la predominanza della nostalgia tra i soldati e dato il significativo momento storico in cui appare come oggetto di studio scientifico, possiamo sostenere che la nascita della nostalgia coincida con tre aspetti concatenati: l’urbanizzazione su larga scala, la creazione dell’esercito moderno e la mobilitazione delle popolazioni per scopi militari.

Non è un caso che la *Dissertazione* di Hofer appaia quarant’anni dopo la fine dei Trent’Anni (1618-1648), una tappa fondamentale per la formazione degli eserciti moderni. E non è un caso neanche che, a distanza di secoli, il riferimento militare anticipato da Hofer abbia un’incredibile fortuna nella letteratura medica successiva destinata alla nostalgia.

Nell’introduzione agli *Avvertimenti al popolo sopra la sua salute*, Simon André Tissot considera la «maladie du Pays» che «dalle mediche scuole [è chiamata] con vocabolo di greca origine, Pothopatrodogia, Nostomania, Nostalgia» come un pericoloso rischio per la salute della popolazione. E ne descrive la manifestazione:

Una specie di delirio melanconico [...] costante e violento [...] accompagnato da vari sintomi, [da] febbre continua, da mancanza di forze, respiro difficile, ansietà. [I soldati] che da qualche tempo soggiornano lontani dal proprio paese e sono singolarmente giovani e di delicata struttura [...] sono assaliti da questo

---

<sup>35</sup> L’ospedale moderno, secondo Foucault, non è altro che la conseguenza di una trasformazione dell’ospedale militare come istituzione disciplinare: «Sostanzialmente, la ristrutturazione degli ospedali marittimi e militari è fondata, non su una tecnica medica, ma su una tecnologia che potremmo definire politica, cioè sulla disciplina» (M. Foucault, *L’incorporazione dell’ospedale nella tecnologia moderna*, cit., p. 91).

stranissimo male, il quale si riconosce da un insolito e straordinario desiderio di rivedere la patria, ed è quello il primario sintomo ed il segno sicuro della sua esistenza<sup>36</sup>.

«La nostalgie – scrive Louis-Jacques Bégin nel 1834 – fut trop souvent meurtrière dans les armées»<sup>37</sup>. Widal – autore del lemma “nostalgia” per il *Dictionnaire des Encyclopédie Sciences Médicales* del 1879 – scrive che «la carriera militare, tra tutte le professioni, è quella predisposta di più alla nostalgia»<sup>38</sup>.

Nei momenti di mobilitazione dell’esercito, infatti, la nostalgia raggiunge proporzioni epidemiche tra le truppe. Un contemporaneo e un connazionale di Widal, Fernand Papillon, osserva:

[La nostalgia] si osserva spesso tra i soldati. Durante le grandi guerre della Rivoluzione e dell’Impero si è diffusa come un’epidemia e ha flagellato i nostri eserciti con severità. [...] Desgenettes riferisce che a St. Jean D’Acre ha aggiunto un livello e un orrore più fatale della peste. Sui pontili di Cadice e Plymouth, che servivano da prigione per i soldati del generale Dupont, dopo la capitolazione di Baylen, ha ucciso tanti francesi quanti la febbre gialla. [...] Durante l’ultima guerra ci sono stati molti malati di nostalgia tra i nostri infelici prigionieri dispersi in tutta la Germania.<sup>39</sup>

Infatti, dall’inizio del XVII secolo avviene un cambiamento (sia quantitativo che qualitativo) nelle pratiche di assunzione, attivato dallo sviluppo di nuove tecnologie amministrative militari: «i governanti europei hanno scoperto come la spazzatura delle strade della città e i figli di contadini indigenti potevano letteralmente essere trasformati in soldati»<sup>40</sup>.

La figura ideale del soldato – scrive Foucault in *Sorvegliare e punire* – un tempo era quella di «qualcuno che si riconosce da lontano» che porta i segni «del vigore e del

---

<sup>36</sup> S. A. Tissot, *Avis au peuple sur la santé*, Didot, Paris 1770; trad. it. *Avvertimenti al popolo sopra la sua salute*, Rovereto 1777, p. 17.

<sup>37</sup> L. J. Bégin, *Nostalgie*, «Dictionnaire de Médecine et de Chirurgie Pratiques», Tome Douzième, Paris 1834, p. 76.

<sup>38</sup> V. Widal, *Nostalgie*, «Dictionnaire Encyclopédie des Sciences Médicales», Deuxième Série, Tome Treizième, Paris 1879, p. 358.

<sup>39</sup> F. Papillon, *Nostalgie*, «The Popular Science Monthly», Vol. V, 1874, p. 216.

<sup>40</sup> W. H. McNeill, *The Pursuit of Power: Technology, Armed Force and Society since A. D. 1000*, University of Chicago Press, Chicago 1982, p. 137.

coraggio, impronte della sua fierezza». Il soldato prima era inserito in una «retorica corporale dell'onore». Ora, alla fine del XVII secolo, «il soldato è divenuto qualcosa che si fabbrica; da una pasta informe, da un corpo inetto si è creata la macchina di cui si ha bisogno»<sup>41</sup>.

Inizia a strutturarsi, quindi, una costruzione calcolata che si impadronisce di ogni parte del corpo, che «dà forma all'insieme, lo rende perpetuamente disponibile, e si prolunga silenziosamente nell'automatismo delle abitudini». In poche parole: «il contadino è stato cacciato e gli è stata data l'aria del soldato»<sup>42</sup>.

E con la Rivoluzione francese e le sue guerre, la nostalgia diventerà un problema sempre più rilevante per le truppe. Secondo la stima del barone Pierre-François Percy (1754-1825), *Chirurgien en Chef de la Grande Armée*<sup>43</sup>, l'incidenza della nostalgia in questo periodo è senza precedenti: «Nessuna epoca è stata più feconda di casi di nostalgia della rivoluzione francese e della guerre che ne sono seguite»<sup>44</sup>.

Le autorità preoccupate per la situazione, sono costrette a prendere misure straordinarie per arginare la perdita di truppe. Preoccupate per la salute del soldato, ma anche desiderose di trovare una strategia per assicurare il morale delle truppe e tagliare i costi di mantenimento dei soldati nostalgici:

Il 18 novembre 1793, in circostanze politiche e militari allarmanti, Jourdeuil, il sottosegretario al ministero della Guerra, informò il generale in capo dell'armata del Nord di una serie di decisioni che dovevano galvanizzare le truppe e trattenere gli effettivi. Tra le misure di rigore figurava la soppressione dei permessi di convalida, con una sola eccezione, che fa riflettere: il congedo sarebbe stato straordinariamente concesso nel caso in cui il malato fosse colpito «nostalgia o dal mal du pays»<sup>45</sup>.

Il problema, quindi, non sono solo i soldati svizzeri (che pure hanno continuato a

---

<sup>41</sup> M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 1976, p. 147.

<sup>42</sup> M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, cit., p. 147.

<sup>43</sup> *Journal des Campagnes du Baron Percy, Chirurgien en Chef de la Grand Armée (1754-1825)*, Plon-Nourrit et Cie, Paris 1904, cit. in G. Rosen, *Nostalgia: A "Forgotten" Psychological Disorder*, cit., p. 50.

<sup>44</sup> Cfr. Percy e Laurent, *Nostalgie*, «Dictionnaire des Sciences Médicales, Par une Société de Médecins et de Chirurgiens», C. L. F. Panckoucke, Paris 1819, pp. 265-81.

<sup>45</sup> Cfr. M. Reinhard, *Nostalgie et service militaire pendant la Révolution*, «Annales Historiques de la Révolution Française», Tome Trentième (1958), pp. 1-15.

servire gli eserciti della Rivoluzione francese e del Primo Impero). Anche le truppe provenienti dalla Bretagna e dalle province meridionali, così quelle Lapponi e Groenlandesi, sono particolarmente esposte alla malattia.

Che cosa accomuna i soldati colpiti da nostalgia? Sempre Vidal, nella sua voce *Nostalgie* del *Dictionnaire*, lo riassume efficacemente: «La nostalgia è inversamente proporzionale rispetto alla civilizzazione. [...] I popoli semplici, primitivi, selvaggi sono i più soggetti al mal del paese»<sup>46</sup>.

Nel suo saggio *Nostalgia e servizio militare durante la rivoluzione*, lo storico francese Reinhard riferisce che, secondo le testimonianze di medici del tempo, l'incidenza della nostalgia corrisponde «alla preponderanza del patriottismo locale sul patriottismo nazionale, all'isolamento relativo a una parte notevole della popolazione»<sup>47</sup>. Insomma al soldato che viene dalla città non importa dove si trova o dove mangia, mentre suo cugino di campagna si strugge dal desiderio di fare ritorno alla propria casa colonica e sedersi alla tavola scricchiolante di suo padre<sup>48</sup>.

Ad esempio, gli inglesi sono considerati immuni dalla nostalgia per il loro spirito commerciale. Vidal commenta: «Gli inglesi raramente sono nostalgici. Il loro amore per i viaggi, il loro spirito avventuroso e cosmopolita, le loro attività commerciali li mettono al riparo da questo male senza compromettere il loro attaccamento alla patria, per la quale desiderano la grandezza, senza dimenticare l'attaccamento al suolo. Non è questo il segreto del loro spirito colonizzatore?»<sup>49</sup>.

Ma è interessante notare come la nostalgia militare si diffonda anche dall'altra parte dell'Atlantico. E il pericolo che la nostalgia rappresenta per la nazione è evidente

---

<sup>46</sup> V. Vidal, *Nostalgie*, «Dictionnaire Encyclopédie des Sciences Médicales», Deuxième Série, Tome Treizième, Paris 1879, p. 361. Anche Papillon scrive nel suo saggio: «Savages, men living under the rudest forms of civilization, in the most uninviting climates, grieve when they quit them. [...] What an argument to oppose to our international and humanitarian philosophers!» (*Nostalgia*, «The Popular Science Monthly», Vol. V, 1874, p. 218).

<sup>47</sup> M. Reinhard, *Nostalgie et service militaire pendant la Révolution*, «Annales Historiques de la Révolution Française», Tome Trentième (1958), p. 5.

<sup>48</sup> Th. Calhoun, *Nostalgia as a Disease of Field Service*, in «Medical and Surgical Reporter», 1864, p. 131.

<sup>49</sup> Cfr. anche Papillon, *Nostalgia*, «The Popular Science Monthly», Vol. V, 1874, p. 218, p. 217: «The English, above all, are spared nostalgia through their adventurous spirit, and it may be said that their country is wherever the British flag floats». Ma è anche vero che molti soldati inglese, specialmente i marinai, sono stati “contagiati” dalla nostalgia (cfr. J. Starobinski, *Il concetto di nostalgia*, cit.).

in alcuni documenti risalenti alla guerra civile americana. In un testo del 1864 dal titolo *Nostalgia as a Disease of Field Service* il dottor Theodore Calhoun osserva: «la nostalgia [...] è una malattia [...] a cui i soldati sono particolarmente soggetti [...]. E ora che nei nostri eserciti sono reclutati uomini che non vogliono combattere, che sono stati comprati con enormi premi, che non sono animati dal patriottismo o dalla virilità dei nostri primi volontari, abbiamo un'incidenza maggiore»<sup>50</sup>.

Il dottor Calhoun dà credibilità anche all'origine “rurale” del disturbo: «Secondo la mia esperienza, le truppe provenienti da distretti rurali – composte da contadini – sono molto più sensibili di quelle dalle città»<sup>51</sup>.

E per confermare le sue osservazioni sulla predisposizione del soggetto rurale Calhoun aggiunge che «in connessione con il tema della nostalgia, per quanto riguarda la sua presenza più frequente tra gli uomini dei villaggi, bisognerebbe fare riferimento alle statistiche dei manicomi che mostrano una più alta percentuale di casi di follia in soggetti provenienti da distretti rurali»<sup>52</sup>.

Dalla persistenza della voce “nostalgia” nel Catalogo della Biblioteca di Ufficio di Chirurgia Generale, si evince che la “carriera” americana di questa patologia militare non è limitata ai secoli XVIII e XIX. La prima serie, pubblicata tra il 1880 e il 1895, elenca non meno di 84 elementi riferibili alla nostalgia (tra libri, tesi di laurea, voci di enciclopedia, articoli su riviste) posseduti della biblioteca che includono un gran numero di materiali “storici” a cominciare dalla tesi di Hofer<sup>53</sup>. Un alto livello di interesse giustificabile con l'esperienza della guerra civile nel corso della quale molti soldati avevano sofferto di nostalgia.

Nel Novecento, gradualmente assistiamo a un progressivo calo di interesse per la nostalgia come entità nosologica. Non perché il fenomeno sia scomparso, ma perché le istituzioni militari, avendo chiari i loro interessi e i loro obiettivi, attuano misure

---

<sup>50</sup> T. Calhoun, *Nostalgia as Disease of Field Service*, «The Medical and Surgical Reporter», Vol. XI, No. 9 (Feb. 27, 1864), p. 130.

<sup>51</sup> T. Calhoun, *Nostalgia as Disease of Field Service*, cit. p. 131.

<sup>52</sup> *Discussion on Nostalgia*, «The Medical and Surgical Reporter», Vol. XI, No. 10 (March 5, 1864), p. 151.

<sup>53</sup> *Index-Catalogue of the Library of the Surgeon-General's Office*, United States Army, Vol. IX, Government Printing Office, Washington 1888, pp. 1.017-8.

preventive. Con chiarezza tecnocratica, i comandi non spreca tempo a esaminare questioni epistemologiche e cliniche: i soggetti potenzialmente nostalgici non sono idonei alla leva e vengono semplicemente eliminati in partenza.

In uno studio del 1943 dal titolo *Nostalgia and its Military Implications* si legge: «Il fattore più importante per la vittoria di una guerra è il morale. E il fattore più importante per mantenere i combattenti su di morale è la prevenzione o il superamento della nostalgia»<sup>54</sup>.

La nostalgia – si legge in un testo dal titolo *Cryptic Nostalgia* pubblicato nella rivista *War Medicine* nello stesso anno – «è un problema costante in qualsiasi centro di addestramento militare»<sup>55</sup>. Di solito si presenta in forma “benigna” come «lieve depressione reattiva»: uno stadio in cui, anche se il soggetto è depresso, è comunque «consapevole della sua condizione e aperto a una semplice terapia»<sup>56</sup>. Ma, sottolineano gli autori, tra le forme psicopatologiche embrionali che devono essere diagnosticate nel momento della recluta c'è anche «una forma di nostalgia non ancora segnalata»<sup>57</sup>, priva di una chiara e palese sintomatologia: la «nostalgia criptica»<sup>58</sup>.

Il paziente che soffre di questa forma acuta di nostalgia non è consapevole della sua condizione. Anche se le caratteristiche che contraddistinguono il “nostalgico criptico” sono quelle da tempo familiari agli studiosi di nostalgia: il nostalgico criptico ha un'aria trasognata, appare distratto e lento a rispondere, è carente sul piano intellettuale, è mediocre sul piano dell'igiene personale, non riesce a eseguire gli ordini,

---

<sup>54</sup> Captain David J. Flicker and Captain Paul Weiss, *Nostalgia and its Military Implications*, «War Medicine», Vol. 4 (1943), pp. 380-7. I capitani sanno che in un esercito in cui gli uomini sono destinati a combattere e a cercare di uccidere i rivali, non ci può essere posto per le emozioni “deboli”. Lo studio «indica che la nostalgia è una malattia contagiosa che si può diffondere con la velocità di un'epidemia attraverso una società o campo». I capitani hanno attentamente studiato tutta la letteratura sulla nostalgia di cui riferiscono le caratteristiche: «gli uomini provenienti da zone rurali sono più inclini alla nostalgia» che «varia direttamente con [...] la socializzazione e l'educazione», «le persone più istruite e più intelligenti di solito [...] soffrono meno». I capitani, però, sono imbevuti dei progressi medici e scientifici del XX secolo e sostengono che la nostalgia sia indicativa di “legami infantili” da cui il soggetto non si è «emotivamente emancipato». I capitani sono anche più consapevoli del fatto che i nostalgici «diventano spesso un problema disciplinare» perché hanno letto che la nostalgia è stata riconosciuta come causa di «omicidio e incendio doloso». Infatti «gli uomini, al fine di liberarsi dalla nostalgia, sono in grado di commettere qualsiasi tipo di infrazione o di crimine».

<sup>55</sup> Lieutenant Commander C. L. Wittson, Lieutenant Commander H. I. Harris, and Lieutenant W. A. Hunt, *Cryptic Nostalgia*, «War Medicine», Vol. 3 (1943), p. 57.

<sup>56</sup> Ibidem.

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> Ibidem.

è inaffidabile e così via. Nell'esame delle reclute per il servizio militare, quindi, è necessario tenere a mente la nostalgia criptica: sottovalutare questa patologia «può portare ad azioni disciplinari difficili»<sup>59</sup>.

Il soldato, attraverso la patologia nostalgica, mostra un malfunzionamento dell'ingranaggio, incarna un'inedita forma di "resistenza" che non riesce ad aderire alla ferrea disciplina e alle astrazioni patriottiche che l'esercito cerca di imporre su di lui.

Alla luce di questa contestualizzazione, il ruolo della nostalgia nel lessico delle "patologie militari" mostra i caratteri intrinseci di questo sentimento che continua a segnare la discussione contemporanea.

Ritorna prepotentemente, quindi, l'aspetto patologico della nostalgia e la sua intrinseca ambiguità. Il nostalgico è un soggetto "criptico", non è quel che sembra, nasconde a se stesso e agli altri la sua vera natura. La nostalgia, insomma, si insinua subdolamente nelle pieghe del sistema militare: deve essere scovata, interpretata e debellata.

La nostalgia è, prima di tutto, un tentativo di fuga da un sistema, prima che da un luogo. E l'analisi clinica - che trasforma la nostalgia in patologia - consente di recitare nel cerchio del visibile una vera e propria evasione. La medicina militare mette in atto una strategia funzionale per riconoscere e controllare l'insorgere di un'ansia oscura e paralizzante, ambigua e pericolosa, che mette in discussione i caratteri della nascente modernità<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> Idem, p. 58.

<sup>60</sup> Anche Robert Burton aveva descritto la stessa condizione nel famosissimo libro *Anatomy of Melancholy*. Burton aveva classificato la nostalgia sotto *Passions and Perturbations of the Mind*. E dove Hofer cerca di riconoscere e comprendere la natura e la logica della malattia in sé, Burton vede un "childsh humour" individuabile specialmente in regioni di frontiera. R. Burton, *Anatomy of Melancholy*, partition 2, sect. 3, memb 4: «Banishment is no grievance at all, Omne solum forti patria, &c. et patria est ubicunque bene est, that's a man's country where he is well at ease. Many travel for pleasure to that city, saith Seneca, to which thou art banished, and what a part of the citizens are strangers born in other places? <sup>3859</sup>Incolentibus patria, 'tis their country that are born in it, and they would think themselves banished to go to the place which thou leavest, and from which thou art so loath to depart. 'Tis no disparagement to be a stranger, or so irksome to be an exile. "The rain is a stranger to the earth, rivers to the sea, Jupiter in Egypt, the sun to us all. The soul is an alien to the body, a nightingale to the air, a swallow in a house, and Ganymede in heaven, an elephant at Rome, a Phoenix in India;" and such things commonly please us best, which are most strange and come the farthest off. Those old Hebrews esteemed the whole world Gentiles; the Greeks held all barbarians but themselves; our modern Italians account of

### c. In patria, senza indugio

La nostalgia, quindi, non è una mera angoscia individuale, ma una minaccia che ha delle precise conseguenze pubbliche, sociali e politiche. Scrive la studiosa Svetlana Boym: «L'insorgenza della nostalgia sfidava e allo stesso tempo rafforzava i concetti emergenti di patriottismo e spirito nazionale. Inizialmente non era chiaro che cosa si dovesse fare con i soldati afflitti che amavano la madrepatria al punto da non voler mai lasciarla ed erano disposti a dare la vita per essa»<sup>61</sup>.

Hofer è stato il primo a proporre una terapia. Se i sintomi non sono ancora pronunciati, scrive nella *Dissertatio*, basta un clistere, un salasso o un emetico. Altrimenti l'unica soluzione – Hofer lo ripete con insistenza – è il “ritorno a casa”:

Si dovrà far balenare al malato la speranza del ritorno in patria, non appena le recuperate forze parranno consentire le fatiche e gli inconvenienti del viaggio. Il malato dovrà anche frequentare varie persone, che aiuteranno il malato a togliersi dalla testa l'idea fissa del ritorno. Tuttavia se, nonostante l'intervento congiunto di questi elementi orientati tutti in un senso, la fantasia di ritornare in patria non sarà diminuita, il malato o in lettiga o in barella o con qualsiasi altro mezzo sia rispedito in patria senza indugio.<sup>62</sup>

---

us as dull Transalpines by way of reproach, they scorn thee and thy country which thou so much admirest. 'Tis a childish humour to hone after home, to be discontent at that which others seek; to prefer, as base islanders and Norwegians do, their own ragged island before Italy or Greece, the gardens of the world. There is a base nation in the north, saith Pliny, called Chauci, that live amongst rocks and sands by the seaside, feed on fish, drink water: and yet these base people account themselves slaves in respect, when they come to Rome. Ita est profecto (as he concludes) multis fortuna parcit in poenam, so it is, fortune favours some to live at home, to their further punishment: 'tis want of judgment. All places are distant from heaven alike, the sun shines happily as warm in one city as in another, and to a wise man there is no difference of climes; friends are everywhere to him that behaves himself well, and a prophet is not esteemed in his own country. Alexander, Caesar, Trajan, Adrian, were as so many land-leapers, now in the east, now in the west, little at home; and Polus Venetus, Lod. Vertomannus, Pinzonus, Cadamustus, Columbus, Americus Vespucius, Vascus Gama, Drake, Candish, Oliver Anort, Schoutien, got, all their honour by voluntary expeditions. But you say such men's travel is voluntary; we are compelled, and as malefactors must depart; yet know this of Plato to be true, ultori Deo summa cura peregrinus est, God hath an especial care of strangers, “and when he wants friends and allies, he shall deserve better and find more favour with God and men.” Besides the pleasure of peregrination, variety of objects will make amends; and so many nobles, Tully, Aristides, Themistocles, Theseus, Codrus, &c. as have been banished, will give sufficient credit unto it. Read Pet. Alcionius his two books of this subject».

<sup>61</sup> S. Boym, *Ipocondria del cuore: nostalgia, storia e memoria*, cit., p. 4.

<sup>62</sup> J. Hofer, *Dissertazione medica sulla Nostalgia*, cit., p. 59.

Il vero malato, cioè, non può guarire se non ritrovando la particolarità specifica e irriproducibile del proprio posto natale. Qualunque simulacro di patria realizzato in terra straniera – ricreando condizioni atmosferiche e usanze locali – è un sostituto inefficace<sup>63</sup>.

La “clinica”, quindi, non può limitarsi alla descrizione della patologia e dei suoi sintomi. È necessario individuare una precisa terapia per liberarsi del disturbo. La terapia per la guarigione è necessaria per avere il controllo della nostalgia e mantenere alto il morale delle truppe, ma soprattutto per evitare “simulazioni”<sup>64</sup>.

I soldati che cercano un escamotage legale per disertare<sup>65</sup>, infatti, trovano un porto sicuro nella nostalgia, riconosciuta come una condizione patologica legittima. E quando l’epidemia di nostalgia si diffonde anche al di fuori delle guarnigioni svizzere, i rimedi per scovare i bugiardi diventano sempre più terribili. Nel 1790, il dottor Jourdan Le Cointe è convinto che la nostalgia possa «vincersi col dolore o col terrore; si dirà al soldato nostalgico che un “ferro rovente applicato sul ventre” lo guarirà col botto»<sup>66</sup>.

Ma ancora più estremo è il rimedio praticato da un generale russo nel 1733. Per far fronte alla minaccia della nostalgia, infatti, il generale decide di seppellire vivi i

---

<sup>63</sup> Anni più tardi, lo zurighese Scheuchzer per difendere l’onore degli svizzeri, propone un’interpretazione diversa della nostalgia. La patologia degli svizzeri sarebbe causata non dalla loro pusillanimità ma da una causa fisica determinata: la pressione atmosferica, l’aria più leggera e rarefatta delle Alpi Svizzere. Per tenere il paziente vivo, quindi, il medico dovrebbe semplicemente tentare di ricreare gli effetti salutari del clima della Svizzera. Ma, in questo modo, Scheuchzer cerca semplicemente di neutralizzare e risolvere la necessità del ritorno su cui tutte le analisi della nostalgia sembrano insistere. Cfr. J. J. Scheuchzer, *Von dem Heimwehe*, in *Beschreibung der Natur-Geschichten des Schweizerlandes*, Part I, in *Verlegung des Authoris*, Zurich 1706, pp. 57-58. Cfr. *The Enlightenment in Switzerland*, in S. B. Taylor, *The Enlightenment in National Context*, Roy Porter and Mikilàs Teich, Cambridge University Press, Cambridge 1981, pp. 72-89. Alcuni estratti del testo di Scheuchzer sono presenti in D. Frigessi Castelnovo e M. Risso, *A mezza parete*, Einaudi, Torino 1982., pp. 15-18. Cfr. anche J. Starobinski, *Il concetto di Nostalgia*, cit., p. 94.

<sup>64</sup> Nel suo saggio sulla storia della nostalgia, George Rosen ricorda come la relazione tra nostalgia e simulazione sia tematizzata per la prima volta nel 1754 da De Miserey in un brano del suo trattato sulla medicina militare. Cfr. Rosen, *Nostalgia: A ‘forgotten’ psychological disorder*, «Clio Medica» 10(1975), 1, p. 35.

<sup>65</sup> Un aspetto che consente di leggere la nostalgia come una vera e propria forma di resistenza delle classi deboli. I contadini, infatti, considerano la prospettiva del servizio militare con tanto terrore da preferire spesso l’automutilazione. Il servizio militare, cioè, «non era visto come un dovere nei confronti di qualche comunità o nazione, ma come un tributo pesante preteso da uno stato oppressivo ed estraneo» (E. Weber, *Peasants into Frenchmen: The Modernization of Rural France, 1870-1914*, Stanford University Press, Stanford 1976, p. 295. Cfr. anche il capitolo *Migration of Another Sort: Military Service*, pp. 292-302).

<sup>66</sup> J. Starobinski, *Il concetto di Nostalgia*, cit., p. 221.

presunti malati. Un rimedio interessante se si considera – come ricorda la Boym – che si tratta «di una sorta di traduzione letterale di una metafora»: la vita in un paese straniero per il nostalgico è simile alla morte.

Proprio il suolo russo «si rivelò un terreno fertile per la nostalgia sia fra i locali che fra gli stranieri. Le autopsie eseguite sui soldati francesi che morirono sotto la proverbiale neve russa durante la tragica ritirata dell'esercito napoleonico da Mosca rivelarono che molte delle vittime presentavano infiammazioni cerebrali caratteristiche della nostalgia»<sup>67</sup>.

In ogni caso, è difficile decidere qual è il rimedio più efficace contro la nostalgia: le misure prese dalle autorità sospettose o i rimedi somministrati in buona fede dai medici<sup>68</sup>?

Baron Larrey scrive: «spetta alla paterna sollecitudine dei capi delle armate, illuminati dai loro chirurghi, prendere delle misure [...] per evitare la nostalgia, una malattia tanto pericolosa quanto insidiosa», e quando, nonostante tutte le misure preventive, la nostalgia prende il sopravvento, «dovremmo [...] nel corso di questa malattia pericolosa, trattare il nostro paziente con grande mitezza e gentilezza»<sup>69</sup>.

Calhoun parla della nostalgia come di una patologia poco “virile”. E l'unica reazione adeguata a questo disturbo è il totale rifiuto della malattia stessa, ridicolizzandola come vergognosa sindrome da educande: «Qualsiasi influenza che contribuisca a rendere il paziente più virile eserciterà un effetto terapeutico. Nei collegi, come forse molti di noi ricordano, ci si affida molto allo scherno [...]. Capita spesso che il paziente [nostalgico] venga deriso dai suoi compagni, o indotto a risolvere razionalmente il proprio problema dagli appelli alla sua virilità»<sup>70</sup>.

---

<sup>67</sup> S. Boym, *Ipocondria del cuore: nostalgia, storia e memoria*, cit., p. 5.

<sup>68</sup> Baron Larrey, per esempio, nel trattamento di casi avanzati di nostalgia, propone addirittura di “aprire la giugulare”. Altri rimedi includono la somministrazione di dosi di oppio. Cfr. F. Binard, *Délire nostalgique, efficacité de l'opium à hautes doses*, Arch. Belges de méd. mil., XVIII (1856), pp. 9-17, cit. in *Nostalgia Index-Catalogue of the Library of the Surgeon General's Office, United States Army*, Vol. IX, United States Government Printing Office, Washington 1888, pp. 1,017-8.

<sup>69</sup> D. J. Larrey, *Surgical Essays*, cit., pp. 178 e 180.

<sup>70</sup> Th. Calhoun, *Nostalgia as a Disease of Field Service*, in «Medical and Surgical Reporter», 1864, p. 132.

L'unico rimedio, quindi, è proprio il radicale allontanamento dalla patria, procurato dalla spedizione militare, che costringe a riscoprire e rinsaldare la propria mascolinità: «ma di tutti i rimedi possibili, un'attiva partecipazione a una campagna bellica, con le sue marce e soprattutto le sue battaglie, è la medicina migliore»<sup>71</sup>.

L'immaginazione ossessionata dalla vita precedente del contadino/soldato impatta con l'emergere di nuove tecnologie disciplinari. Lo stesso Bégin scrive che la nostalgia infetta gli uomini che «sono costretti a delle occupazioni, dei doveri, a una disciplina che contrasta con l'indipendenza e la dolcezza della loro vita precedente»<sup>72</sup>.

Si salda, in questo contesto, un legame biunivoco tra disciplina e nostalgia. La disciplina, cioè, è contemporaneamente la causa e la cura per la malattia nostalgica. Le autorità militari, infatti, rispondono prescrivendo un regime disciplinare più intenso con più occupazioni, esercizi e compiti da svolgere durante la giornata. Nel XIX secolo, Calhoun, raccomanda che «i pazienti nostalgici siano fatti lavorare, lavorare intensamente tutto il giorno»<sup>73</sup>.

Se, da un lato, si riconosce che la nostalgia sia un effetto dell'eccessivo assoggettamento alla disciplina; dall'altro, si pensa che la mancanza di disciplina sia la causa della nostalgia. Così, tra diagnosi e prescrizioni, la nostalgia militare si presenta come una sorta di genuina aporia.

Infatti, nota Starobinski, la nostalgia diminuisce con l'allentamento della disciplina militare: «mentre si va affermando un regime militare meno rude e ai marinai si riservano trattamenti migliori, mentre la paga del soldato diventa più consistente e si applicano con minore frequenza le punizioni corporali, le statistiche degli ospedali

---

<sup>71</sup> Th. Calhoun, *Nostalgia as a Disease of Field Service*, in «Medical and Surgical Reporter», 1864, p. 132.

<sup>72</sup> Bégin, op. cit., p. 76. In una fonte americana del XX secolo: «The routine drill and discipline of camp may [...] produce nostalgia [...]» E. S. Corson, *Nostalgia and Melancholia in the Tropics*, «American Medicine», Vol. VI, No. 1 (1903), p. 744.

<sup>73</sup> T. Calhoun, *Nostalgia as Disease of Field Service*, «The Medical and Surgical Reporter», Vol. XI, No. 9 (Feb. 27, 1864), pp. 130-132.

inglesi e francesi vedono diminuire i casi dichiarati di nostalgia»<sup>74</sup>.

Possiamo giungere a un primo e parziale bilancio: l'origine etimologica e medica della nostalgia incarna una resistenza. Un'insubordinazione recalcitrante che esplose alle soglie della modernità, una ribellione al cosmopolita *patria ubi bene*, una riluttanza all'idea che la peculiarità e singolarità della patria possano essere artificialmente riprodotte altrove.

Non solo. La nostalgia, dal momento in cui viene codificata come patologia, è relegata in una teoria medica che promette una terapia e una guarigione: la nostalgia può essere curata e controllata<sup>75</sup>.

E in questi trattati in cui si delinea la nostalgia come patologia si costruisce un *topos* culturale che avrà un'ininterrotta fortuna all'interno della tradizione occidentale.

All'arbitrarietà della codifica della patologia, infatti, non corrisponde soltanto il proliferare di interpretazioni mediche, ma anche l'esponenziale aumento dei casi clinici. Come conseguenza della creazione della parola che identifica la malattia e i suoi sintomi, si diffonde la sua percezione anche fuori dal ristretto ambito scientifico.

Alla fine del XVIII secolo – nota acutamente Jean Starobinski – si comincia a temere l'effetto dei lunghi spaesamenti proprio «perché si è scoperto che la nostalgia incombe minacciosa»; si arriva addirittura a morire di nostalgia proprio «perché i libri affermano che la nostalgia è spesso mortale»<sup>76</sup>.

A prova di questo legame biunivoco tra la nascita della parola e la diffusione della sua esperienza, Starobinski cita due esempi paradigmatici. Balzac che, nel 1838, scrive a Madame Hanska «Cara, ho il mal del paese... Vado avanti e indietro in uno

---

<sup>74</sup> J. Starobinski, *Il concetto di Nostalgia*, cit., p. 221.

<sup>75</sup> «La posizione del combattente al fronte, cioè la posizione di insicurezza e di esposizione alla morte, viene così a situarsi, con il nome di “nostalgia”, al centro dello spazio biopolitico. E se la vera nostalgia può ancora apparirci, com'è stata definita, “nostalgia del luogo in cui non si è mai stati” – ossia di un luogo che resta eternamente esterno – questo è appunto perché non vi è alcuno spazio propriamente interno, non vi è più alcun luogo, nel sistema di sicurezza, che non sia già sempre investito e attraversato da un'insicurezza costitutiva. L'interno sicuro dello stato moderno è assente e insieme nostalgicamente presente» (A. Cavalletti, *La città biopolitica. Mitologia della sicurezza*, Bruno Mondadori, Milano 2005, p. 179).

<sup>76</sup> J. Starobinski, *Il concetto di Nostalgia*, cit., p. 92.

stato di vuoto totale, senza poter dire cos'abbia, ma se restassi in questo stato due settimane, credo che morirei»<sup>77</sup>. E Madame Aupick che, raccontando il viaggio che Charles Baudelaire fece nel 1841 nei mari del sud, scrive: «Il capitano, temendo che fosse colpito dalla nostalgia, quella crudele malattia i cui effetti sono a volte tanto funesti, l'ha vivamente indotto ad accompagnarlo a Saint-Denis»<sup>78</sup>.

Si intuisce ancora più chiaramente perché la nascita della parola generi e amplifichi la percezione del sentimento. Ci sono stati suicidi prima che Goethe scrivesse il Werther, ma c'è gente che non si sarebbe mai suicidata se non avesse letto il Werther. Dapprima ci sarà un effetto moda, un cliché, una filiera di influenze che passano di bocca in bocca, un comportamento più o meno cosciente di imprestito letterario. Verranno poi la diffusione e la generalizzazione: ogni gruppo, ogni società vede, in una data epoca, il richiamo di certe parole trasmettersi quasi senza fine, in un processo “interattivo” che non differisce da quello proprio dell'apprendimento di una lingua.<sup>79</sup>

Gli uomini hanno provato nostalgia prima che tale sentimento avesse ricevuto una denominazione dotta, così come c'è stato sadismo prima di Sade e così come la terra girava prima di Copernico. [...] Una volta nominato, avendo acquisito un'identità, un sentimento non è più veramente lo stesso. Una parola nuova condensa qualcosa di incompreso, che per l'innanzi era rimasto evanescente. Ne fa un concetto. Opera una definizione e invoca un sovrappiù di definizione: diventa materia di saggi e di trattati.<sup>80</sup>

Il battesimo di Hofer, quindi, ha contribuito a diffondere un'epidemia rendendola un fenomeno diffuso, ma le cose sono destinate a cambiare:

A partire dal XVIII secolo l'impresa impossibile di indagare la nostalgia passò dai medici ai poeti e ai filosofi. Il sintomo del malessere iniziò a essere considerato indicatore di sensibilità o espressione di un nuovo sentimento patriottico. L'epidemia di nostalgia non doveva più essere curata, ma diffusa il più possibile. La nostalgia venne trattata in un nuovo genere, non come racconto di una presunta convalescenza, ma come romantica storia d'amore con il passato. [...] In risposta all'Illuminismo, che poneva l'accento sull'universalità della ragione, i

---

<sup>77</sup> J. Starobinski, *Il concetto di Nostalgia*, cit., p. 92.

<sup>78</sup> J. Starobinski, *Il concetto di Nostalgia*, cit., p. 92.

<sup>79</sup> J. Starobinski, *Una varietà di lutto*, in *L'inchiostro della malinconia*, Einaudi, Torino 2014, p. 230.

<sup>80</sup> J. Starobinski, *Una varietà di lutto*, in *L'inchiostro della malinconia*, Einaudi, Torino 2014, pp. 229-230.

romantici iniziarono a celebrare la particolarità del sentimento. La nostalgia di casa divenne un tropo centrale del nazionalismo romantico.<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> S. Boym, *Ipocondria del cuore: nostalgia, storia e memoria*, cit., p. 13.

#### d. La cattiva coscienza dell'Illuminismo

Immanuel Kant – nell'*Antropologia Pragmatica* del 1798 – ripropone l'esempio paradigmatico della "nostalgia svizzera" citata da Hofer riconoscendo l'esistenza del "dolore per il ritorno" verso la patria lontana. La nostalgia propria degli Svizzeri – scrive Kant – «li coglie quand'essi sono sospinti in altri paesi, è l'effetto dell'aspirazione, suscitata dal ritorno delle immagini della serenità e delle compagnie giovanili, verso quei luoghi, dove essi godevano le gioie semplici della vita»<sup>82</sup>.

Ma, al riconoscimento della patologia delineata un secolo prima da Hofer, non segue un riconoscimento delle motivazioni della guarigione: la cura della patologia nostalgica con il rientro nella terra natia è efficace (i sintomi patologici scompaiono) ma il desiderio (ritrovare la patria perduta) rimane insoddisfatto. Kant, cioè, ribalta le motivazioni della conclusione hoferiana: il ritorno in patria produce sì una guarigione, ma proprio perché si configura come un'inevitabile delusione delle aspettative desideranti del malato.

I soldati svizzeri, infatti, quando ritornano in patria non trovano ciò che stavano cercando: «Se però fanno ritorno in quei luoghi, se ne restano delusi e quindi guariti: credono che ciò dipenda dal fatto che in quei luoghi tutto è cambiato, ma in realtà è perché non vi ritrovano più la loro giovinezza»<sup>83</sup>.

Il nostalgico non sogna di tornare al luogo dove ha trascorso la giovinezza, ma alla giovinezza stessa. Il tempo che ha preceduto gli anni della maturità è stato erroneamente associato dal nostalgico allo spazio dove, durante l'infanzia, godeva di quelle "gioie semplici della vita". La nostalgia, quindi, è il desiderio di tornare in un tempo che rappresenta la vita senza difficoltà che precede l'età adulta.

---

<sup>82</sup> I. Kant, *Antropologia pragmatica*, Laterza, Bari 2009, par. 32, p. 64.

<sup>83</sup> I. Kant, *Antropologia*, cit., par 32, p. 64.

Il vero oggetto della nostalgia, quindi non è l'assenza contrapposta alla presenza, ma il passato in rapporto al presente e «il vero rimedio per la nostalgia non è il ritorno indietro nello spazio ma la retrogradazione verso il passato nel tempo»<sup>84</sup>.

«Prima che Rimbaud dica “Non si parte”, Kant ci ha già avvertito che non c'è ritorno»<sup>85</sup>.

Associando la nostalgia a un posto particolare in cui è possibile tornare si compie un errore infantile: il nostalgico, tornando, non porta con sé la giovinezza perduta. Il rimedio kantiano, insomma, è contrario a quello di Hofer: la cura per la nostalgia è l'allontanamento dall'idea stessa di un possibile ritorno.

Ed è proprio lo shock generato dalla presa di coscienza di quest'errore di prospettiva – cioè il riconoscimento che proprio il ritorno desiderato è costitutivamente impossibile – che produce una vera e propria guarigione, che libera dalla falsa promessa racchiusa nella nostalgia: ciò che desideravano non era semplicemente tornare in un luogo, ma tornare in un tempo perduto. La speranza del ritorno (*nostos*) era il motore della sofferenza (*algia*): prendendo consapevolezza dell'autoinganno, la speranza illusoria di trovare una solida base che ci tenga al riparo dal cambiamento e dalla crescita si dissolve nella piena guarigione del nostalgico.

Kant sembra suggerire che la nostalgia sia un desiderio – e una malattia – puerile che può essere superata soltanto entrando nella maturità. Non è da trascurare, in questa prospettiva, il riferimento kantiano alla categoria di persone che sarebbe più soggetta a soccombere alla nostalgia: non certo gli «uomini occupati negli affari» che possono spostarsi e girare il mondo e che «fanno proprio il motto *patria ubi bene*», ma la gente

---

<sup>84</sup> «Nello spazio l'ubiquità è impossibile, perché non si può esser presenti in tutti i luoghi contemporaneamente, e l'onnipresenza, per un essere finito, contraddice l'idea stessa di presenza: ma il rimedio (un mezzo rimedio a dire il vero) è dato insieme al male, e si chiama movimento; l'essere finito (e mobile) non può essere contemporaneamente qui e là, ma può, spostandosi, andare da un punto all'altro, e più particolarmente può ritornare dal secondo punto al primo [...]. Nel tempo il cumularsi di passato e presente non è meno impossibile di quanto non sia, nello spazio, il miracolo dell'onnipresenza [...] ma oltre a ciò la reversione cronologica è inconcepibile, il che equivale a dire che il ringiovanire è ancora più assurdo dell'eternità. [...] in ogni caso l'irreversibilità temporale impedisce al ritorno spaziale di ripiegare esattamente sul punto di partenza». (V. Jankélévitch, *L'irreversibile e la nostalgia*, cit., pp. 154-155).

<sup>85</sup> J. Starobinski, *Il concetto di nostalgia*, cit., p. 104.

povera costretta a rimanere in villaggi isolati, chiusi all'interno di un mondo fatto di legami familiari<sup>86</sup>.

Il brano kantiano dedicato alla nostalgia merita, però, un ulteriore approfondimento. Spesso questo frammento è citato nelle antologie senza alcun riferimento al contesto all'interno del quale viene utilizzato nell'*Antropologia pragmatica*.

Il contesto ci aiuta a comprendere la vicinanza dell'esempio kantiano alla descrizione di Hofer. In realtà, Kant rimane fedele alla sintomatologia della *Dissertatio* originaria nel momento in cui disloca l'origine della nostalgia in una immaginazione "distorta" (*l'imaginatio lesa* di Hofer).

La nostalgia degli svizzeri, infatti, è usata come esempio nel capitolo dedicato alla "facoltà sensibile di inventare" [*Sinnliches Dichtungsvermögen*]. Si possono inventare delle forme (*imaginatio plastica*), delle associazioni (*imaginatio associans*), ma anche delle affinità (*affinitas*). Questa terza forma di associazione nasce dall'unione di due materie omogenee e produce «una cosa del tutto nuova», una terza entità che non possiamo derivare né dalla sensibilità né dall'intelletto<sup>87</sup>.

La nostalgia, quindi, è collocata nell'immaginazione e in particolare sotto la "facoltà sensibile di inventare delle affinità". L'immaginazione ha il potere di illudere perché l'uomo «crede di vedere e di sentire fuori di sé quello che soltanto ha in testa»<sup>88</sup>. Ciò che lo svizzero nostalgico immagina, quindi, è un nuovo oggetto: un posto che non esiste se non come unità immaginativa che ha affinità con il materiale della rappresentazione dei sensi da cui è stato possibile "creare" la patria ideale.

Nel paragrafo successivo, Kant continua scrivendo che «siccome l'immaginazione è più ricca e feconda di rappresentazioni che il senso, così essa, quando subentra una passione, viene ravvivata più dall'assenza che dalla presenza dell'oggetto»<sup>89</sup>. L'immaginazione, all'interno della quale la nostalgia è catalogata, ha la

---

<sup>86</sup> I. Kant, *Antropologia*, cit., par 32, p. 64.

<sup>87</sup> I. Kant, *Antropologia*, cit., par. 31, p. 63.

<sup>88</sup> I. Kant, *Antropologia*, cit., 32, p. 64.

<sup>89</sup> I. Kant, *Antropologia*, cit., 33, p. 66.

forza di rendere presente ciò che, in realtà, è assente; anzi è ravvivata proprio da quest'assenza. Pur allontanandosi dal luogo e dall'oggetto del desiderio, proprio la sua assenza – aiutata dalla distanza – sarà uno stimolo per l'immaginazione per trasgredire l'oggetto e il mondo con cui è familiare.

Sia la critica illuminista al falso ragionamento nostalgico, sia la teoria dell'immaginazione nostalgica, non devono essere interpretate solo in modo “patologico”.

Per comprendere la radicalità di questo approdo – che si configura come ben più di un rapsodico riferimento – bisogna riferirsi all'analisi del famoso saggio kantiano *Risposta alla domanda che cos'è l'illuminismo?*

La nostalgia – proprio come l'illuminismo – non si definisce, infatti, in termini di spazio, ma in termini di tempo. L'illuminismo, inteso come possibilità di uscire dall'immaturità, è un compito aperto a chiunque e che si sviluppa nel tempo, non è legato a un particolare riferimento spaziale, né geografico né metaforico, da cui imbarcarsi per partire.

Questo “campo aperto”, nella prospettiva kantiana, implica uno spazio cosmopolita, un nuovo mondo che definisca se stesso in termini di tempo, come apertura di una nuova epoca storica segnata da un'umanità finalmente “matura”. La domanda “che cos'è l'illuminismo?” – alla quale non segue una risposta in termini di norme definite – si ribaltata, cioè, in un'ulteriore e più urgente quesito: “come si diventa maggiorenni?”.

L'illuminismo si configura come la vera e unica terapia per uscire dalla nostalgica malattia della puerilità: aiuta a usare la propria voce, a ragionare con la propria testa, a superare l'attaccamento filiale alla voce di un “altro” (la voce familiare e rassicurante della patria, dell'autorità, degli antenati).

Per Kant questa ossessione – che nella nostalgia si configura come ossessione per lo spazio-tempo protetto dell'infanzia – non è imposta dall'esterno, ma è paradossalmente autoimposta. È la conseguenza di una connaturata mancanza di

coraggio per la quale l'individuo rimane incapace di diventare se stesso e di uscire dalla minorità.

L'illuminismo, infatti, rappresenta proprio l'uscita dell'uomo dallo stato di minorità, dall'incapacità di servirsi della propria intelligenza senza la guida di un altro. La causa di questa patologia, infatti, è proprio lui stesso<sup>90</sup>: «Colpevole è questa minorità, se la sua causa non dipende da un difetto di intelligenza, ma dalla mancanza di decisione e del coraggio di servirsi di essa senza essere guidati da un altro»<sup>91</sup>.

La terapia per uscire dalla nostalgia non può essere altro che un percorso difficile e insidioso: la «minorità per lui è diventata come una seconda natura». E la patologia è diventata quasi naturale perché si fonda sulla convenienza dell'autorità: «È giunto perfino ad amarla, e di fatto è realmente incapace di servirsi della propria intelligenza, non essendogli mai stato consentito di metterla alla prova»<sup>92</sup>.

Non si tratta semplicemente di evidenziare – come ha fatto molta della letteratura critica sulla nostalgia – come Kant riesca a spostare l'asse del paradigma nostalgico dallo spazio al tempo. La posizione kantiana nei confronti della nostalgia si configura come una critica antropologica radicale contro un sogno illusorio di cui bisogna disfarsi.

All'interno di questa prospettiva illuminista, la guarigione dalla nostalgia dei soldati svizzeri si inserisce in un processo di guarigione universale. Un processo terapeutico che – lottando contro l'autorità e la tradizione – consenta all'umanità di non aver più bisogno della nostalgia. Diventando maggiorenni, non si avrà più bisogno di appoggiarsi a una stampella rappresentata dall'idea fantasmatica dell'età dell'oro rappresentata dall'infanzia trascorsa in patria.

Kant ha caratterizzato l'Illuminismo come un ampliamento della conoscenza reso possibile dal coraggio degli uomini che usano la ragione e rifiutano la tutela degli altri<sup>93</sup>. E il nuovo mondo è difficile e pericoloso: la tensione generata da questa

---

<sup>90</sup> I. Kant, *Risposta alla domanda: che cos'è l'illuminismo?*, Mimesis, Milano 2012, p. 9.

<sup>91</sup> I. Kant, *Risposta alla domanda: che cos'è l'illuminismo?*, cit., p. 10.

<sup>92</sup> I. Kant, *Risposta alla domanda: che cos'è l'illuminismo?*, cit., p. 10.

<sup>93</sup> Cfr. L. Tundo, *Kant: utopia e senso della storia: progresso, cosmopoli, pace*, Dedalo, Como 1998.

transizione, quindi, può generare una forma di nostalgia per il precedente mondo, più semplice e sicuro.

Ma la domanda che rimane aperta è: l'immaginazione nostalgica semplicemente falsifica o ha il potere di rivelare qualcosa? La possibilità di immaginare un passato che non si è mai dato lascia aperta la possibilità di concepire la nostalgia come qualcosa di più di una malattia che deve essere combattuta?

Arthur Schopenhauer, diversamente da Kant, insiste sulla dignità filosofica del desiderio nostalgico. In *Parerga e paralipomena* riprende e condensa l'argomento kantiano in una sola frase: il tempo ci inganna indossando la maschera dello spazio. «A volte – scrive Schopenhauer nel capitolo *Sulla differenza delle età della vita* – crediamo al desiderio di voler ritornare in un luogo lontano, mentre in fondo abbiamo soltanto nostalgia del tempo trascorso là, quando eravamo giovani e in fiore»<sup>94</sup>.

Ma il desiderio di tornare all'epoca in cui “eravamo giovani e in fiore” non è soltanto una vuota speranza puerile. Il ricordo degli anni dell'infanzia è sempre venato di nostalgia, rappresenta un'età “beata” perché «nella nostra infanzia ci comportiamo in un modo più *conoscitivo* che *volitivo*»<sup>95</sup>. La «beatitudine nel primo quarto della nostra vita» rappresenta davvero il nostro «paradiso perduto»<sup>96</sup>.

La nostalgia mette in evidenza il desiderio di liberarsi temporaneamente dal sistema completamente sviluppato della volontà soggettiva che caratterizza l'età adulta: «nell'infanzia abbiamo soltanto pochi rapporti e piccole esigenze, la nostra volontà viene quindi scarsamente sollecitata: la maggior parte del nostro essere si schiude quindi alla *conoscenza*»<sup>97</sup>.

Raggiungere lo sguardo puramente oggettivo e senza volontà tipico dell'infanzia non è un'illusione impossibile da curare con una critica ragionevole, ma costituisce quello che per Schopenhauer è il carattere infantile del genio di cui parla *Nel mondo*

---

<sup>94</sup> A. Schopenhauer, *La saggezza della vita*, Newton Compton, Roma 2008, p. 187.

<sup>95</sup> A. Schopenhauer, *La saggezza della vita*, cit., p. 180.

<sup>96</sup> A. Schopenhauer, *La saggezza della vita*, cit., p. 180.

<sup>97</sup> A. Schopenhauer, *La saggezza della vita*, cit., p. 180.

come volontà e rappresentazione<sup>98</sup>. Gli anni dell'infanzia, infatti, sono una "continua poesia": il bambino ha l'abilità poetica che caratterizza tutte le arti, ha una capacità di "vedere" che gli adulti hanno perso.

Nella nostalgia, quindi, si può celare la speranza di una promessa di libertà a cui non necessariamente seguono frustrazione e delusione come nella prospettiva kantiana. La nostalgia, in questa lettura, si lega al desiderio: è una brama che desidera un oggetto assente trasfigurato dall'esperienza estetica.

Nietzsche in *Umano, troppo umano* – in un'ideale conversazione con Schopenhauer – risponde a questa prospettiva con l'aforisma 147, *L'arte come evocatrice dei morti*, in cui rievoca il carattere infantile e nostalgico dell'artista. L'arte, scrive Nietzsche, è simile a uno spettacolo di negromanzia, è una performance apparentemente magica che crea un legame con il mondo dei morti, che ha il compito di «ricolorire le concezioni spente e sbiadite» allacciando «un legame intorno a epoche diverse e ne fa ritornare gli spiriti»<sup>99</sup>.

Il compito di guardare nostalgicamente al passato, come sostiene Schopenhauer, è la "gloria" più alta dell'artista perché «almeno per alcuni istanti l'antico sentimento si ridesta e il cuore pulsa con un ritmo ormai dimenticato». Ma, chiude ironicamente Nietzsche, è anche il suo estremo "limite": l'artista rievoca una «vita di larva» che «vagheggia il ritorno in sogno di cari morti», i «sentimenti dei primi gradi della vita sono però, come si ammette, più vicini a quelli delle epoche passate che a quelli del secolo presente. Involontariamente il suo compito diventa quello di far ridiventare bambina l'umanità»<sup>100</sup>.

Nel richiamo nostalgico al ritorno in un mondo precedente e pacificato che solo attraverso l'arte può essere mostrato, Nietzsche vede lo spettro dell'infantilizzazione<sup>101</sup>. Il "risentimento" sembra fondare una moderna concezione della nostalgia in cui

---

<sup>98</sup> A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cap. 31 "Il Genio".

<sup>99</sup> F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, Adelphi, Milano 1979, af. 147, p. 122.

<sup>100</sup> F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, cit., af. 147, p. 122. Cfr. anche af. 148 *I poeti come alleviatori della vita*.

<sup>101</sup> «Di che cosa abbiamo nostalgia alla vista della bellezza? – si chiede Nietzsche – Dell'essere belli: ci immaginiamo che molta felicità debba andare a ciò congiunta. Ma questo è un errore» F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, cit., af. 149, *Il lento dardo della bellezza*, p. 123.

individui, popoli o società sono schiacciati sotto il peso dell'eccesso di storia o di ricordo.

Ritorna la critica illuminista: la regressione all'infanzia dell'artista, quindi, non sembra partecipe «del rischiaramento» di cui parla Kant né «della progressiva, virile educazione dell'umanità»<sup>102</sup>. L'artista è rimasto un giovinetto «e si è fermato al punto nel quale è stato colto dal suo impulso artistico»<sup>103</sup>.

---

<sup>102</sup> F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, cit., af. 147, p. 122.

<sup>103</sup> F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, cit., af. 147, p. 122.

## CAPITOLO II

### MALINCONICA NOSTALGIA

C'est la mélancolie qui devient sa muse.

Gérard de Nerval, *A Alexandre Dumas*

#### a. Anatomia della malinconia

Nell'odierna scienza psichiatrica, l'indagine sulla "patologia nostalgica" non ha più un'autonomia. È definitivamente assorbita da quella che abitualmente definiamo "depressione"<sup>104</sup>. Ma – agli albori della psicanalisi – tracce della nostalgia come patologia psichica rimangono nella definizione di stati che richiamano un comune denominatore: la perdita<sup>105</sup>.

La nostalgia in reazione alla perdita dell'oggetto amato – sia esso la patria, l'amore o l'infanzia – richiama, infatti, la struttura stessa della psicoanalisi che riporta alla memoria, come *conditio sine qua non* dell'autonomizzazione, una serie ininterrotta di separazioni a partire dalla nascita e dallo svezzamento. Sono queste separazioni reali, immaginarie, simboliche e il dolore che ne consegue che strutturano necessariamente la nostra individuazione.

Freud stesso avvicina la nostalgia all'esperienza amorosa. Se, infatti, ogni investimento amoroso avviene sul modello dell'attaccamento al seno materno<sup>106</sup>,

---

<sup>104</sup> Per una ricostruzione del rapporto tra psicanalisi e nostalgia cfr. *Nostalgia. Scritti psicoanalitici*, a cura di S. Vecchio, Lubrina, Bergamo 1989; G. Toller e H. Piacentini *La nostalgia. L'esistenza umana e il desiderio dell'assoluto*, Editrice Rogate, Roma 2009; J. Kleiner, *On Nostalgia*, in «The Bulletin of the Philadelphia Association of Psychoanalysis», vol. 20, pp. 11-30; trad. it., *Nostalgia*, in AA. VV., *Solitudine e nostalgia*, Bollati Boringhieri, Torino 1993, pp. 61-96; L. Sohn, *Nostalgia*, «The International Journal of Psycho-Analysis», vol. 64, pp. 203-2011 (1983); trad. it. *Aspetti della nostalgia*, in AA. VV., *Solitudine e nostalgia*, Bollati Boringhieri, Torino 1993, pp. 97-128.

<sup>105</sup> Vedi anche G. Minois, *Storia del mal di vivere. Dalla malinconia alla depressione*, Dedalo, Bari 2005.

<sup>106</sup> Melanie Klein ha rielaborato il pensiero freudiano e introdotto il concetto di nostalgia del "seno

l'amore non è altro che un incessante tentativo di tornare alla propria *heimat*, al proprio ambiente familiare, alla propria patria originaria. La nostalgia è un «accesso al luogo in cui ognuno ha dimorato un tempo e che anzi è la sua prima dimora»<sup>107</sup>: il corpo materno.

Il desiderio nostalgico, così, si ricollega facilmente al desiderio infantile di fusione con la madre, al desiderio di tornare nell'utero materno. In *Inibizione Sintomo e Angoscia* Freud rinominerà il concetto di nostalgia proprio analizzando l'atteggiamento del bambino molto piccolo che sperimenta la temporanea scomparsa della madre. Il sentimento provato per l'assenza della madre è il primo vissuto che dà vita al sentimento nostalgico nel ritmo del tempo come presenza e assenza, tra il ritorno dell'oggetto amato e la sua permanente sparizione.

Il neonato non sa se la madre tornerà dopo gli allontanamenti e inizialmente vive il dolore della perdita come se dovesse non vederla più. Ma dopo le prime esperienze di sparizione e successivo ritorno, il bambino «impara un anelito non accompagnato da disperazione»<sup>108</sup>: la nostalgia [*Sehnsucht*]<sup>109</sup>.

Le molteplici facce della nostalgia aprono una sfida per tentare un'archeologia delle emozioni, come scrive lo psichiatra italiano Eugenio Borgna:

Ci sono nostalgie dolorose e scarnificanti; ci sono nostalgie sognanti e dolcissime; ci sono nostalgie che fanno vivere, e nostalgie che fanno morire; ci sono nostalgie che nascono da esperienze di perdita [...]; ci sono nostalgie di stato d'animo che davano un senso alla vita e che non rinascono più: travolti dal fluire ininterrotto del tempo; ci sono nostalgie di un paesaggio [...]; ci sono nostalgie che una fotografia [...] nasconde e poi ri-vela; ci sono nostalgie divoranti e inestinguibili nella loro intensità e nei loro significati; ci sono nostalgie labili ed effimere; ci sono nostalgie che

---

buono», di una forma di amore primario che resta impresso nell'inconscio rappresentato dal seno della madre che accudisce non solo fisicamente ma anche con i suoi gesti e le sue parole. Cfr. A. Voltolin, *Melanie Klein*, Bruno Mondadori, Milano 2003.

<sup>107</sup>

<sup>108</sup> S. Freud, *Inibizione Sintomo e Angoscia* (1925), in *Opere*, vol. 10, tr. it. Bollati Boringhieri, Torino 1978.

<sup>109</sup> Freud, quindi, parla qui di nostalgia in relazione al soddisfacimento che ha creato l'oggetto madre che ora riceve «un intenso investimento che potremmo chiamare “nostalgico”»

continuano a incrinare e a sigillare la vita [...]. Le molte, le infinite figure della nostalgia nella loro evanescenza e nelle loro increspature: fuggitive e accorate.<sup>110</sup>

Mancanza di senso, anima, trascendenza, destino, estraniamento, lontananza, desiderio di ritorno: sono questi per Borgna i poli entro cui viaggia la nostalgia. Ma c'è un confine (labile, ma definibile), scrive Borgna, tra la nostalgia come patologia depressiva e il semplice stato d'animo nostalgico: nella degradazione patologica, infatti, il lutto non è rielaborabile<sup>111</sup>.

Un'ulteriore distinzione è proposta dallo psicanalista Glauco Carloni, tra nostalgie depressive «che sembrano corrispondere perfettamente alla definizione di un dolore da impossibile rassegnazione all'impossibilità di un ritorno, in cui il rimpianto per l'irripetibile paralizza l'azione e spegne la speranza» e nostalgie maniacali che s'installano sulla negazione della mancanza di quell'oggetto assente su cui si fonda la nostalgia depressiva e nostalgie dolci che permettono di «attingere al patrimonio delle nostre memorie più care, non per derivarne isolamento, deresponsabilizzazione, ruminazioni o sdilinquiamenti, bensì conforto, sostegno, indirizzi, stimoli e illuminazioni, per l'esistenza di quel filo che lega costruttivamente il passato al futuro sia nella storia dei singoli che in quella dell'umanità»<sup>112</sup>.

L'anima straniera sulla terra che rimane «la cifra insondabile che sta alla radice di ogni nostalgia: di ogni amore per la patria, la patria del cuore e la patria in carne ed ossa, che si è allontanata e che sopravvive nella memoria»<sup>113</sup>.

E la nostalgia come desiderio esistenziale e pervasivo del “paese natale” si configura, al di là dell'aspetto patologico, come una complessa metafora della vita che non si limita a idealizzare il passato e a voltare le spalle al presente, ma a desiderare

---

<sup>110</sup> E. Borgna, *L'arcipelago delle emozioni*, Milano 2001, p. 59

<sup>111</sup> Sul disagio psichico nostalgico: E. Borgna, *Le intermittenze del cuore*, Milano 2003, pp. 173-193; E. Borgna, *L'arcipelago delle emozioni*, Milano 2001, pp. 187-204; E. Borgna, *Le figure dell'ansia*, Milano 2005, pp. 143-148, 198-199; E. Borgna, *Malinconia*, Milano 2001, pp. 146-162; E. Borgna, *L'attesa e la speranza*, Milano 2005; E. Borgna, *Come in uno specchio oscuramente*, Milano 2007, pp. 103-104, 117-129, 130-148; E. Borgna, *Come se finisse il mondo*, Milano 2002, pp. 96-111;

<sup>112</sup> G. Carloni, *Tragitti della nostalgia*, in G. Carloni, *La meravigliosa avventura della psicoanalisi: scritti scelti 1974-2001*, Guaraldi, pp. 230-234.

<sup>113</sup> E. Borgna, *L'arcipelago delle emozioni*, Milano 2001, p. 59

nascite sempre nuove. La nostalgia contrappone al tempo che passa e che distrugge la figura ideale di un luogo che resta.

In questa ripetizione di visioni di tempi remoti e tracce di vita vissuta si riflette – aggiunge lo psicanalista Aldo Carotenuto – «un riconoscimento volto a favorire nuovamente lo stringersi del legame con una esperienza distante dall'attuale esistenza»<sup>114</sup>.

---

<sup>114</sup> A. Carotenuto, *Il tempo delle emozioni*, Milano 2003, p. 160. Cfr. anche *Le lacrime del male*, Milano 1996, pp. 71-84.

## b. Lutto e melanconia

Nel 1915 Freud dedica un breve saggio – che ha avuto notevole fortuna critica – allo struggimento per una perdita non ben definita che si trasforma in patologia: *la melanconia*. Lo scopo del saggio, scrive Freud in apertura, è proprio «delucidare l'essenza della melanconia confrontandola con il normale effetto del lutto»<sup>115</sup>.

Il termine melanconia, al contrario della parola nostalgia, ha origini antiche<sup>116</sup>. Già Aristotele nei *Problemata* parla della “bile nera” [*melaiana cholè*]<sup>117</sup>. La malinconia, cioè, determinerebbe la personalità dei grandi uomini: lo Stagira, però, non la considera una malattia, ma una parte costitutiva dell'*ethos* dei soggetti eccezionali.

Il malinconico, il soggetto cioè in cui predomina la bile nera, richiama l'antica “teoria degli umori”<sup>118</sup> secondo la quale l'equilibrio di ogni essere umano dipende dall'equilibrio interno di quattro elementi (sole, terra, aria, mare) cui corrispondono quattro umori (flemma fredda e umida, sangue caldo e umido, bile gialla calda e secca, bile nera fredda e secca). Ed è questo equilibrio “umorale” a determinare anche la personalità dei soggetti: flegmatici, sanguigni, collerici, melanconici.

Se secondo la medicina antica la melanconia si lega alla “bile nera”, secondo l'astrologia antica l'ambivalenza del malinconico si spiega con l'influenza del pianeta Saturno che corrisponde alla razionalità del filosofo, ma al contempo, produce apatia e tristezza. Non si tratta, quindi, di un mero stato d'animo, ma di un fenomeno fisiologico e psicologico che può diventare, in caso di uno squilibrio eccessivo, una vera e propria malattia.

Il complesso umorale saturnino definito dagli antichi ha la sua definitiva

---

<sup>115</sup> S. Freud, *Lutto e melanconia*, in S. Freud, *Metapsicologica*, Bollati Boringhieri, Torino 1978, p. 125. Freud si è occupato della melanconia fin dai tempi delle *Minute teoriche per Wilhelm Fliess* (1892-1897), una delle quali, la *Minuta G*, è dedicata appunto a questo tema. E nel 1910, in uno dei suoi due *Contributi a una discussione sul suicidio*, già aveva accennato alla necessità di affrontare tematicamente l'interpretazione psicoanalitica della melanconia.

<sup>116</sup> Cfr. J. Starobinski, *Storia del trattamento della malinconia dalle origini al 1900*, Guerini, Milano 1990. Cfr. *La melanconia*, a cura di R. Gigliucci, Mondadori, Milano 2009.

<sup>117</sup> Aristotele, *Problemata*, 30,1.

<sup>118</sup> Ippocrate, *Opere*, a cura di M. Vegetti, UTET, Torino 1965. Cfr. Pseudo Ippocrate, IV, XVII, 25, cit. in G. Minois, *Storia del mal di vivere. Dalla malinconia alla depressione*, cit.

formulazione, proprio come la nostalgia, sulla soglia di un cambiamento storico, agli albori della modernità. La celeberrima incisione *Melancholia* di Albrecht Dürer del 1514 e la pubblicazione nel 1621 dell'opera, a cavallo tra antropologia rinascimentale e scienza protomoderna, di Robert Burton *Anatomia della malinconia*<sup>119</sup> aprono e chiudono il secolo malinconico, il secolo dell'Umanesimo e della Riforma.

L'allegoria di Dürer dà sostanza a tutte le metafore poetiche a cui la melanconia allude in cui la perdita e il lutto sono metaforizzate dall'atteggiamento inattivo e meditabondo del filosofo. L'opera di Burton, invece, si propone di ordinare il "caos" generato dalla melanconia: «La torre di Babele – spiega Burton – non ha mai prodotto una tale confusione di lingue quanto questo caos della melanconia origina varietà di sintomi»<sup>120</sup>.

Lo stesso Marsilio Ficino ricorda che la malinconia «è raramente il segno di un carattere o di un destino ordinario; essa indica piuttosto un uomo che vive separato dagli altri, divino o bestiale, felice o attanagliato dalla miseria più estrema»<sup>121</sup>. Ritorna l'ambivalenza tra una malinconia patologica e pericolosa e un temperamento malinconico che conferisce capacità intellettuali eccezionali: la malinconia è una malattia considerata «come un privilegio negativo del saggio»<sup>122</sup>.

La melanconia, quindi, si avvicina – fin dall'origine medica – all'arcipelago concettuale intorno a cui si costruisce la nostalgia: sulla soglia ambigua e duplice di sentimento e malattia, tra slancio emotivo e intellettuale e passività dolorosa e patologica.

Quando Freud utilizza il termine "melancolia", quindi, utilizza una parola carica

---

<sup>119</sup> L'opera non è mai stata pubblicata integralmente in italiano. È stata pubblicata l'introduzione *Anatomia della malinconia*, Marsilio, Venezia 1983 con prefazione di J. Starobinski, traduzione dall'inglese di Giovanna Franci; traduzione dal francese del saggio di Jean Starobinski di Francesco Fonte Basso. Esiste inoltre una traduzione italiana del terzo libro del trattato (*Love Melancholy and Religious Melancholy*) privo però della sezione 4, sulla melanconia religiosa, sotto il titolo: *Malinconia d'amore*, con prefazione di Attilio Brilli, Rizzoli, Milano, 1981.

<sup>120</sup> Cfr. J. Starobinski, *Democrito parla. L'utopia melanconica di Robert Burton*, in R. Burton, *Anatomia della malinconia*, cit.

<sup>121</sup> Marsilio Ficino, *De vita triplici*, Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1991, I, 5.

<sup>122</sup> Uno degli studi più famosi e più accurati sull'incisione di Dürer è R. Klibanski, E. Panofski e F. Saxl, *Saturno e la melanconia*, Einaudi, Torino 1983. Cfr. anche M. Calvesi, *La melanconia di Dürer*, Einaudi, Torino 1993.

di riferimenti filosofici, oltre che medici. Ma è chiaro che i concetti cardine del saggio freudiano – il lutto e la malinconia – sono inclusi nella nozione psicoanalitica di “stato depressivo”, uno stato causato dalla perdita di un oggetto sovrainvestito narcisisticamente: con la perdita cessa il ritorno narcisistico che l’oggetto garantiva al soggetto e si apre una ferita, un’emorragia libidica, uno svuotamento di senso del mondo intero. L’affetto depressivo come reazione dell’Io alla perdita di un oggetto che il soggetto sovrainveste narcisisticamente sorge nella constatazione che il mondo non è più come prima.

È possibile, quindi, accostare il lutto e la malinconia per il loro comune quadro di riferimento<sup>123</sup>: sono caratterizzati da uno stato d’animo doloroso, dalla perdita d’interesse per il mondo esterno, dalla perdita della capacità di scegliere un nuovo oggetto d’amore e dall’avversione per ogni attività che non richiami alla memoria l’oggetto che non c’è più. Sintomi che assomigliano alla descrizione della patologia di Hofer riferita ai soldati svizzeri ammalati di nostalgia.

Inoltre, proprio come la nostalgia, il lutto e la melanconia sono duplici: da un lato, possono presentarsi come significativi ma transitori stati d’animo; dall’altro, possono sfociare nel campo delle patologie la cui sintomatologia può essere clinicamente individuata e curata.

Secondo la definizione di Freud, il lutto è «la reazione alla perdita di una persona amata o di un’astrazione che ne ha preso il posto, la patria ad esempio, o la libertà, o un ideale o così via»<sup>124</sup>.

Freud analizza dal punto di vista “economico” il lavoro [*Arbeit*] svolto dal lutto, cioè quel lavoro psichico che rende possibile l’introiezione della perdita: innanzitutto la perdita dell’oggetto amato esige che tutta la libido sia ritirata da ciò che è connesso con tale oggetto, ma tale richiesta riceve un’avversione che sfocia in un estraniamento dalla realtà e in una fortissima adesione all’oggetto, derivante da una psicosi allucinatoria del desiderio.

---

<sup>123</sup> Freud cita in nota il lavoro di Karla Abraham, *Note per l’indagine e il trattamento psicoanalitico della follia maniaco-depressiva e di stati affini* del 1912.

<sup>124</sup> S. Freud, *Lutto e melanconia*, cit., p. 126.

In altri termini, la perdita che la realtà afferma, è negata dall'Io che non potrebbe sopportarla. L'Io, quindi, spezza il suo legame con la realtà: se la prova della realtà è evitata, i fantasmi del desiderio - non rimossi ma perfettamente coscienti - penetrano nella coscienza e vengono accettati come realtà migliori.

Il lavoro del lutto costituisce, quindi, la possibilità di simbolizzare la perdita, di attraversare il dolore, di percorrere l'esperienza del negativo e di ricostruire la possibilità di una nuova esperienza libidica del mondo<sup>125</sup>.

Questo lavoro psichico comporta memoria, dolore e tempo: esige un «lasso (cioè un supplemento) di tempo» perché si svolge lentamente e gradualmente<sup>126</sup>; implica dolore perché il soggetto, assorbito dal dolore della perdita, si ritrae dal mondo e si concentra su se stesso<sup>127</sup>; comporta un lavoro della memoria, che si risolve in «ricordi e aspettative»<sup>128</sup>.

Proprio come l'esperienza nostalgica che si strugge per la perdita di qualcosa, il lutto implica un ricordare volontario e involontario, un ripensare, un rivedere le tracce della presenza dell'oggetto amato, l'impossibilità di dimenticarlo. E proprio come l'esperienza nostalgica, per non trasformarsi in patologia, deve chiudersi quando possiamo dimenticare l'oggetto perduto e volgerci ad altri oggetti, reinvestendo su di essi la nostra libido. Il lavoro del lutto è compiuto quando la realtà prende il sopravvento e l'Io ridiventa «libero e disinibito»<sup>129</sup>: la libido si stacca dai legami che la vincolavano all'oggetto perduto e viene reinvestita.

Ma se il lutto è una reazione alla perdita di una persona amata o di un'astrazione che ne ha preso il posto, la melanconia – esplicita non senza imbarazzo Freud – presenta alla sua origine una circostanza particolarmente difficile da giustificare. Nella melanconia «la perdita è di natura più ideale»<sup>130</sup>: l'oggetto perduto e desiderato dal

---

<sup>125</sup> Con il lutto – ricorda la psicologa statunitense Judith Viorst «prendiamo coscienza del dolore, lo sentiamo, sopravviviamo a esso. Col lutto abbandoniamo i defunti e li introiettiamo. Col lutto accettiamo i cambiamenti difficili che la perdita deve apportare – e così cominciamo a porre fine al lutto» (J. Viorst, *Distacchi*, Sperling, Milano 2004, p. 270).

<sup>126</sup> S. Freud, *Lutto e melanconia*, cit., p. 136.

<sup>127</sup> S. Freud, *Lutto e melanconia*, cit., p. 129.

<sup>128</sup> S. Freud, *Lutto e melanconia*, cit., p. 139.

<sup>129</sup> S. Freud, *Lutto e melanconia*, cit., p. 127.

<sup>130</sup> S. Freud, *Lutto e melanconia*, cit., p. 128.

melanconico è difficile da individuare con chiarezza. Anzi, non è certo se si possa parlare veramente di una perdita: la melanconia, in altri termini, è connessa «a una perdita oggettuale sottratta alla coscienza»<sup>131</sup>. Nella melanconia, secondo Freud, il recesso della libido è il dato originale, al di là del quale non è possibile risalire.

Inoltre, la caratteristica peculiare della melanconia è «uno straordinario avvilitamento del sentimento di sé, un enorme impoverimento dell'Io»<sup>132</sup>. Nella melanconia non è il mondo ad essersi impoverito e svuotato, ma è l'Io stesso: il melanconico è preso da un assillante bisogno di comunicare, di mettere a nudo il proprio Io, di svelirsi di fronte agli altri, descrivendosi «come assolutamente indegno, incapace di fare alcunché e moralmente spregevole»<sup>133</sup>.

Lo stato melanconico pone l'analista di fronte a una contraddizione enigmatica: sembrerebbe che il melanconico abbia subito una perdita che riguarda un oggetto amato, ma – da ciò che il paziente dichiara – risulta evidente che la perdita non riguarda un oggetto esterno, ma il suo stesso Io.

Le accuse del melanconico sono inizialmente rivolte a un oggetto d'amore, sono poi distolte da questo e riversate sull'Io. Il conflitto fra l'Io e la persona amata, cioè, si trasforma in un dissidio fra l'attività critica del'Io e l'Io alterato dall'identificazione con l'oggetto abbandonato. La libido – scrive Freud in termini economici – svincolata dall'oggetto, è utilizzata per instaurare una identificazione inconscia dell'Io con l'oggetto abbandonato<sup>134</sup>.

La malinconia è una reazione alla perdita dell'oggetto d'amore, cui non segue, però, come nel lutto, un trasferimento della libido su un nuovo oggetto, ma il suo ritirarsi nell'Io, narcisisticamente identificato con l'oggetto perduto.

La perdita dell'oggetto si trasforma così in una perdita dell'Io, prende il posto

---

<sup>131</sup> S. Freud, *Lutto e melanconia*, cit., p. 128.

<sup>132</sup> S. Freud, *Lutto e melanconia*, cit., p. 128.

<sup>133</sup> S. Freud, *Lutto e melanconia*, cit., p. 128.

<sup>134</sup> S. Freud, *Lutto e melanconia*, cit., p. 131.

dell'Io spodestandolo e invadendo il suo spazio. «l'Io è sopraffatto dall'oggetto»<sup>135</sup>.

Nello stato melanconico, quindi, l'oggetto non è perduto, ma cala la sua "ombra" sull'Io, è sempre presente nei pensieri del soggetto, a cui aderisce pervicacemente. L'assenza diventa una forma allucinata di presenza.

Una regressione che procede dalla scelta oggettuale di tipo narcisistico al narcisismo. Ma se una parte dell'investimento amoroso del melanconico, deluso dall'oggetto amato, regredisce all'identificazione narcisistica, «l'altra parte è riportata, sotto l'influsso del conflitto d'ambivalenza, fino allo stadio del sadismo»<sup>136</sup> che genera un odio che il soggetto rivolge contro se stesso derivandone un sadico soddisfacimento.

La psicanalisi, quindi, tenta di fornire svariate tipizzazioni sulla base del proprio orizzonte ermeneutico, di ridurre ad unità le manifestazioni che compongono il quadro clinico della nostalgia intesa come melanconia e come depressione. Senza possibilità di successo.

L'esperienza della melanconia descritta da Freud, infatti, si lega intrinsecamente al sentimento della nostalgia nella sua versione "patologica". E la nostalgia, in questa prospettiva, è una sfida per lo sviluppo umano, una naturale disposizione che può degenerare in un disturbo. La potenziale degenerazione deve essere evitata, per il bene dello sviluppo del soggetto.

Il malinconico – dice, però, Freud in una riflessione a margine che non dà seguito a ulteriori considerazioni nella dettagliata descrizione della patologia e dei suoi sintomi – «ha un occhio più acuto per la verità»<sup>137</sup>. Il malinconico ha una finezza argomentativa e una lucidità fuori dal comune<sup>138</sup>: «Per quanto ne sappiamo – scrive Freud quasi incredulo – può darsi che [il malinconico] si sia avvicinato

---

<sup>135</sup> S. Freud, *Lutto e melanconia*, cit., p. 136.

<sup>136</sup> S. Freud, *Lutto e melanconia*, cit., p. 135.

<sup>137</sup> S. Freud, *Lutto e melanconia*, cit., p. 129.

<sup>138</sup> Amleto si chiede malinconicamente: «Se cominciassimo a trattare ciascuno secondo il suo merito, chi si salva più dalla frusta?» [Amleto, atto 2, scena 2]

considerevolmente alla conoscenza di sé medesimo; e ci domandiamo solo perché gli uomini debbano ammalarsi prima di poter accedere a verità di questo genere»<sup>139</sup>.

Se, senza forzature, sostituiamo la parola malinconia, la psicanalisi delle origini ci pone una domanda cruciale: la malattia nostalgica è una condizione di accesso alla Verità?

---

<sup>139</sup> S. Freud, *Lutto e melanconia*, cit., p. 129.

### c. Sole Nero

Non molto tempo fa, in compagnia di un amico silenzioso e di un poeta già famoso nonostante la sua giovane età, feci una passeggiata in una contrada estiva in piena fioritura. Il poeta ammirava la bellezza della natura ma non ne traeva gioia. Lo turbava il pensiero che tutta quella bellezza era destinata a perire, che col sopraggiungere dell'inverno sarebbe scomparsa: come del resto ogni bellezza umana, come tutto ciò che di bello e nobile gli uomini hanno creato e potranno creare.<sup>140</sup>

Lo struggimento nostalgico torna in un altro brano freudiano dal titolo emblematico: *Caducità*. La nostalgia in queste pagine si lega, ancora una volta, all'inesorabilità del fluire del tempo che tutto divora.

Il poeta che accompagna Freud nella sua escursione in montagna è melanconico, ha nostalgia della bellezza di cui sta godendo perché consapevole che essa sta per tramontare, ha il presentimento della sua imminente fine. La bellezza, cioè, è tragicamente connessa all'effimero, alla corrosione del tempo e, quindi, alla perdita e al lutto.

Ma l'esperienza della caducità annulla il piacere?<sup>141</sup> Freud, però, ribalta questa argomentazione: è proprio questo aspetto "caduco" che ne aumenta il valore. L'enigma del bello, in altri termini, è indissolubilmente connesso con l'enigma del lutto. Il lutto e la perdita e la conseguente nostalgia, quindi, diventano strumento privilegiato dell'arte e della poesia.

Non a caso, in *L'uomo Mosè e la religione monoteistica*<sup>142</sup>, Freud parla ancora

---

<sup>140</sup> S. Freud, *Caducità* (1915), in *Opere*, vol. 8, tr. it. Bollati Boringhieri, Torino 1976, p. 173.

<sup>141</sup> Come scrive Umberto Curi commentando questo passo freudiano nel suo *Via di qua*: «La consapevolezza della caducità [...] è di per sé un motivo che rende impossibile il piacere, sovrastato dal dolore del lutto, o è invece vero esattamente il contrario? Non è precisamente per la loro precarietà, ai limiti dell'effimero, che le cose possono apparirci belle? Non è la loro limitata durata l'ingrediente principale del fascino e dell'attrazione che esse esercitano su di noi? Più in generale, non è proprio la morte, in tutta la sua inflessibile perentorietà, ciò che conferisce alla vita il suo più genuino significato?» (U. Curi, *Via di qua. Imparare a morire*, Bollati e Boringhieri, Torino 2011, p. 15)

<sup>142</sup> Il sapere nostalgico ha sempre un tenore autobiografico. In *L'uomo Mosè e la religione monoteistica*, Freud intreccia la sua storia con la storia del popolo ebraico costretto all'esilio. Cfr. M. Breccia, *Exilium*,

del fascino che lo struggimento nostalgico ha per gli artisti e sui poeti:

Epoche lontanissime esercitano una grande, spesso enigmatica attrazione sulla fantasia degli uomini. Ogni qual volta questi sono scontenti del loro presente – e lo sono abbastanza spesso – si volgono indietro al passato, sperando di trovarvi finalmente avverato il sogno mai estinto di un'età dell'oro. È probabile che continuino a trovarsi sotto l'incanto della loro infanzia, che è loro rispecchiata da un ricordo non imparziale come un'epoca di indisturbata beatitudine. Quando del passato non è rimasto nient'altro che i ricordi incompiuti e confusi che chiamiamo tradizione, essi costituiscono un particolare pungolo per l'artista, giacché in tal modo egli è libero di riempire i vuoti del ricordo così come vuole la sua fantasia e di formare a piacere suo il quadro dell'epoca che intende riprodurre. Si potrebbe dire quasi che quanto più indeterminata diventa la tradizione, tanto più utile sarà per il poeta.<sup>143</sup>

Nel lavoro della psicanalista e filosofia francese Julia Kristeva, la patologia nostalgica torna a legarsi strettamente all'opera dell'artista: «Se la perdita, il lutto, l'assenza scatenano l'atto immaginario e lo nutrono in permanenza almeno quanto lo minacciano e lo distruggono, è anche degno di nota il fatto che è sulla sconfessione di questo dolore oblizzante che si innalza il feticcio dell'opera»<sup>144</sup>.

La Kristeva insiste sul fatto che la melanconia, come sottolinea Freud, mascheri l'aggressività contro un oggetto perduto nell'identificazione con l'altro amato-odiato. In poche parole, in questa prospettiva, il lamento di sé non è altro che un odio per l'altro<sup>145</sup>.

La creazione estetica, sostiene Kristeva, ha un'efficacia reale e immaginaria come mezzo terapeutico per “curare” la perdita, per impedire il crollo simbolico. La nostalgia artistica, cioè, non elabora le cause del dolore morale, ma contribuisce a una sorta di “liberazione catartica”:

---

*Oltre la psicosi*, Franco Angeli, Milano 2011. In particolare la presentazione di Domenico Chianese *Nostalgie du pays qu'on ignore*.

<sup>143</sup> S. Freud, *L'uomo Mosè e la religione monoteistica* (1938), in *Opere*, vol. 11, tr. it. Bollati Boringhieri, Torino 1979.

<sup>144</sup> J. Kristeva, *Sole nero, Depressione e melanconia*, Feltrinelli, Milano 1988, p. 11.

<sup>145</sup> Cfr. S. Freud, *Lutto e melanconia*, cit.; ma anche K. Abraham, *Note per l'indagine e il trattamento psicoanalitico della follia maniaco-depressiva e di stati affini*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino 1983 e M. Klein, *Il lutto nei suoi rapporti con gli stati maniaco-depressivi*, in *Scritti 1928-1958*, Bollati Boringhieri, Torino 1977.

Questa rappresentazione letteraria non è un'elaborazione – non è cioè una presa di coscienza delle cause inter- e intra- psichiche del dolore morale; in ciò essa si distingue dalla via psicanalitica, che mira alla dissoluzione di questo sintomo. Tuttavia, questa rappresentazione letteraria (e religiosa) possiede un'efficacia reale e immaginaria, giacché dipende più dalla catarsi che dall'elaborazione; essa è un mezzo terapeutico utilizzato da tutte le società nel corso dei secoli.<sup>146</sup>

L'opera d'arte malinconica<sup>147</sup> prevede una «rinascita del suo autore e del suo destinatario» nel momento in cui «riesce a integrare» le emozioni innominate «di un io onnipotente che l'uso sociale e linguistico corrente lascia sempre un po' orfano e in lutto»<sup>148</sup>.

La poetica della nostalgia, quindi, prevede un particolare rapporto con il passato: il poeta melanconico si rapporta non tanto con la «sua storia reale» quanto con «gli eventi simbolici che hanno condotto il suo corpo alla significazione o che minacciano di far sprofondare la sua coscienza»<sup>149</sup>.

Questa ricostruzione simbolica del passato dà luogo a una temporalità decentrata che, invece di rielaborare il lutto, lo nega. L'orizzonte della temporalità malinconico-nostalgica è chiusa e ripiegata su se stessa: non c'è un vettore che orienta verso un méta o dirige verso una prospettiva futura.

Il melanconico è fissato al passato perché regredisce verso l'esperienza della perdita pur comprendendone l'irrecuperabilità: «Tutto è passato e compiuto – sembra dire il melanconico – ma io sono fedele a questo passato, sono inchiodato a esso, non c'è rivoluzione possibile, non c'è avvenire»<sup>150</sup>.

Il nostalgico, quindi, è un soggetto disincantato perché solo un profondo disincanto permette l'emergere del dolore che accompagna la melanconia. Entrambe

---

<sup>146</sup> J. Kristeva, *Sole nero*, cit., pp. 24-25.

<sup>147</sup> «Solo la forma – l'arte – ridà una serenità a questa eclissi del perdono, con l'amore e la salvezza che si rifugiano nella performance dell'opera» (J. Kristeva, *Sole nero*, cit., p. 113)

<sup>148</sup> J. Kristeva, *Sole nero*, cit., p. 46.

<sup>149</sup> J. Kristeva, *Sole nero*, cit., pp. 138-139.

<sup>150</sup> J. Kristeva, *Sole nero*, cit., p. 53.

queste clausole devono essere presenti in modo che la nostalgia si verifichi: non solo “io sono fedele a quei giorni passati”, ma anche “tutto è perduto”.

Il passato, quindi, è «ipertrofizzato, iperbolico, occupa tutte le dimensioni della continuità psichica»<sup>151</sup>. E questo attaccamento a una memoria senza domani permette, per così dire, di capitalizzare l’oggetto narcisistico, di conservarlo e covarlo «nel chiuso di una tomba personale senza vie d’uscita»<sup>152</sup>.

L’oggetto di cui si avverte la mancanza, infatti, è un oggetto fatto di memoria che si situa in uno spazio immaginario e simbolico. Il depresso, così come il nostalgico e il malinconico, è un “abitante dell’immaginario”.

La scommessa dell’arte, però, è diversa da quella della terapia psicanalitica che è tesa a rimuovere il dispiacere provocato dalla perdita (arcaica o attuale) dell’oggetto. Al contrario, l’artista «installa la Cosa o l’oggetto perduto dentro di sé, identificandosi da una parte agli aspetti benefici e dall’altra a quelli malefici della perdita»<sup>153</sup>.

La scommessa dell’arte è una scommessa di traducibilità: traducendo, e quindi tradendo, si spera di sconfiggere la “malattia”, di trionfare sulla tristezza per essersi separati dall’oggetto amato. Questa molteplicità infinita delle traduzioni possibili – avverte la Kristeva – giunge inevitabilmente alla traduzione, e quindi al tradimento, della Cosa unica e in sé, della *Res divina*<sup>154</sup>.

La tristezza malinconica è il segnale di un Io primitivo ferito e incompleto. Che è in lutto non per l’assenza di un oggetto preciso, ma per l’assenza della “Cosa” che la Kristeva definisce come «il reale ribelle alla significazione, il polo di attrazione e repulsione»<sup>155</sup>. La Cosa è il sole sognato, chiaro e nero insieme, descritto da Nerval: «Tutti sanno che nei sogni non si vede mai il sole sebbene si abbia spesso la percezione d’una luce molto più viva»<sup>156</sup>.

---

<sup>151</sup> J. Kristeva, *Sole nero*, cit., p. 53.

<sup>152</sup> J. Kristeva, *Sole nero*, cit., p. 53.

<sup>153</sup> J. Kristeva, *Sole nero*, cit., pp. 138-139.

<sup>154</sup> J. Kristeva, *Sole nero*, cit., p. 59.

<sup>155</sup> J. Kristeva, *Sole nero*, cit., p. 15.

<sup>156</sup> G. de Nerval, *Le figlie del fuoco*, Guanda, Milano 1979, p. 223.

La Kristeva analizza lungamente la poesia *El Desdichado* del 1853 inviata da Nerval a Alexandre Dumas di cui esiste una seconda variante nota come *Filles du feu* del 1854:

Je suis le ténébreux, - le veuf, - l'inconsolé / Le Prince d'Aquitaine à la tour  
abolie / Ma seule étoile est morte, - et mon luth constellé / Porte le *Soleil noir* de la  
*Mélancolie*. // Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé, / Rends-moi le  
Pausilippe et la mer d'Italie, / La fleur qui plaisait tant à mon coeur désolé, / Et la  
treille où le pampre à la rose s'allie. // Suis-je Amour ou Phoebus? Lusignan ou  
Biron? / Mon front est rouge encor du baiser de la Reine; / J'ai rêvé dans la Grotte où  
nage la sirène... / Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron: / Modulant tour à  
tour sur la lyre d'Orphée / Les soupirs de la Sainte et les cris de la fée.

Io sono il Tenebroso – Vedovo – Inconsolabile, / Principe d'Aquitania cui  
la Torre è crollata: / È morta la mia Stella è morta – e il liuto ornato d'astri / Ha  
inciso il *Sole nero* della *Melanconia*. // Nella notturna Tomba, Tu che mi hai  
consolato, / Ridonami Posillipo e il mare d'Italia, / il fiore che allegrava il mio cuore  
deserto, / La Pergola del Pampino intrecciata alla rosa. // Io sono Amore o Febo?  
Lusignan o Biron? / Della regina il bacio arrossa la mia fronte; / Nella grotta ove  
nuota la sirena ho sognato... / Due volte vittorioso l'Acheronte ho varcato: Alterni  
modulando sulla lira d'Orfeo / della Santa i sospiri e i gridi della Fata.<sup>157</sup>

Il diseredato cantato da Nerval rimemora una privazione iniziale, un originario quanto privato paradiso perduto. E la scrittura poetica incarna l'unico «mezzo per dominare» questa mancanza della Cosa<sup>158</sup>.

Concludendo il saggio, però, la Kristeva non può evitare di sottolineare che, per usare un adagio nostalgico, la malinconia non è più quella di una volta. La melanconia compie una regressiva metamorfosi nel mondo post-moderno che, aggiunge, è un mondo «più vicino alla commedia umana che al disagio abissale»<sup>159</sup>. L'inferno della depressione, esplorato fino in fondo dall'arte che la stessa Kristeva ha analizzato,

---

<sup>157</sup> G. de Nerval, *Le figlie del fuoco*, trad. it. di O. Macrì, Guanda, Milano 1979, p. 265. Testo conforme all'edizione delle *Filles du feu* (1854).

<sup>158</sup> J. Kristeva, *Sole nero*, cit., p. 123 e cfr. pp. 117-144.

<sup>159</sup> J. Kristeva, *Sole nero*, cit., p. 210.

sembra aver «perduto la sua inaccessibilità infernale per divenire sorte quotidiana, trasparente, quasi banale»<sup>160</sup>.

Si apre un'ulteriore domanda che problematizza la conclusione di Freud.

La verità tragica del nostalgico diventa oggi una verità senza tragedia<sup>161</sup>?

---

<sup>160</sup> J. Kristeva, *Sole nero*, cit., p. 210.

<sup>161</sup> J. Kristeva, *Sole nero*, cit., p. 210.

#### d. Ricordanze

«La nostalgia è un turbamento intimo legato a un fenomeno mnesistico»<sup>162</sup>.

L'analisi clinica della malattia nostalgica traccia un ponte verso l'arte. L'arte della memoria.

Scrivendo lapidariamente Leopardi nello *Zibaldone*: «la ricordanza del passato, di uno stato, di un metodo di vita, di un soggiorno qualunque, anche noiosissimo, abbandonato, è dolorosa, quando esso è considerato come passato, finito, che non è, non sarà più, fait»<sup>163</sup>.

Ma l'amara coscienza che nessun ritorno è possibile apre a un'altra, ben più importante, consapevolezza: «l'irrevocabile tempo ha esistenza solo nel linguaggio, nel linguaggio della poesia»<sup>164</sup>. Il linguaggio della poesia, cioè, dà vita, accoglie e protegge la «rimembranza acerba» di cui parla Leopardi.

Nelle parole poetiche del nostalgico risuona il vuoto. Ma la risonanza dell'assente prende forma attraverso il linguaggio che sostituisce la presenza. In particolare, l'evocazione della lingua dà forma all'assenza della patria verso la quale il nostalgico vuole tornare.

Il movimento della nostalgia parte da una terra verso la quale non è possibile più tornare e arriva nel territorio del linguaggio poetico. La terra è la lingua. La terra della madre è la terra della lingua materna. Il poeta è «il miglior fabbro del parlar materno» come scrisse Dante<sup>165</sup>.

L'arte nostalgica parla la lingua della madre, è custode del linguaggio dell'affetto che ci ha formati e da cui la vita ci ha allontanato. La nostalgia testimonia, quindi, una

---

<sup>162</sup> J. Starobinski, *Il concetto di nostalgia*, cit., p. 98.

<sup>163</sup> Leopardi, *Zibaldone*, 4492, 21 aprile 1829.

<sup>164</sup> A. Prete, *L'assedio della lontananza*, cit., p. 24.

<sup>165</sup> Dante ne costituisce la sintesi delle due tensioni della nostalgia: una in direzione del passato, una in direzione dell'altrove. Le anime – abitanti tanto della patria terrena quanto di quella ultraterrena – sono attraversate dalla nostalgia per la vita terrena, da un desiderio talvolta agrodolce, talvolta pungente di riviverla, ma anche da una nostalgia per l'assoluto, per la trascendenza.

separazione dal corpo della terra, dal corpo della madre, dal corpo della lingua. Tre elementi – la patria, la famiglia, il linguaggio – che sono assenti e tuttavia presenti nella creazione dell'artista, nella sua musica e nelle sue parole che ritrovano un ritmo vissuto e perduto.

L'arte apre i confini della “malattia paralizzante” teorizzata da Hofer. L'incapacità umana di gestire la lontananza si trasforma in un linguaggio produttivo e creativo, in una forma di immaginazione e di invenzione. L'arte, quindi, non si articola soltanto come mera nostalgia “del passato”, ma alimenta una nostalgia “del presente”, una nostalgia di ciò che sembra disponibile.

L'arte della nostalgia problematizza lo sguardo sul mondo: è un'esperienza del negativo, del non essere. Problematizza lo sguardo sulle cose che non sono mai quelle che erano e quello che si vorrebbe che fossero. In un mondo interconnesso<sup>166</sup>, dove tutto sembra presente e chiaramente visibile, il linguaggio della nostalgia tiene aperto il senso della lontananza e della mancanza.

Il linguaggio dell'artista riesce a rianimare oggetti inerti associandoli in un sistema di rimandi che risponde alle leggi dell'immaginazione e non a quelle della realtà e della storia. Grazie alla narrazione, la nostalgia si trasforma in *recherche*, in ricerca del senso di quell'oggetto perduto. È la narrazione che dà forma alla nostalgia, che articola in un'attività un sentimento informe che rischia di scadere in passiva patologia.

Non solo. La nostalgia – rievocando nel presente una sensazione di felicità provata in un momento lontano – far interferire il passato sul presente. Scrive Marcel Proust ne *Il tempo ritrovato*:

Il ricordo [...] ci fa di colpo respirare un'aria nuova - nuova proprio perché è un'aria che si è già respirata un'altra volta - quell'aria più pura che invano i poeti hanno tentato di far regnare in Paradiso, e che non potrebbe darci questa sensazione

---

<sup>166</sup> «Con Proust lo stordimento nostalgico ha un valore momentaneo, verrebbe da dire strumentale. Ed è proprio questo tratto a segnare la differenza tra la memoria involontaria proustiana e la sensibilità che è al centro del nostro studio, nella quale lo shock emotivo (piacevole e doloroso) della rievocazione di un passato intimo non prelude a nient'altro, è fine a se stesso e la sua caratteristica peculiare è semmai quella di essere sempre più ripetibile da parte del soggetto, e riproducibile» E. Morreale, *L'invenzione della nostalgia*, cit., p. 22.

profonda di rinnovamento se non fosse già stata respirata perché i veri paradisi sono i paradisi che abbiamo perduti.<sup>167</sup>

Lo scrittore, quindi, deve trovare attraverso la nostalgia quel rapporto unico «fra le sensazioni e i ricordi che ci circondano simultaneamente»<sup>168</sup>. E, attraverso la nostalgia riprodotta dal linguaggio dell'artista, si compie l'impossibile: l'uomo, affrancato dall'ordine temporale, rivive frammenti di esistenza sottratti al tempo, riesce «a catturare anche se solo per un lampo una frazione di tempo allo stato puro»<sup>169</sup>.

L'arte della nostalgia, quindi, si trasforma in farmaco contro il cancro del tempo: negazione del tempo e, quindi, della morte; negazione della morte in ragione della negazione del tempo. Come scrive Beckett a proposito della memoria proustiana, il tempo non è ritrovato, ma morto, cancellato: «L'eco di sensazioni passate annulla ogni restrizione temporale e spaziale e avviene una congiunzione tra l'oggetto ideale e quello reale, grazie a questa ripetizione l'esperienza è ad un tempo immaginata ed empirica, evocata e percepita, reale ma non solo attuale»<sup>170</sup>.

Con queste parole, infatti, Proust chiude la sua Ricerca:

Gli uomini occupano un posto ben altrimenti considerevole, accanto a quello così angusto riservato loro nello spazio: un posto al contrario, prolungato a dismisura – poiché essi toccano simultaneamente, giganti immersi negli anni, età così lontane l'una dall'altra, tra le quali tanti giorni sono venuti ad interpersi - nel TEMPO.<sup>171</sup>

Se sono i sensi a gettare la rete nel mare del tempo perduto, lo sforzo per sollevarla è la fatica della scrittura. Lo sforzo di Proust è lo sforzo di uno scrittore «lacerato dalla nostalgia» per il mondo – come scrive Walter Benjamin – «stravolto nell'analogia in cui si manifesta il volto autentico e surrealistico dell'esistenza»<sup>172</sup>.

---

<sup>167</sup> M. Proust, *Il tempo ritrovato*, Einaudi, Torino 1975, p. 206.

<sup>168</sup> M. Proust, *Il tempo ritrovato*, Einaudi, Torino 1958, p. 184.

<sup>169</sup> M. Proust, *Il tempo ritrovato*, Einaudi, Torino 1958, p. 208.

<sup>170</sup> S. Beckett, *Proust*, SE, Milano 2004, p. 53

<sup>171</sup> M. Proust, *Il tempo ritrovato*, Einaudi, Torino 1958, p. 402.

<sup>172</sup> W. Benjamin, *Proust e Baudelaire, due figure della modernità*, Raffaello Cortina, Milano 2014, p. 51.

## **SECONDA PARTE**

### **LA POETICA DELLA NOSTALGIA**

## CAPITOLO III

### DESIDERIUM PATRIAE

Hic amor, haec patria est.

Virgilio, *Eneide*

#### a. La nostalgia dello spazio

Nil nisi flere liber [...] Roma domusque subit *desideriumque* locorum,  
quicquid et amissa restat in urbe mei.

Non ho altro desiderio che piangere. Mi tornano in mente Roma, la mia casa, i luoghi che *rimpiango*, tutto quello che di me rimane nella città che ho perduto.<sup>173</sup>

Il verbo latino *desidero* e il sostantivo *desiderium* (tradotti giustamente con il riferimento al rimpianto) contengono tutto il senso di una nostalgia segnata dal dolore per il distacco e la perdita. Il termine *desiderium*, infatti, è un'adeguata traduzione retrospettiva del termine nostalgia. L'etimologia è quanto mai evocativa: de-siderium deriva da *sidus* [astro, stella, costellazione] e letteralmente indica il cessare di guardare le stelle a scopo augurale. In altri termini, tra il soggetto e l'oggetto del desiderio si frappone una distanza siderale<sup>174</sup>.

Tra il soggetto nostalgico e l'oggetto del suo desiderare si frappone una tale distanza da rendere necessario (e al tempo impossibile) il ritorno nel luogo di appartenenza.

---

<sup>173</sup> *Trist.* III 2,19-22, trad. it. Ovidio, *Tristezza*, a cura di F. Lechi, Bur, Milano 1993, p. 205.

<sup>174</sup> Cfr. anche A. Ernout e A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Klincksieck, Parigi 1932.

La nostalgia si distingue dall'angoscia o dall'*ennui* su almeno un punto, per il fatto cioè di non essere un'algia completamente immotivata o totalmente indeterminata. [...] È un'algia che può dire di cosa soffre, di cosa è il male: è il male del paese. [...] Per guarire, basta tornare a casa. Il ritorno è la medicina della nostalgia come l'aspirina lo è dell'emicrania<sup>175</sup>.

Con queste provocatorie parole Jankélévitch apre il suo saggio sulla nostalgia, sostenendo che l'unico rimedio per sconfiggere la malattia nostalgica – soltanto apparentemente risolutivo, come chiarirà nelle pagine successive del lavoro – sembra essere quello proposto dalla *Dissertatio* di Hofer: il definitivo ritorno del paziente a casa.

Ma la terra natia può essere solo il pretesto di un *de-siderium* più radicale, di una “lontananza dalle stelle” di cui la patria è solo «una motivazione giustificante che ci si dà a cose fatte, una razionalizzazione geografica o topografica che serve a fissare le idee»<sup>176</sup>.

L'espressione *desiderium patriae*<sup>177</sup> definisce proprio la condizione dell'esilio non solo come fisico allontanamento dalla patria, ma anche come condizione propriamente patologica oltre che esistenziale. Ed è all'interno della civiltà latina che si costituiscono i modelli che fungeranno da paradigmi letterari, filosofici e clinici sui quali si fonda la fortuna successiva del tema.

Il *desiderium patriae* ha la sua massima e archetipica formulazione nel ciclo della poesia dell'esilio di Ovidio che comprende i cinque libri dei *Tristia* e i quattro libri delle *Epistulae ex Ponto* scritti in distici elegiaci. È in questi versi ovidiani che si delineano tutti i tratti di quella ribellione e paralisi dello spirito che Hofer cristallizzerà – secoli più tardi – nella patologia nostalgica, nel tentativo razionale di comporli in una chiara ed evidente sintomatologia passibile di eliminazione tramite una altrettanto chiara ed evidente cura.

---

<sup>175</sup> V. Jankélévitch, *La Nostalgia*, cit., p. 153.

<sup>176</sup> V. Jankélévitch, *La Nostalgia*, cit., pp. 144-145.

<sup>177</sup> S. Fasce, *Nostalgia e rimpianto nel lessico psicologico latino*, Sandalion, vol. 10-11, Sassari 1988, p. 67-81.

Ovidio compone queste opere durante il lungo esilio a Tomis, l'attuale Costanza, sulle coste del Ponto (il Mar Nero). Una vera e propria *relegatio*, causata dall'ordine di Augusto nell'8 d.C. di cui ci sono ignoti i motivi, che lo costringe a rimanere lontano dalla patria fino alla morte.

Questi versi dell'esilio sono stati a lungo disprezzati dalla critica per la monotonia stilistica che sembra determinare una caduta anche dei mezzi espressivi e artistici ovidiani. Per fornire un esempio paradigmatico, Paratore nella sua molto influente *Storia della Letteratura Latina* definisce queste opere come un'«interminabile, lamentosa melopea in distici» e «una continua, stucchevole, ininterrotta querimonia, contaminata dalle adulazioni più smaccate per i propri persecutori»<sup>178</sup>.

La poesia dell'esilio di Ovidio, però, è tornata oggetto di attenta rilettura e rivalutazione nella critica degli ultimi decenni: Ovidio incarna, infatti, il *topos* della figura del poeta esiliato che tornerà in tutta la storia della letteratura nei suoi momenti apicali, attraverso la definizione del legame tra ispirazione poetica e nostalgia della patria<sup>179</sup>.

Le inquietudini di Ovidio non scompaiono con il suo personale esilio nel Ponto. Al contrario, molti nostalgici moderni e contemporanei hanno ripreso proprio le sue parole, a partire da Goethe che conclude il suo *Viaggio in Italia* citando l'immagine di Ovidio della sua ultima notte a Roma<sup>180</sup>.

Ovidio, per descriversi, fa parlare in prima persona direttamente il suo libro che, appena arrivato a Roma, si descrive al lettore:

Clauda quod alterno subsidunt carmina versu, / vel pedis hoc ratio, vel via  
longa facit; quod neque sum cedro flavus nec pumice levis, / erubui domino cultior  
esse meo; / littera suffusas quod habet maculosa lituras, / laesit opus lacrimis ipse

---

<sup>178</sup> E. Paratore, *Storia della Letteratura Latina*, Sansoni, Firenze 1986, pp. 490-1.

<sup>179</sup> Cfr. Ovidio, *Poesie dell'esilio*, a cura di M. Grazia Iodice di Martino, Bompiani Milano 1990; Ovidio, *Tristezze*, a cura di F. Lechi, Bur, Milano 1993.

<sup>180</sup> J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, a cura di E. Castellani, Mondadori, Milano 2004, pp. 774-75. Goethe, ricorda Starobinski, durante il viaggio di ritorno inizia a pensare di scrivere il Torquato Tasso perché «ciò che Ovidio aveva subito in termini spaziali, il Tasso lo subisce nel destino» (J. Starobinski, *Il concetto di Nostalgia*, cit., p. 269).

poeta suum. / siqua videbuntur casu non dicta Latine / i qua scribebat, barbara terra fuit.

Se i carmi zoppicano ogni secondo verso, è per via del metro scelto, o della lunghezza del percorso; quanto al fatto che non ho il colore dorato del cedro, e non sono liscio con la pomice, la ragione è che m'imbarazzava avere un aspetto più curato del mio signore. La colpa delle macchie e delle sbiaditure nello scritto è del poeta stesso, che ha sciupato il suo lavoro con le lacrime; se poi si troverà qualche espressione che non suona latina, la causa è stata la terra barbara in cui scriveva.<sup>181</sup>

Le pagine, quindi, sono macchiate di lacrime, l'aspetto dimesso del libro corrisponde allo stato d'animo del suo autore. Pagine che ripetono ossessivamente il motivo della dolorosa lontananza<sup>182</sup> dalla casa, dalla sposa e dai figli, dagli amici e dalle consuetudini. Un'ininterrotta evocazione nostalgica di un luogo lontano e perduto.

Il poeta latino, però, riesce a tratteggiare i caratteri sempiterni di una malattia che si configura come qualcosa di più di un rimpianto di una patria abbandonata, ma come una vera e propria ossessione paralizzante e patologica che imprigiona e disturba la facoltà dell'immaginazione.

Una paralisi dell'immaginazione che intorpidisce la vita stessa<sup>183</sup> che persiste come *simulacrum* di se stessa: «me quoque, quem noras olim, non esse memento: ex illo superant haec *simulaca* viro [Ricordati che anch'io non sono quello che un tempo conoscevi: dell'uomo che ero resta parvenza]»<sup>184</sup>. La sua vita è finita quando ha «perduto la patria»: quella «morte» è stata per lui «la prima e più tremenda»<sup>185</sup>.

---

<sup>181</sup> Ovidio, *Tristia*, III, 1, vv 11-18, p. 197.

<sup>182</sup> Cfr. G. Soraci, *Il lessico della lontananza in Ovidio*, in «Atti III Convegno nazionale di Pedagogia», Francavilla al Mare, L'Aquila 1980, pp. 3-12; B. R. Nagle, *The Poetics of Exile. Program and Polemic in the Tristia and Epistulae ex Ponto ad Ovid*, Bruxelles 1980.

<sup>183</sup> «omnia perdidimus: tantummodo vita relicta est, / praebeat ut sensum materiamque mali. / quid iuvat extinctos ferrum demittere in artus? / non habet in nobis iam nova plaga locum» (Ovidio, *Epistulae*, 4.16.49-52).

<sup>184</sup> Ovidio, *Tristia*, III, 11, vv. 29-30, cit. p. 253.

<sup>185</sup> «Cum patria amisi, tunc me periisse putato: / et prior et gravior mors fui tilla mihi» Ovidio, *Tristia*, III, 3, 53-54, cit., p. 211.

Il fondamentale sintomo di Ovidio, primo malato di nostalgia, è proprio la perdita del suo stesso sentirsi vivo. E la morte – temuta quanto desiderata – si configura come unica possibilità di liberazione da una vita che non è più vita:

Ei mihi, quod totiens nostri pulsata sepulcri / ianua sub nullo tempore  
aperta fuit! / cur ego tot gladios fugi totiensque minata / obruit infelix nulla  
procella caut? / di, quos experior nimium constanter iniquos / participes irae quos  
deus unus habet, / exstimulate, precor, cessantia fata meique interitus clausas esse  
vetate fores!

[Ahimè, ho battuto tante volte alla porta del mio sepolcro, e non si è mai  
aperta! Perché sono scampato a tante spade, perché una tempesta, dopo tanto  
minacciare, non ha travolto la mia infelice esistenza? Dèi che sperimento a me  
troppo costantemente avversi, che condividete la collera di un solo nume,  
incalzate, vi prego la fine che tarda a venire, non permettete che mi sia sbarrato il  
passaggio alla morte]<sup>186</sup>.

«Non mi fa paura la fine – scrive Ovidio – perché la morte è un dono, l'unico  
«modo in cui finisco a essermi penoso»<sup>187</sup>. L'esilio, quindi, è una vera e propria  
esperienza di morte, una perdita totale del mondo dotato di senso che comporta una crisi  
irreversibile che paralizza lo spirito vitale.

I *Tristia* e le *Lettere dal Ponto* sono poemi di morte, tanto quanto le  
*Metamorfosi* sono versi della vita<sup>188</sup>. La vita – come incessante e continua  
trasformazione – è bloccata perché la nostalgia rende impossibile ogni autentica  
metamorfosi: il nostalgico non può che ritirarsi in se stesso e parlare della sua solitudine  
e dei suoi tormenti.

E l'unica via d'uscita compensatoria, l'unica momentanea risorsa contro la  
paralisi immaginativa che conduce alla morte, è la scrittura. Una scrittura che non evade  
dalla malattia, ma che ne descrive con minuziosa leziosità i sintomi. La patologia, cioè,  
si trasforma in linguaggio poetico e la poesia si sostituisce alla vita stessa. L'attenzione,

---

<sup>186</sup> Ovidio, *Tristia*, III 2, vv. 23-30, cit. p. 207.

<sup>187</sup> «Nec letum timeo, genus est miserabile leti» (Ovidio, *Tristia*, cit., 77).

<sup>188</sup> «Questo freddo, questo ghiaccio, questo panorama di nevi e di inverni che incombe, sono il segno che la vita è ormai ferma, che nulla cambierà più. Nessuna cosa, nessuna parola subirà più alcuna salutare metamorfosi» (B. Placido, *Postfazione a Ovidio, Poesie dell'esilio*, cit.).

in questo modo, si sposta: dalla assenza del luogo desiderato al poeta stesso che in quell'assenza identifica il senso della sua scrittura.

«Parve – nec invedeo – sine me, liber, ibis in urbem, / ei mihi, quo domino non licet ire tuo!» [Senza di me, piccolo libro, - e non te ne voglio – andrai a Roma: purtroppo non vi può andare il tuo autore!]<sup>189</sup>. È il libro stesso, cioè, che annuncia l'assenza: acquista vita al posto dello scrittore e si mette in cammino verso quella casa che gli è preclusa.

La poesia della nostalgia e dell'esilio istaura, quindi, un legame vitale, crea una paradossale vicinanza tra la terra dell'esilio e la terra della nostalgia. È il libro della nostalgia l'unica cosa che può ancora muoversi: «Longa vita est, prospera! Nobis habitabitur orbis / ultimus, a terra terra remota mia [Il viaggio è lungo, affrettati a partire: io resterò a vivere ai confini del mondo, in una terra lontana dalla mia terra]»<sup>190</sup>.

Sono il libro di un esule, inviato in questa città dove arrivo pieno di timore, e stanco: porgi benevolmente la mano, amico lettore, senza aver paura di doverti vergognare di me; in queste pagine nessun verso dà precetti d'amore. La sorte del mio signore è tale da non consentirgli, sventurato com'è, alcun velo giocoso [...]. Guarda bene quello che porto: non troverai nient'altro che tristezza, una poesia in accordo con il momento in cui è scritta.<sup>191</sup>

---

<sup>189</sup> Ovidio, *Tristia*, I.I.1-2, cit., p. 63.

<sup>190</sup> Ovidio, *Tristia*, I.I.127-128, cit., p. 73.

<sup>191</sup> Ovidio, *Tristia*, III, 1, vv. 1-18, cit., p. 197.

## b. Mens aegra

Verba miser frustra non proficientia perdo: / ipsa graves spargunt ora  
loquentis aquae [...] Scilicet occidimus, nec spes est ulla salutis, / dumque loquor,  
vultus obruit unda meos. / Opprimet hanc animam fluctus, frustra que precanti / ore  
necaturas accipiemus aquas.

Sto miseramente spreando parole che non servono a nulla, e proprio  
mentre parlo i frangenti mi sferzano il viso [...] Non c'è dubbio, sono perduto, non  
c'è speranza di salvezza; mentre parlo, un'ondata mi copre il viso. Sarò sopraffatto  
dal mare in tempesta, e morirò con l'acqua che mi riempirà la bocca mentre grido  
inutili preghiere.<sup>192</sup>

Ma la tempesta, scrive Ovidio, bagna e sferza anche le pagine del suo libro. Il  
dolore causato dal *desiderium patriae* che la poesia articola, infatti, non è un mero  
artificio letterario. I versi scritti su carta stabiliscono un confronto continuo con il poeta  
in carne e ossa: un dolore personale a cui la poesia non può rimediare. È un'inadeguata  
compensazione, che è destinata a una fine silente ed estenuata con quella del suo autore.

Nei versi di Ovidio si ritrova la descrizione di molti sintomi fisici e psicologici  
riscontrabili nella patologia descritta da Hofer, dall'orrore di Tomis alle maniacali  
ossessioni per Roma «la città che dall'alto dei sette colli guarda tutto il mondo, Roma,  
sede dell'impero e degli dei»<sup>193</sup>. E sia la poetica che la patologia dell'esilio esprimono  
una esaltata libertà dell'immaginazione e il suo progressivo imprigionamento: «Nec  
melius valeo, quam corpore, mente, sed aegra est / utraque pars aequae binaeque damna  
fero. [Lo spirito non è in condizioni migliori del corpo: entrambi sono ugualmente  
afflitti, e io soffro di un doppio male]»<sup>194</sup>.

L'io imprigionato nella sua immaginazione mostra come l'immaginazione stessa  
divenga sempre più maniacale e nevrotica. Insomma, alla prigionia esteriore,  
corrisponde una perdita di libertà interiore. Gli eccessi iperbolici con i quali Ovidio

---

<sup>192</sup> Ovidio, *Tristia*, I, 2, vv. 13-14 e 33-36, cit., pp. 75-77.

<sup>193</sup> «De septem totum circumspicit orbem / montibus, imperii Roma deumque locus» (Ovidio, *Tristia*, I, 5, vv. 70-71, cit., p. 105).

<sup>194</sup> Ovidio, *Tristia*, III 8, vv. 33-34, cit., p. 239.

descrive la terra desolata e sterile del suo esilio, dominata dal ghiaccio, dove i barbari possono sentirsi felicemente a casa sono il sintomo poetico esterno di questa prigione immaginativa.

La nostalgia, quindi, blinda l'immaginazione poetica. Il poeta ammalato di nostalgia ha una visuale ridotta che inquadra solo il dolore, nella simbolica dicotomia tra il clima mite della terra natia e il freddo della terra straniera. Il pianto letterario ovidiano, la sua voce poetica estenuata che articola il dolore della distanza tra la terra dell'esilio e la terra del desiderio inquadra la patologia moderna in uno sfondo antico segnato da un abisso incolmabile dove la neve non si scioglie mai<sup>195</sup>.

Le amplificazioni di Ovidio, contemporaneamente oneste e astute, trasformano un dolore privato e incomparabile in un nuova figura letteraria. L'*amplificatio*, come chiave ermeneutica per comprendere molte di queste stilizzazioni drammatiche, registra sia il personale dolore sia una necessitata scelta poetica.

La patria, infatti, non può essere oggetto di una descrizione imparziale, ma rimane uno sfondo stilizzato con i tratti della dolcezza nostalgica. D'altronde anche Ovidio si rifà a una tradizione a lui precedente che vede nella "dolcezza" del focolare natio un *topos* dell'immaginazione monocorde del nostalgico.

Anche il *nostos* di Ulisse narrato da Omero, ricorda lo stesso Ovidio, ne ha già delineato i contorni: «È indubbia la saggezza dell'Itacese – scrive delle *Epistulae ex Ponto* – eppure egli desidera / Di poter vedere il fumo che sale dal focolare della patria. / Il suolo natale attrae tutti con non so quale dolcezza / E non consente che lo si dimentichi»<sup>196</sup>.

Odisseo, infatti, si abbandona spesso alla nostalgia «seduto sulla riva [...] lacerandosi l'animo con le lacrime, lamenti e dolori»<sup>197</sup>. Neanche le lusinghe di Calipso lo convincono ad abbandonare il torpore malinconico del malato di nostalgia: «Il

---

<sup>195</sup> «La neve forma una distesa, e perché una volta caduta non sia sciolta dal sole e dalla pioggia, Borea la indurisce rendendola perpetua. Così quando la coltre della prima nevicata non si è ancora dissolta, ne arriva una seconda, e in molti luoghi spesso si mantiene per due anni» (Ovidio, *Tristia*, III, 10, cit., p. 245).

<sup>196</sup> Ovidio, *Epistulae ex Ponto*, I, 3, 33-36, trad. it. Mondadori, Milano 2008, p. 21.

<sup>197</sup> Omero, *Odissea*, V, 82-83, trad. it. Mondadori, Milano 1991, p. 143.

valente Odisseo, / infelice, che da tempo patisce dolori, lontano dai suoi / in una terra circondata d'acqua, dov'è l'ombelico del mare. [...] / Brama vedere almeno il fumo levarsi dalla sua terra, vorrebbe morire»<sup>198</sup>.

L'immagine idilliaca della dolcezza della patria abbandonata dilaga nella poetica latina del *desiderium patriae*. Anche Virgilio scrive nelle *Bucoliche*: «Nos patriae fines et dulcia linquimus arva. [Noi si sgombra / dai nostri dolci campi, andiamo via / dal patrio suolo]»<sup>199</sup>. Un'immagine archetipica e arcadica che torna perfino in Baudelaire che usa espressioni come la «dolcezza del focolare [la douceur du foyer]» e la «dolce lingua natia [douce langue natale]»<sup>200</sup>. Anche se Baudelaire – che pure utilizza ripetutamente il vocabolario della nostalgia – ironizza sul melodramma ovidiano, cliché della retorica nostalgica. E scrive in *Orrore simpatico*: «non gernerò come gemette Ovidio / cacciato via dal suo Eden latino [Je ne geinfráis pas comme Ovide / Chassé du paradis latin]»<sup>201</sup>.

Ovidio stesso si scusa con il suo pubblico ben sapendo che la voce del poeta in esilio, caricata di colori eccessivi, rimane costitutivamente incomprensibile e incommensurabile per uno sguardo esterno.

Carmina secessum scribentis et otia quaerunt; / me mare, me venti, me fera iacta hiems. / Carminibus metus omnis obest; ego perditus ensem / haesurum iugulo iam puto iamque meo. / haec quoque quod facio, iudex mirabitur aequus, scriptaque cum venia qualiacumque leget.

La poesia nasce quando a comporla è un animo sereno, e sul mio cuore gravano nubi di una sciagura subitanea. La poesia richiede una vita appartata e quieta, e io sono sballottato dal mare, dai venti, dalla furia dell'inverno. Alla poesia nuoce ogni timore, e io, disperato, mi sento a ogni istante una spada puntata alla gola. Un giudice imparziale dovrà stupirsi che io riesca a comporre perfino

---

<sup>198</sup> Omero, *Odissea*, I, 48-50 e 58-59, trad. it. Mondadori, Milano 1991, p. 7. Come scrive Günther Anders: «Quando Ulisse soggiornava da Calipso, doveva essere doppiamente vigilante. Non lo doveva curare di preservare Itaca nel suo cuore, ma anche di non perdere la visione delle sue peripezie» (G. Anders, *Journaux de l'exil et du retour*, «Revoir et oublier», Fage éditions, Paris 2012, p. 129, trad. it. in Barbara Cassin, *La nostalgia, Quando dunque si è a casa? Ulisse, Enea, Arendt*, Moretti&Vitali, Bergamo 2015, p. 44).

<sup>199</sup> Virgilio, *Bucoliche*, I, 3, trad. it. Einaudi, Torino 1970.

<sup>200</sup> In dettaglio: XXXVI *Il balcone*; XCV *Crepuscolo della sera*, LIII *L'invito al viaggio*.

<sup>201</sup> C. Baudelaire, *I Fiori del male*, Feltrinelli, Milano 1964, p. 143.

questi versi, e leggerà i miei scritti, quali che siano, con indulgenza.<sup>202</sup>

Ma si rintracciano proprio in questi eccessi ovidiani – preventivamente – gli stilemi della malattia coniata dalla moderna scienza medica.

Innanzitutto, l'incomunicabilità della condizione del nostalgico che compie un viaggio solitario e infinito nella sua immaginazione. Uno sguardo che appare agli occhi del lettore latino (e del futuro medico moderno) patologico e anormale.

In secondo luogo, la necessità e, al contempo, l'impossibilità di trovare una cura. Ovidio si affida alla terapia della scrittura poetica ben sapendo che può solo lenire la sua sofferenza. Non può guarire completamente da una malattia dell'animo che non può tradursi in linguaggio.

La nostalgia poetica è malattia e cura: lenisce e riapre la ferita causata dalla lontananza: «Dividor haud aliter, quam si mea membra relinquam, / et pars abrumpi corpore visa suo est. [Mi stacco come se dovessi lasciare le mie stesse membra, con la sensazione che una parte di me sia strappata dal resto del corpo]»<sup>203</sup>.

---

<sup>202</sup> Ovidio, *Tristia*, I, 1, vv. 39- 46, cit., p. 67.

<sup>203</sup> Ovidio, *Tristia*, I, 3, vv. 73-74, cit., p. 89.

### c. Il poeta in esilio

Sic tamen haec adsunt, ut quae contingere non est / corpore sint animo  
cuncta videnda meo. / Ante oculos errant domus, urbsque et forma locorum, /  
acceduntque suis singula facta locis./ Coniugis ante oculos, sicut praesentis, imago  
est.

Ma queste cose mi sono così presenti che, anche se materialmente non  
posso toccarle, riesco a vederle tutte nella mia mente. Mi passano davanti agli  
occhi la casa, la capitale, il profilo dei luoghi, e quello che in ogni luogo avviene;  
ho davanti agli occhi, come se mi fosse di fronte, l'immagine della mia sposa.<sup>204</sup>

Le immagini del passato non sono tangibili, ma sono pienamente visibili. Anzi,  
il passato, per l'Ovidio nostalgico, dà forma e costituisce il presente, anche se sotto  
forma di perturbanti allucinazioni che deformano e piegano la realtà: «l'immagine della  
mia sorte non mi lascia, e mi sta davanti agli occhi per essere colta in ogni tratto come  
un essere visibile»<sup>205</sup>. Non si tratta di semplici e fugaci ricordi, ma di una condizione  
totalizzante e persistente in cui il presente stesso si dà solo come dolorosa rimembranza.

Ovidio paragona il suo esilio («si licet», aggiunge chiedendo scusa  
dell'esagerazione) a una grande catastrofe. La sua ultima notte trascorsa a Roma è  
paragonata all'ultima notte prima della caduta di Troia, il disastro originario da cui si  
profilava la storia romana. Il destino personale del poeta, cioè, si inserisce in un lutto  
primigenio che accomuna il mondo. Il lutto che dà origine alla nostalgia è personale  
quanto collettivo e dà voce a un rito funebre singolare quanto archetipico:

Cum subit illius tristissima noctis imago, / quae mihi supremum tempus  
in Urbe fuit, / cum repeto noctem, qua tot mihi cara reliqui, / labitur ec oculis nunc  
quoque gutta meis. [...] Nec spatium nec mens fuerat satis apta paradisi: / torpuerant  
longa pectora nostra mora. [...] Non aliter stupui, quam qui Iovis ignibus ictus /  
vivit et est vitae nescius ipse suae. / Ut tamen hanc animi numen dolor ipse  
removit, / et tandem sensus convalere mei, / adloquor extremum maestos abiturus

---

<sup>204</sup> Ovidio, *Tristia*, III 4B, 55-59, cit., p. 219.

<sup>205</sup> «Haeret et ante oculos veluti spectabile corpus / adstat fortunae forma legenda meae» Ovidio, *Tristia*, III 8, 35-36, cit., p. 239.

amicos, / qui modo de multis unus et alter erant. / Uxor amans flentem flens acrius  
ipsa tenebat, / imbre per indignas usque cadente genas. [...] Quocumque aspiceres,  
luctus gemitusque sonabant, / formaque non taciti funeris intus erat. [...] Si licet  
exemplis in parvo grandibus uti, / haec facies Troiae, cum caperetur, erat.

Quando mi torna in mente la visione tristissima di quella notte, nelle ultime ore che passai a Roma, quando ripenso a quella notte in cui lasciai tanti miei affetti, ancora adesso mi si riga il viso di lacrime. [...] Non c'erano stati né tempo né condizioni di spirito adatte per fare i preparativi necessari: l'animo mio era rimasto intorpidito in un lungo indugio. [...] Ero attonito come quando una persona colpita dalla folgore resta viva e non si rende conto di esserlo. Quando però il dolore stesso rimosse questa nebbia che mi avvolgeva l'animo, e tornai infine ad avere percezione di quel che succedeva, rivolsi le ultime parole di commiato agli amici desolati, appena uno o due dei tanti che avevo. Piangevo, e più straziato del mio era il pianto della mia sposa che con amore mi abbracciava, mentre le lacrime scendevano incessanti a rigare quelle guance che non meritavano tanto dolore. [...] Dovunque si volgeva lo sguardo c'erano lutto e gemiti, e l'atmosfera dentro la casa era quella di un rito funebre, e non in tono sommesso [...]. Se per piccole vicende si possono fare paragoni con grandi eventi, questo era l'aspetto di Troia mentre era espugnata.<sup>206</sup>

La vita di Ovidio lacerata dall'allontanamento forzoso della patria che lo consegnerà a un'inconsolabile nostalgia assume, con la similitudine alla Troia espugnata, un aspetto epico ed esemplare.

Anche nell'*Eneide* la presa di Troia è descritta come un lutto iniziale che dà origine al viaggio. Virgilio racconta l'ultima notte di Troia nel secondo libro dell'*Eneide*: la regina Didone accoglie con un banchetto di benvenuto Enea e i suoi compagni – che, dopo essere partito da Troia, avevano fatto naufragio a Cartagine – e chiede di ascoltare il racconto delle loro sventure:

Infandum, regina, iubes renovare dolorem, / Troianas ut opes et lamentabile  
regnum / eruerint Danaï, quaeque ipse miserrima vidi / et quorum pars magna fui.  
quis talia fando / Myrmidonum Dolopumve aut duri miles Ulixi / temperet a  
lacrimis? et iam nox umida caelo / praecipitat suadentque cadentia sidera somnos.  
/ Sed si tantus amor casus cognoscere nostros / et breviter Troiae supremum audire

---

<sup>206</sup> Ovidio, *Tristia*, I, 3, vv. 21-22 e 25-26, cit., pp. 85.

laborem, / quamquam animus meminisse horret luctuque refugit, / incipiam.

Tacquero tutti e tenevano attento lo sguardo. / Allora dall'alto giaciglio il padre Enea cominciò: / «Mi chiedi, o regina, di rinnovare un dolore indicibile, / il modo tenuto dai Danai nel distruggere la potenza troiana / il regno sventurato, tristissimi fatti dei quali / fui testimone e protagonista. Chi mai a raccontarli, / mirmidone o dolope o soldato del duro Ulisse, / frenerebbe le lagrime? E già l'umida notte discende / dal cielo e le stelle al tramonto conciliano il sonno. / Ma se desideri tanto di conoscere le nostre vicende / e di udire brevemente l'estremo travaglio di Troia, / sebbene l'animo inorridisca al ricordo e sempre si sia / abbandonato al pianto, comincerò.<sup>207</sup>

E le parole non riescono a tradurre questo sentimento di straziata e indicibile nostalgia per la patria persa per sempre nelle fiamme di una notte. Colui che ascolta il racconto di Enea, proprio come il lettore di Ovidio, non potrà comprendere il racconto.

L'insistenza del registro acustico in materia di nostalgia fa luce su una catastrofe che nel racconto si ripresenta come attuale: «Nel corso del racconto, il registro dei suoni si impone in tutta la sua tastiera, fra il silenzio della notte e il clamore assordante del saccheggio e del massacro, fra le grida inumane e il linguaggio elevato della profezia che chiama all'azione»<sup>208</sup>.

Raccontare la patria perduta è, ogni volta di nuovo, aprire la ferita, emettere un grido lacerante per un dolore vissuto come presente. Per questo Ovidio utilizza molti paragoni iperbolici tratti dall'epica classica – da Ulisse ad Andromaca, a Ettore a Penelope – per dar voce a una parola soffocata dal dolore.

Ille brevi spazio multis erravit in annis / inter Dulichias Iliacasque domos:  
/ nos freta sideribus totis distantia mensos / detulit in Geticos Caesaris ira sinus.  
/ Ille habuit fidamque manum sociosque fideles: / me profugum comites deseruere mei.  
/ Ille suam laetus patriam vitorque petebat: / a patria fugi victus et exul ego.  
[...] Adde, quod illius pars maxima ficta laborum: / ponitur in nostris fabula nulla malis.

Ulisse vagò tanti anni in un piccolo specchio di mare fra Dulichio e Troia:

---

<sup>207</sup> Virgilio, *Eneide*, trad. it. Luca Canali, Mondadori, Milano 2007, libro II, vv. 1-15.

<sup>208</sup> J. Starobinski, *La notte di Troia*, in *L'inchiostro della malinconia*, cit., p. 255.

me, dopo un percorso attraverso mari che distano intere costellazioni, l'ira di Augusto fece approdare sulle coste dei Geti. Ulisse aveva con sé una schiera leale, i suoi devoti compagni: io, quando dovetti partire, mi trovai abbandonato dagli amici. Ulisse, lieto e vittorioso, tornava in patria: io, sconfitto e esule, dalla patria sono fuggito [...] Aggiungi che la maggior parte delle sue peripezie è inventata; invece nelle mie sventure non c'è nessuna favola.<sup>209</sup>

Nessuna favola. Un'esagerazione che si abbina a una descrizione sproporzionata della natura e del paesaggio di Tomis.

Quem mihi nunc animum dira regione iacenti / inter Sauromatas esse  
Getasque putes? / Nec caelum patior, nec aquis adsuevimus istis, / terraque nescio  
quo non placet ipsa modo. [...] Lassus in extremis iaceo populisque locisque. / et  
subit adfecto nunc mihi, quicquid abest.

Che stato d'animo supponi che io abbia in questi momenti, mentre giaccio in una terra orrenda, fra Sauromati e Geti? Non tollero il clima, non mi sono abituato all'acqua di qui, anche il posto mi dà non so come fastidio. [...] Giaccio stremato nella regione più remota, fra i popoli più remoti, e ora che sono sofferente mi sovviene di tutto quello che è lontano<sup>210</sup>.

Questa incommensurabilità tra l'immaginazione turbata del nostalgico e lo sguardo oggettivo di uno spettatore neutro non va sottovalutata. Non a caso è l'oggetto dell'elegia<sup>211</sup> che Alexander Puškin dedica a Ovidio nel 1821.

Lo scrittore russo - che rappresenta una cerniera tra la cultura europea e la cultura russa per la sua vasta conoscenza sia dei classici antichi che delle produzioni letterarie a lui contemporanee<sup>212</sup> - si era immedesimato profondamente con la condizione del poeta augusteo. Anche Puškin, infatti, era stato mandato in esilio nella Russia meridionale dallo zar Alessandro I:

---

<sup>209</sup> Ovidio, *Tristia*, I, 5, vv. 59- 66 e 79-80, cit., pp. 103 e 105.

<sup>210</sup> Ovidio, *Tristia*, III, 3, cit., p. 209.

<sup>211</sup> A. S. Puskin, *Lirica*, introduzione, versioni e commenti e note di E. Lo Gatto, Firenze 1968, p. 1017; cfr. M. Grazia Iodice Di Martino, *Ovidio e Alexander Puškin*, in «Rivista di cultura classica e medioevale», Vol. 36, No. 1/2 (gennaio-dicembre 1994), pp. 375-391.

<sup>212</sup> Cfr. AA. VV. *Alessandro Puskin nel primo centenario della morte*, a cura di E. Lo Gatto, Roma 1937. In particolare l'articolo di Lo Gatto, il maggior studioso italiano di Puškin, pp. 91-105.

Nella mia fantasia io porto impressi, come / tu li vedesti, il cupo deserto,  
 del poeta / immeritato esilio, del cielo la consueta / volta chiusa nebbiosa, la stesa  
 dei nevosi / campi soltanto a tratti tiepidi e rigogliosi. [...] Nessuno del poeta  
 esiliato la vita / Doveva raddolcire; né consorte né figlia, /né degli amici cari la  
 fedele famiglia, / né le leggere Muse, compagne allettatrici. [...] Quale mai freddo  
 cuore, che le Grazie disprezza / Potrà rimproverarti e lacrime e tristezza? / Quale  
 rozza superbia può vietar commozione / nel legger l'elegie, l'ultima tua creazione,  
 / ove il tuo vano gemito ai posteri hai mandato?<sup>213</sup>

Puškin, in questi versi di incomparabile sensibilità lirica, descrive il suo viaggio  
 nel Mar Nero, la terra gelida e desolata dell'esilio ovidiano che aveva dato vita ai versi  
 del poeta. Ma non trova ciò che pensava:

Io rude slavo, lacrime per te non ho versato, / ma le comprendo. Ed esule  
 volontario, nel mondo / scontento e di me stesso, immerso in un profondo /  
 pensiero e ho visitato la terra ove traesti / della vecchiezza un tempo i giorni duri e  
 mesti. / Qui ravvivando i sogni della mia fantasia, / ho ripetuto, Ovidio, nella tua  
 poesia / i quadri, ricercandone il riflesso penoso, / ma lo sguardo tradiva il ricordo  
 insidioso. / In segreto incantava la tua deportazione / gli occhi avvezzi alle nevi del  
 cupo settentrione. / A lungo il sole splende qui nell'azzurro cielo, / e solo  
 brevemente regna il crudele gelo. / Sulle scitiche rive, del mezzogiorno araldo, /  
 ora brilla la vite, di porpora e smeraldo!<sup>214</sup>

Puškin non nasconde la sua delusione per non aver trovato il posto descritto  
 dall'inconsolabile lamento di Ovidio.

La reazione di Puškin <sup>215</sup> dimostra come la comunicazione della nostalgia sia un  
 vano tentativo di metaforizzare una distanza abissale. Le iperboliche esagerazioni del  
 malato di nostalgia, lungi dal descrivere la realtà, sembrano dipingere soltanto una  
 condizione di patologica alienazione.

---

<sup>213</sup> A. S. Puskin, *Lirica*, introduzione, versioni e commenti e note di E. Lo Gatto, Firenze 1968, p. 1017; cfr. M. Grazia Iodice Di Martino, *Ovidio e Alexander Puškin*, in «Rivista di cultura classica e medioevale», Vol. 36, No. 1/2 (gennaio-dicembre 1994), pp. 375-391.

<sup>214</sup> A. S. Puskin, *Lirica*, introduzione, versioni e commenti e note di E. Lo Gatto, Firenze 1968, p. 1017; cfr. M. Grazia Iodice Di Martino, *Ovidio e Alexander Puškin*, in «Rivista di cultura classica e medioevale», Vol. 36, No. 1/2 (gennaio-dicembre 1994), pp. 375-391.

<sup>215</sup> Theodore Ziolkowski richiama i sospetti sulle esagerazioni di Ovidio che avrebbe inventato tutto per fare ammenda del fallimento della sua poetica e fa riferimento proprio alla poesia di Puškin, alla sua «surprise to find a much gentler landscape that he had expected» (T. Ziolkowski *Ovid and the Moderns Ithaca*, Cornell University Press, New York 2005, p. 109).

Con altre motivazioni, anche Schiller evidenzia il tratto patologico della nostalgia di Ovidio. Pur esaltando il genere dell'elegia che canta la perdita dell'originaria "armonia morale", Schiller critica le lamentazioni ovidiane evidenziandone la paradossalità. Sono troppo legate all'esaltazione del particolare – il ritorno in patria – e l'oggetto del *desiderium* è troppo basso e soggettivo per giustificare l'iperbolica descrizione ovidiana:

Perfino Roma, nell'epoca di Augusto, in tutto il suo splendore e con tutta la sua felicità, se l'immaginazione non comincia col nobilitarla, non è che una grandezza finita. Non è dunque un oggetto degno della poesia, la quale, elevandosi su tutto ciò che la realtà può offrirle, ha il diritto solo di rimpiangere l'infinito.<sup>216</sup>

Tra le successive interpretazioni e riscritture<sup>217</sup> della nostalgia provocata dall'esilio dalla patria di Ovidio, è fondamentale segnalare quella di Baudelaire che, invece, enfatizza questa patologica alienazione. L'esilio, nella sua prospettiva, ha dato a Ovidio una qualità determinante: la tristezza. Così come il quadro di Delacroix che ritrae *Ovidio tra gli Sciti* aggiunge alla tristezza una nota necessaria di malinconia:

Per triste che sia, il poeta delle eleganze non è insensibile a quella grazia barbarica, al fascino di quella ospitalità agreste. Quanto di delicato e fecondo è in Ovidio, tutto è passato nella pittura di Delacroix, e, così come l'esilio ha dato al poeta brillante la tristezza che gli mancava, la malinconia ha rivestito del suo

---

<sup>216</sup> F. Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, SE, Milano 2005, p. 52.

<sup>217</sup> Jacques Réda (1929) riprende il lamento di Ovidio Ex Ponto, V, in tono parodico (J. Réda, *Lettre sur l'univers et autres discours en vers français*, Gallimard, Paris 1991, pp. 80-83. Il poeta Osip Mandel'stam ha intitolato una sua poesia *Tristia* che fornisce il titolo all'intera raccolta del 1922. Con echi ovidiani in un addio tra amanti: «Io so la scienza dei commiati, appresa / Fra lamenti notturni e chiome sciolte. / [...] guardavano lontano umidi occhi, / e pianto di donne al canto si univa delle muse» (O. Mandel'stam, *Tristia* (1918), trad. it. in *Ottanta poesie*, a cura di R. Faccani, Einaudi, Torino 2009, p. 71). La sua poetica, infatti, è intrisa di autentica nostalgia come dimostrano queste riflessioni: «Non è di me che voglio parlare: voglio piuttosto seguire l'epoca, il rumore e il germogliare del tempo. La mia memoria è nemica di tutto ciò che è personale. Se fosse per me, mi limiterei a storcere il naso pensando al passato. [...] Lo ripeto, la mia memoria è spinta dall'ostilità, non dall'amore, e il suo lavoro rimuove il passato, non lo riproduce. [...] Ci sono generazioni fortunate in cui l'epos si esprime in forma di esametri e di cronache. Invece, nel caso mio, c'è un segno di discontinuità, e tra me e la mia epoca si apre un abisso: un baratro riempito dal tempo che rumoreggia, il posto destinato alla famiglia e all'archivio domestico. [...] solo tendendo l'orecchio al montante frastuono dell'epoca, spruzzati dalla bianca spuma delle sue onde, abbiamo acquisito una lingua» (O. Mandel'stam, *Il rumore del tempo*, Adelphi, Milano 2012, p. 68. Cit. in J. Starobinski, *L'inchiostro della malinconia*, cit., pp. 273-274). Starobinski commenta lucidamente questa posizione estetica: «Grandi figure sono così percepibili attraverso l'apertura al rumore del tempo o al di là di esso. Se c'è nostalgia, però, è un rimpianto che non attribuisce a se stesso alcuna portata metafisica. Mandel'stam non soffre la separazione da un mondo di essenze, non si duole di un esilio ontologico» (J. Starobinski, *L'inchiostro della malinconia*, cit., p. 274).

magico smalto il paesaggio rigoglioso del pittore. L'animo vi si immerge con una lenta e golosa voluttà così come nel cielo, nell'orizzonte del mare, negli occhi colmi di pensiero, in una disposizione feconda e pregna di fantasticheria.<sup>218</sup>

Ma – come scrive Edward Said – «incontrare un poeta in esilio è un'esperienza opposta a quella di leggere poesie sull'esilio, significa vedere le antinomie dell'esilio incarnate e sopportate con un'intensità assolutamente senza pari»<sup>219</sup>. L'*exsilium* o *exsulium* è l'esilio, l'esclusione; si è *exul patriae*, proscritti dalla propria patria, *exsul mentis*, privi di ragione, e l'etimologia rimada a *ex-solum*, fuori terra<sup>220</sup>. L'esilio è quando lo sradicamento avviene senza la speranza del ritorno.

L'esilio, cioè, è qualcosa di «singolarmente avvincente a pensarsi, ma di terribile a viverlo» perché la tristezza malinconica che conferisce profondità alle poesie dell'esilio di Ovidio, è «inaggirabile»<sup>221</sup> per il soggetto che la sperimenta<sup>222</sup>. È una «crepa incolmabile»<sup>223</sup> che si insinua tra un individuo e un luogo, tra un soggetto e un

---

<sup>218</sup> C. Baudelaire, *Salon del 1859*, in *Opere*, cit., p. 1217.

<sup>219</sup> E. Said, *Nel segno dell'esilio, Riflessioni, letture e altri saggi*, trad. it. di M. Guareschi e F. Rahola, Feltrinelli, Milano 2008, p. 217.

<sup>220</sup> Barbara Cassin, *La nostalgia, Quando dunque si è a casa? Ulisse, Enea, Arendt*, cit., p. 48.

<sup>221</sup> Said Riportando le parole, tanto care ad Auerbach, di Hugo di Saint-Victor, monaco sassone del XII secolo, Said scrive: «L'uomo che trova dolce la propria terra è ancora un debole principiante; colui che considera ogni terra alla stregua di quella in cui è nato è già forte; ma perfetto è colui al quale il mondo intero appare come una terra straniera» (E. Said, *Nel segno dell'esilio*, cit., p. 229)

<sup>222</sup> Storici della medicina come Jean Starobinski e George Rosen notano come siano gli immigrati e gli esiliati contemporanei il nuovo focus del discorso sulla nostalgia come dolore per la lontananza dalla patria. Secondo Rosen, infatti, «il disagio psicologico che si manifesta con rifugiati, sfollati, prigionieri di guerra [...] è simile a quello che i medici nei secoli XVIII e XIX classificano come nostalgia» (G. Rosen, *Nostalgia: A 'forgotten' psychological disorder*, «Clio Medica» 10(1975), 1 p. 29). E Starobinski osserva come non si parli più di malattia del ritorno, ma di «fallimento»: i nostalgici – che siano persone comuni o poeti riconosciuti – sono dei disadattati cronici che non riescono ad aderire socialmente al nuovo ambiente. La nostalgia si inserisce, quindi, in un binomio disadattamento e adattamento che troviamo nella letteratura sulla nostalgia tra gli immigrati.

<sup>223</sup> Dubravka Ugrešić, scrittrice croata fuggita dal suo paese nel 1993, descrive perfettamente questa esperienza dell'esilio (Cfr. S. Camiloti, *Sull'esilio. Intrecci di vita e scrittura in autori e autrici dell'oggi*, «DEP Rivista telematica di studi sulla memoria femminile», 2013) come condizione di totale estraneità estraniata. L'esperienza di Ugrešić richiama lo smarrimento del lettore di fronte alla narrazione di una condizione «incommensurabile» che – come componendo un disordinato e eccentrico collage – cerca le parole per evocare il tempo trascorso in un luogo lontano e amato. L'esilio, scrive, è «quello che io vissi in maniera sempre più stremata, è uno stato incommensurabile» D. Ugrešić, *Il museo della resa incondizionata*, Bompiani, Milano 2002, p. 165.

oggetto, tra il proprio sé e la propria “casa nel mondo”. Il dolore inconsolabile provocato dalla lontananza paralizza l’esperienza con le sfumature della perdita<sup>224</sup>.

All’etimologia letterale del termine “nostalgia” come una lontananza da casa che consuma dolorosamente, si aggiunge, quindi, un ulteriore tassello. Patologica, infatti, non è soltanto la sintomatologia del soggetto malato, ma anche il suo tentativo di comunicazione. La nostalgia non è solo una ribellione a una condizione oggettiva, ma – originariamente – anche un “inganno” comunicativo: le descrizioni nostalgiche sono una “finzione” prodotta da un’immaginazione turbata e rimangono intraducibili e incomprensibili.

Il poeta in esilio, per sua stessa ammissione, ha disimparato a esprimersi: «dicere saepe aliquid conanti – turpe fateri! - / verba mihi desunt dedidicique loqui. [Spesso è vergognoso confessarlo mentre cerco di dire qualcosa mi mancano i termini e ho disimparato a parlare]»<sup>225</sup>.

Insomma la poetica della nostalgia da un lato evoca la perdita della possibilità di parlare, dall’altro evidenzia il ruolo della lingua nativa nella costruzione della propria identità. Come scrive Shakespeare nel Riccardo II: «Il mio inglese nativo, la lingua diventerà per me un’arpa o una viola senza corde [now my tongue’s use is to me no more / Than an unstring’ed viol or harp]»<sup>226</sup>.

Il poeta in esilio, tra derisione e ironia, esprime questo spaesamento linguistico<sup>227</sup>, consapevole di essere il primo destinatario della propria scrittura nostalgica.

Barbarus hic ego sum, qui non intellegor ullis, / et rident stolidi verba  
Latina Getae; / meque palam de me tuto male saepe loquuntur, / forsitan obiciunt  
exiliumque mihi. / utque fit, insanum me aliquid dicentibus illis / abnuerim quotiens

---

<sup>224</sup> E. Said, *Nel segno dell’esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, cit., pp. 216-231. Cfr anche E. Said, *La critica e l’esilio*, in *Nel segno dell’esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, cit., pp. 7-32; E. Said, *Sempre nel posto sbagliato. Autobiografia*, trad. it. di A. Bottini, Feltrinelli, Milano 2000.

<sup>225</sup> Ovidio, *Tristia*, III, 14, vv. 45-46, cit., pp. 205-207.

<sup>226</sup> W. Shakespeare, *Richard II*, I, 3, trad. it. *Riccardo II*, in *Teatro*, vol. 1, Sansoni, Firenze 1950, p. 958.

<sup>227</sup> «Ma non c’è nessuno a cui possa recitare le mie poesie, nessuno a cui suonino comprensibili le parole latine. È per me che scrivo e leggo – che altro dovrei fare in effetti?» (Ovidio, *Tristia*, IV, 1, vv. 89-91, cit., pp. 205-207).

adnuerimque, putant..

Io invece devo farmi intendere a gesti: qui il barbaro sono io, che nessuno riesce a capire; i Geti ridono stolidamente all'udire parole latine, e in mia presenza parlano spesso male di me senza preoccuparmene, e forse mi rinfacciano la condizione dell'esiliato.<sup>228</sup>

Anche questo linguaggio alterato è un sintomo patologico e pericoloso. Questo aspetto, emerso dalla lettura di una nostalgia poetante scritta prima della nascita della sindrome nostalgica, chiarisce un aspetto determinante dell'ansia categorizzante della clinica moderna.

Ciò che la nostalgia rappresenta, ma anche ciò che la nostalgia vede e cerca di comunicare, è un *desiderium* invisibile, intraducibile e incontrollabile che la scienza medica vuole rendere visibile, traducibile e, quindi, controllabile.

---

<sup>228</sup> Ovidio, *Tristia*, V, 10, vv. 36-42, cit., p. 385.

## CAPITOLO II

### LA MELODIA DELL'IRREVERSIBILE

Chega de saudade  
a realidade é que sem ela  
não há paz, não há beleza  
É só tristeza e a melancolia  
Que não sai de mim, não sai de mim  
não sai.

Antonio Carlos Jobim, *Chega de saudade*

#### a. Ranz des Vaches

Nella riedizione del 1710 della tesi di Hofer, è introdotto un ulteriore caso di analisi che esprime tutti i sintomi della patologia indagata: la nostalgia indotta dal famigerato *Ranz-des-Vaches*.

Il *Ranz-des-Vaches* è un canto popolare montanaro che, nelle valli alpine bernesi, veniva intonato per “tranquillizzare” le mucche che, dopo essere state riportate negli stabili, dovevano essere munte. Il termine tedesco corrispondente, *Kuhreihen* - che deriva dal verbo *kuoreien*, cioè “allineare [*reien*] le mucche” - è già presente in un canto popolare risalente al 1531.

Il “canto dei vaccai” diventa un *topos* della nostalgia musicale: sarà una fonte di ispirazione per molti compositori – tra cui Ludwig van Beethoven<sup>229</sup>, Hector Berlioz<sup>230</sup>,

---

<sup>229</sup> Il *ranz des vaches* che Beethoven usa per il finale della Sinfonia Pastorale. Cfr. Hyatt-King, *Mountains, Music, and Musicians*” *Musical Quarterly* 31 (1945, 403).

<sup>230</sup> Apre e chiude la *Symphonie Fantastique*, la *Scène aux champs*. Cfr. J. Barzun, *Berlioz and the Romantic Century*, Little Brown, Boston 1959.

Robert Schumann, Felix Mendelssohn, Gioacchino Rossini, Franz Liszt, Richard Wagner – che lo inseriscono nelle proprie opere come elemento di suggestione “pastorale”<sup>231</sup>.

Come scrive Étienne Pivert de Senancour il *ranz des vaches* dipinge nostalgicamente un paesaggio incantato:

È nei suoni che la natura ha posto la più forte espressione del carattere romantico; è soprattutto al senso dell'udito che si possono rendere sensibili, in pochi tratti e in modo energico, i luoghi e le cose straordinari... Non ho mai visto un quadro delle Alpi che sappia renderle presenti come può fare un'aria veramente alpestre... Il *ranz des vaches* non evoca soltanto ricordi, ma dipinge... Se è espresso in un modo semplice e non artefatto, se chi lo suona lo sente davvero, le prime note ci trasporteranno nella alte valli, vicino alle rocce nude e di un grigio rossastro, sotto il cielo freddo e il sole ardente... Si viene pervasi dalla lentezza delle cose e dalla grandezza dei luoghi.<sup>232</sup>

Il riferimento al *Ranz-des-Vaches* è usato – nella riedizione della *Dissertatio* di Hofer – a conferma della patologia nostalgica che colpisce i soldati svizzeri: se gli svizzeri, lontani da casa, sentono intonare questo canto della propria terra, vengono assaliti e paralizzati dalla nostalgia, come gettati improvvisamente in un universo estraneo di associazioni private. La nostalgia è talmente forte da riuscire a condurli oltre una cortina invalicabile che li lascia senza parole.

Ma questo canto popolare diventa un riferimento che, eccedendo il fenomeno originario, affascina molte voci successive come esempio di nostalgia irrimediabile. Johann Gottfried von Herder, nel 1773, scrive a proposito dei canti dei contadini lettoni che il canto ha una «presenza vivente che nulla di scritto sulla carta potrà mai avere». E

---

<sup>231</sup> *Schweizer Kühreihen und Volkslieder*, a cura di J. R. Wyss, Bern 1826 (1979<sup>2</sup>); M. P. Baumann, *Musikfolklore und Musikfolklorismus*, 1976, pp. 117-146; M. P. Baumann, *Bibliographie zur ethnomusikologischen Literatur der Schweiz*, 1981, n. 1292-1342, pp. 1927-1960; G. S. Métraux, *Le ranz des vaches*, 1984 (1998<sup>2</sup>); A. Tunger, «Appenzeller Kuhreihen», in *SAVk*, 93, 1997, pp. 169-198; A. Cernuschi, *De quelques échos du ranz des vaches dans les Encyclopédies du dix-huitième siècle*, in *Schweizer Töne*, a cura di A. Gerhard, A. Landau, 2000, pp. 45-63.

<sup>232</sup> E. P. de Senancour, *Obermann*, *Lettera XXXVIII*, terzo frammento, cit. in J. Starobinski, *L'inchiostro della malinconia*, cit., p. 104. Cfr. Marina Van Zuylen, *Senancour's Obermann: Experiments in the Ascetic Sublime*, «Romantic Review» 86, 1995, pp. 77-102.

aggiunge: «Tutte le persone non raffinate cantano e recitano; cantano raccontando quello che fanno e così cantano delle storie»<sup>233</sup>.

Perfino il poeta inglese Samuel Rogers riprende il tema del *Ranz-des-Vaches* in una poesia – *Pleasures of Memory* (1792) – paragonando il soldato svizzero a un merciaio ambulante della Savoia che attraversa le alpi e sogna di sentire la voce dei figli. La nostalgia, infatti, riesce a spingersi fino alla paracusia, all'allucinazione sonora, all'illusione acustica tipica del dormiveglia:

L'intrepido svizzero, che difende una terra straniera, / condannato a non  
più inerpicarsi per i suoi dirupi, / se sente per caso la canzone dolcemente  
selvaggia / che, bambino, lo ammaliava su quelle cime lontane, / si strugge  
immaginando attorno a sé scene da lungo svanite / e cade come un martire  
sospirando pentito. / Quando l'allegro savoiaro, in compagnia / Di povere  
mercanzie e di un flauto dal suono gioioso, / Lascia la sua verde valle e la sua  
sicura baita / E scala le Alpi per vedere cieli stranieri, / anche se sotto di lui guizza  
la biforcuta folgore / e ai suoi piedi viene a smorire il tuono, / spesso appisolato al  
rude dondolio della sella, / mentre il suo mulo bighellona sul vertiginoso pendio, /  
col soccorso della memoria, si trova a casa, e vede / i suoi figli giocare sotto gli  
alberi che lo videro nascere, / e si china per sentire le loro voci d'angelo chiamarlo,  
/ sopra la furia assordante dell'impetuoso torrente.<sup>234</sup>

Il nostos, il “ritorno” bramato dalla nostalgia, è – come in origine – un racconto cantato. Il canto, quindi, è un archivio di immagini familiari che – se evocate in una terra straniera e in un tempo estranei – attivano il potere della nostalgia. Un archivio che innesca «un desiderio compulsivo, ripetitivo, nostalgico [...] di ritorno all'origine, [...] ritorno al luogo più arcaico del cominciamento assoluto»<sup>235</sup>. Un mal d'archivio perturbante.

Come sottolinea Starobinski, la nostalgia espressa dalla musica pastorale è una «presenza parziale che ci fa provare, con dolore e delizia, l'imminenza e l'impossibilità

---

<sup>233</sup> J. G. von Herder, *Correspondence on Ossian* cit. in *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*, a cura di Filip Modrzejewski e Monika Sznajderman, Bruno Mondadori, Milano 2003, cit., p. 13.

<sup>234</sup> S. Rogers, *The Pleasures of Memory*, London 1792, cit. in J. Starobinski, *I rumori della natura*, in *L'inchiostro della malinconia*, cit., p. 238.

<sup>235</sup> J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 1996, p. 118.

della restituzione completa dell'universo familiare che emerge in modo fuggevole dall'oblio»<sup>236</sup>.

Nella musica il *nostos* torna *mythos*, ritorno e narrazione: la parola coniata da Hofer trova nella musica il contenitore ambivalente di un ritorno impossibile nello spazio.

Ma c'è un altro commento al *Ranz-des-vaches* – scritto cento anni dopo la riedizione della *Dissertatio* di Hofer – che mette in luce un ulteriore aspetto del legame tra musica e patologia nostalgica.

La menzione si trova nell'epistolario tra Goethe e Schiller dedicato al *Guglielmo Tell*. Nel 1805, i due discutono di quest'istantaneo attacco di nostalgia che il *Ranz* è capace di suscitare negli svizzeri in terra straniera.

Goethe, dopo aver letto solo il primo atto del *Guglielmo Tell* che Schiller gli manda in bozza, gli risponde complimentandosi, ma mettendo in evidenza alcuni aspetti che potevano essere rivisti e riconsiderati. Uno di questi è il motivo per il quale gli svizzeri proverebbero nostalgia sentendo il *Ranz des vaches*.

Goethe, infatti, contesta la motivazione data da Schiller: gli svizzeri – sostiene – non provano nostalgia perché sentono il canto della loro terra mentre sono lontani da casa. Al contrario, provano nostalgia proprio perché non lo sentono, perché le loro orecchie sono private da questo bisogno adolescenziale.

Secondo Goethe, infatti, il vero *Kuhreigen* è irriproducibile: può essere suonato solo in Svizzera, il suono particolare di questo canto dei vaccai può essere riprodotto solo dal corno delle alpi, uno strumento musicale usato soltanto in quel determinato territorio. Scrive Goethe:

Per quanto riguarda l'altro passaggio, ho solo questo commento da fare:  
gli svizzeri non provano nostalgia [Heimwehe] perché sentono il *Kuhreigen* in un altro luogo, perché questo non può essere suonato, per quanto ne so, in nessun

---

<sup>236</sup> J. Starobinski, *Il concetto di Nostalgia*, cit., p. 102.

altro luogo; ma provano nostalgia proprio perché non lo ha ascoltato, perché le loro orecchie sono private di un bisogno adolescenziale.<sup>237</sup>

La nostalgia degli svizzeri, quindi, non emerge per aver ascoltato i suoni del paese natale, ma per non averli ascoltati. La nostalgia è attivata dall'irriproducibile particolarità di una melodia che non può essere eseguita se non in Svizzera, il luogo da cui il soggetto è dolorosamente lontano. Ciò che l'esule può aver sentito in terra straniera, cioè, è una mera copia dell'originale, un suono radicalmente differente, un sostituto della cosa. In altri termini: un simulacro della patria.

Il sottile commento di Goethe esorta Schiller a riflettere ulteriormente sulla singolarità della nostalgia legata al *Ranz*. Non è un caso, forse, che nella prima scena del secondo atto del *Guglielmo Tell*, Schiller inserisca successivamente un dialogo tra il vecchio Attinghausen e il suo giovane nipote Rudenz. Il nipote, spinto dal suo desiderio per un mondo di fama «al di là delle montagne», confessa di non sopportare più «la rozza canzone di chi pasce la greggia, e l'uniforme tintinnio dell'armento»<sup>238</sup>. Ma Schiller lo fa rimproverare dallo zio:

Verblendeter, vom eitlen Glanz verführt! / Verachte dein Geburtsland!  
Schäme dich / Der uralt frommen Sitte deiner Väter! / Mit heißen Tränen wirst du  
dich dereinst / Heimsehnen nach den väterlichen Bergen, / Und dieses  
Herdenreihens Melodie, / Die du in stolzem Überdruß verschmähst, / Mit  
Schmerzenssehnsucht wird sie dich ergreifen, / Wenn sie dir anklingt auf der  
fremden Erde. / O, mächtig ist der Trieb des Vaterlands! / Die fremde falsche Welt  
ist nicht für dich, / Dort an dem stolzen Kaiserhof bleibst du / Dir ewig fremd mit  
deinem treuen Herzen!

Insensato, accecato! Ingannato dalla vanagloria, / disprezzate il vostro  
paese natale, siete la vergogna / delle antiche consuetudine dei vostri padri! / Verrà  
il giorno in cui vi scorreranno calde lacrime / e avrete nostalgia per questa casa tra  
le montagne, / Ciò che adesso disprezzate con disgusto orgoglioso, / la melodia del  
Kuhreihn, / vi arrecherà un doloroso desiderio / se risuonerà sul suolo straniero. /

---

<sup>237</sup> *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller*, Emil Staiger, Insel, Frankfurt am Main 1977, p. 1015, cit. in H. Illbruck, *Nostalgia, Origins and Ends of an Unenlightened Disease*, Northwestern University Press, Evanston 2012, p. 81, trad. nostra.

<sup>238</sup> F. Schiller, *Guglielmo Tell*, atto II, scena I, (2/1, v. 822-37)

O, potente è il motore della patria! / Il mondo alieno e falso non è per te / il  
superbo suolo imperiale / rimarrà per sempre straniero al vostro vero cuore!<sup>239</sup>

Il *Kuhreihn* con la sua semplice melodia – profetizza il personaggio di Schiller – acquisterà valore soltanto quando, in terra straniera, non ci sarà la possibilità di ascoltarlo. E questo ascolto impossibile della lontananza irriproducibile sarà causa di profondo dolore: la canzone familiare è diventata straniera a se stessa, è diventata diversa da quella che era originariamente e autenticamente.

Si apre, insomma, uno iato incolmabile tra l'immaginazione turbata del nostalgico e la realtà che gli corrisponde. Una dislocata riproduzione del canto non è paragonabile a ciò che il nostalgico vorrebbe sentire, cioè l'unico e inimitabile originale.

La nostalgia, quindi, si lega indissolubilmente alla particolarità, una particolarità così singolare da essere irrapresentabile e irriproducibile altrove.

---

<sup>239</sup> F. Schiller, *Guglielmo Tell*, atto II, scena I, (2/1, v. 841-50).

## b. Il segno rammemorante

Anche Jean-Jacques Rousseau fa luce sul potere nostalgico del *Ranz-des-Vaches*. Rousseau, infatti, non è estraneo alla musica. Al contrario, è stato un musicista di successo e un compositore originale. Con Nietzsche e Adorno, incarna uno dei rarissimi casi in cui la riflessione filosofica si è coniugata con l'esperienza di composizione musicale<sup>240</sup>.

E gli interessi musicali di Rousseau non sono, come si potrebbe superficialmente desumere, un *divertissement*, una pausa semiseria dalla sua attività di pensatore. Lui stesso attribuisce un'importanza primaria alla sua attività di musicista che procede di pari passo con l'elaborazione puramente teorica. «Jean-Jacques era nato per la musica, non per partecipare personalmente a un'esecuzione, ma per affrettarne il progresso e per farvi delle scoperte»<sup>241</sup>, scrive nel suo *Rousseau giudice di Jean-Jacques*.

Uno dei primi riferimenti musicali, esplicitato in una lettera a Maréchal di Lussemburgo del 1763, è proprio legato al potere della nostalgia tramite l'effetto del *Ranz-des-Vaches* sui soldati svizzeri arruolati in Francia:

C'è in Svizzera una celebre aria popolare di montagna che i pastori suonano coi loro corni facendo risuonare tutt'intorno le montagne. Questo motivo, che in sé è poca cosa, ma che fa venire in mente agli svizzeri mille pensieri relativi al paese natio, fa versare fiumi di lacrime quando lo si ascolta in terra straniera. Ha fatto morir di dolore così tanti che per ordinanza del Re è stato proibito tra le truppe svizzere<sup>242</sup>.

Ritorna l'aspetto determinante della nostalgia come patologia da reprimere. Di *Ranz-des-Vaches* si può morire, quindi non si può – e non si deve – farlo ascoltare ai soldati svizzeri lontani da casa.

---

<sup>240</sup> Cfr. E. Matassi, *Musica*, Guida, Napoli 2004.

<sup>241</sup> J.-J. Rousseau, *Rousseau giudice di Jean-Jacques. Dialoghi*, in *Opere*, a cura di P. Rossi, Sansoni, Firenze 1972, pp. 1247.

<sup>242</sup> J.-J. Rousseau, *Lettera del 20 gennaio 1763*, in *Correspondance Complète*, R. A. Leigh, Voltaire Foundation, Geneva 1965-1998, vol. 15 (1972), p. 48, trad. it. cit. in A. Prete (a cura di), *Nostalgia*, cit., p. 67.

Ma, nel 1768, Rousseau include un lungo passaggio sugli effetti del ranz-des-vaches anche nel suo *Dizionario di musica* discutendo le differenze tra le musiche popolari. Il potere della musica popolare, infatti, varia a seconda delle condizioni storiche, sociali e culturali contingenti. La melodia dei pastori svizzeri, per esempio, non ha un effetto universale, ma attiva la memoria di “mille” circostanze perdute solo per il popolo degli svizzeri. Impossibile, quindi, rintracciare tratti oggettivi perché la musica in questo caso «non agisce in quanto musica»:

Invano si cercherebbero in quest’Aria gli accenti energici capaci di produrre effetti tanto sorprendenti. Tali effetti, da cui gli stranieri sono assolutamente immuni, derivano soltanto dall’abitudine, dai ricordi di mille circostanze che, ripresentatesi grazie a quest’Aria a coloro che l’ascoltano e tali da suscitare il ricordo del loro paese, degli antichi piaceri, della giovinezza e dell’antico modo di vivere, suscitano in loro un dolore amaro per la perdita di tutto ciò. La musica qui non agisce come musica in quanto tale ma come *segno rammemorante*<sup>243</sup>.

La melodia del Ranz – scrive Starobinski commentando questo passo – è un segno rammemorante perché rappresenta un «frammento del passato vissuto, colpisce i nostri sensi, ma porta racchiusa in sé, sul registro immaginario, tutta l’esistenza insieme a tutte le immagini “associate” di cui era solidale»<sup>244</sup>.

La melodia, quindi, è la voce della lontananza, è essa stessa nostalgia. Il suono natio crea turbamento perché è assieme *familiare*, rammemorante persone, luoghi e tempi conosciuti; e *straniero*, diverso ed estraneo come una copia artificiale di una realtà irrapresentabile perché lontana nel tempo e nello spazio.

Ma la melodia del Ranz – presa in se stessa – è poca cosa: non agisce in quanto “musica”, ma a causa delle associazioni che suscita<sup>245</sup>. Certo, spiega Rousseau, le stesse passioni regnano in ogni anima, ma ci sono una miriade di accenti e varietà differenti che si materializzano nelle differenti lingue e musiche popolari. E il Ranz è una di

---

<sup>243</sup> J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, cit. in J. Starobinski, *Il concetto di Nostalgia*, cit., p. 101.

<sup>244</sup> J. Starobinski, *Il concetto di Nostalgia*, cit., p. 102.

<sup>245</sup> Nella lettera dal titolo *De l’expression romantique, et du ranz des vaches*. Senancour ribalta questa interpretazione. La musica, scrive Senancour, non si limita a riconnettere ricordi, ma dipinge, è la voce della natura stessa, è un segno-iconico. Cfr. G. Rosolato, *La voix: Entre corps et langage*, «Revue française de psychanalyse» 38 (1974), p. 81.

queste variazioni: una versione che ha effetto solo sugli svizzeri perché attiva la memoria culturale di quel popolo<sup>246</sup>.

Tuttavia, aggiunge nostalgicamente Rousseau, gli svizzeri sono ormai immuni al fascino di questa melodia popolare. Il canto ha ormai perso il suo potere nostalgico. Non è cambiato il suono della melodia, ma sono cambiati gli svizzeri stessi: hanno perso il senso della loro primaria semplicità. La guarigione dal potere della nostalgia, sottolinea implicitamente il filosofo ginevrino, è un sintomo di decadenza.

La posizione di Rousseau, quindi, è antitetica a quella dell'auspicabile risanamento invocato dai medici militari. Nell'era moderna non bisogna temere la nostalgia come patologia, ma – al contrario – bisogna scongiurare la sua progressiva scomparsa. È necessario essere nostalgici della capacità stessa di essere nostalgici.

Nostalgia per la nostalgia.

E questa dicotomia – sospesa tra passato armonioso legato alla melodia naturale e presente artificioso incapace di provare nostalgia – è riscontrabile anche nelle riflessioni teoriche del filosofo ginevrino dedicate all'estetica musicale. Nelle opere teoriche di Rousseau dedicate alla musica<sup>247</sup>, infatti, emerge chiaramente un'antitesi irriducibile tra la *melodia*, l'espressione della naturalità originaria, delle passioni e delle emozioni autentiche dell'uomo; e l'*armonia*, la prigioniera della razionalità artificiosa, preda delle convenzioni omologanti e formali del mondo "moderno".

«Come un dizionario di termini eleganti non è un'orazione – scrive Rousseau – così una raccolta di accordi armoniosi non è un brano musicale. Occorre un senso, occorre un legame in musica, come nel linguaggio»<sup>248</sup>. La musica autentica, infatti, è il

---

<sup>246</sup> Claude Lévi-Strauss nel suo discorso del 1962, *Jean-Jacques Rousseau: Fondateur des sciences de l'homme* (in *Anthropologie structurale deux*, Plon, Paris 1973, pp. 45-56) parla di Rousseau come del fondatore delle scienze umane proprio per la sua caratterizzazione della musica come un fenomeno variabile culturalmente.

<sup>247</sup> In particolare nel *Dictionnaire de musique* (D'Alembert e Diderot gli commissionano la scrittura delle voci musicali dell'*Encyclopedie* che, ampliate e modificate, saranno pubblicate nel 1767 nella forma del *Dictionnaire*) e nel *Saggio sull'origine delle lingue*.

<sup>248</sup> J.-J. Rousseau, "Harmonie", in *Encyclopédie*, 17 voll., Paris 1751-1765, vol. VIII (1766), p. 50: «Un dictionnaire de mots élégans n'est pas une harangue, ni un recueil d'accords harmonieux une piece de musique. Il faut un sens, il faut de la liaison dans la Musique, comme dans la langage; mais où prendra-t-on tout cela».

linguaggio dell'interiorità liberato dalle imposizioni artificiali, è un ritorno al linguaggio delle origini legato alle passioni e non ancora imprigionato nelle convenzioni culturali delle lingue moderne. La musica moderna, invece, non è capace di commuovere e trasmettere emozioni, si è allontanata dall'origine ed è inaridita nelle regole formali di una tecnica artificiosa.

Una dicotomia – quella tra melodia e armonia – che delinea un'estetica nostalgica che ha come motivo propulsore il ritorno a una musica perduta, libera da convenzioni e artifici, a cui il compositore moderno deve dare nuova vita. Il musicista ha il compito (etico, prima che estetico) di rievocare – attraverso l'opera d'arte musicale – l'originaria “melodia” perduta, la stessa che commuove i vaccai svizzeri lontani da casa.

Ma Rousseau passa dall'approccio teorico alla realizzazione pratica. E nel suo *Pygmalion*<sup>249</sup>, rappresentato nel 1770 a Lione e nel 1775 alla Comédie Française, Rousseau realizza la sua opera nostalgica ideale<sup>250</sup>: il Pigmalione «si propone come un'opera di carattere sintetico nella quale vengono applicate tutte le teorie di Rousseau sulla declamazione, la recitazione, la musica orchestrale e la pantomima»<sup>251</sup>. Rousseau definisce la sua creazione “scène lyrique” o “mélodrame”, ma i critici contemporanei hanno individuato in quest'opera il primo esempio di “melologo”, un termine introdotto dal musicologo spagnolo José Subirá nel 1949 che unisce i termini greci *melos* (melodia, musica) e *logos* (parola).

La nascita del melologo richiama una volontà nostalgica di tornare alla segreta e misteriosa cadenza melodica della lingua greca: alla *parakataloghè* di cui parlano

---

<sup>249</sup> J.-J. Rousseau – H. Coignet, *Pygmalion, Scène lyrique*, Édition critique par Jacqueline Waerber, Édition Université-Conservatoire de Musique, Genève 1997.

<sup>250</sup> Nella sua prima opera pastorale, invece, la posizione nostalgica era espressa dai contenuti e non dalla forma. Ne *Le Devin du village*, rappresentata per la prima volta nel 1752 e oggi pressoché dimenticata, Rousseau invece di descrivere il mondo arcadico codificato dal genere musicale, mette in scena un mondo in transizione, esemplificato dalla contrapposizione tra la città e il villaggio. I suoi pastori, infatti, non sono intellettuali nostalgici dell'arcadia perduta, ma uomini reali della Francia del XVIII secolo che trascorrono l'esistenza nell'innocenza e nella felicità del villaggio. La contrapposizione tra la città e il villaggio rappresentata sulla scena è una denuncia della dicotomia presente nella realtà a lui contemporanea: la città è un luogo lontano dalla natura dove regna il commercio, il lusso, il denaro, mentre il villaggio è una comunità (reale e non idealizzata) popolata da anime autenticamente sensibili.

<sup>251</sup> E. Matassi, *Musica*, cit., p. 95.

Aristotele e Plutarco, una forma di recitazione ritmata accompagnata dalla musica<sup>252</sup>. Rousseau stesso, nei *Fragments d'observations sur l'Alceste italien de M. le Chevalier Gluck*, parla della tragedia greca come dell'ideale dell'opera lirica moderna dove parole e musica sono armonicamente congiunte<sup>253</sup>.

Il genere del melologo inaugurato da Rousseau – un teatro musicale sperimentale che adotta contemporaneamente il linguaggio dell'intelletto e quello del sentimento – ha un successo immediato in Europa: si diffonde subito in Germania (nel pieno del dibattito sull'estetica romantica) per arrivare in Russia, Spagna e Italia. E la sua fortuna continuerà, con le dovute trasformazioni, nel Novecento, con l'invenzione del “coro parlato” nel teatro musicale di Schönberg.

Rousseau scrive le parole del suo *Pygmalion* nel 1762 e, dopo diversi anni, affida la composizione della musica all'amico Horace Coignet, commerciante e compositore dilettante, pregandolo di creare una musica nel gusto della melopea dei Greci, una musica “naturale” capace di farsi dimenticare<sup>254</sup>.

Il melologo rousseauiano è, per molti aspetti, rivoluzionario rispetto alla tradizione musicale dell'epoca: decompone la costruzione musicale in segmenti brevi e privi di organicità, spezza la finzione del dramma in musica, rompe l'artificiosità del canto operistico. Irrompono finalmente le ragioni della natura e della realtà.

Attraverso il ‘melologo’ – scrive il filosofo e musicologo Elio Matassi – «ha avuto il merito di sfuggire alle aporie insite nella corrispondenza fra musica e

---

<sup>252</sup> C. Scarton, *Il melologo, una ricerca storica tra recitazione e musica*, Edimond, Città di Castello 1998, p.6.

<sup>253</sup> Cfr. J.-J. Rousseau, *Fragment d'observations sur l'Alceste italien de M. le Chevalier Gluck*, in *Oeuvres complètes*, VI, Librairie Hachette, Paris 1874, pp. 226-227.

<sup>254</sup> La partitura è costituita da un'*Ouverture* tripartita seguita da ventisei pezzi numerati di lunghezza variabile da due a trentuno misure, ciascuno dei quali è introdotto da una battuta di *Pygmalion*. Soltanto due sono composti dallo stesso Rousseau: la sezione centrale dell'*ouverture* e l'intervento dello scultore sulla statua. Rousseau non ha scritto, però, soltanto il testo da recitare, ma anche la partitura gestuale che accompagna la declamazione: una vera “pantomima” dove i passi, gli sguardi e i gesti dell'attore si fondono con la musica. L'edizione originale del *Pygmalion*, quindi, si presenta divisa in tre colonne: la prima con la musica descritta a parole in modo generico, la seconda con le durate degli interventi musicali, la terza con il testo da declamare e le indicazioni relative alla mimica. Insomma, una traduzione pratica di ciò che Rousseau aveva teorizzato nelle voci “acteur” (dove sottolineava l'importanza per un interprete di essere un eccellente pantomimo) e “récitatif obligé” (in cui esplicitava il ruolo della passione inesprimibili manifestate dalla musica che interrompe la recitazione) del *Dictionnaire*.

parola»<sup>255</sup>: *Pygmalion* realizza una particolare “sintesi disgiuntiva” tra musica e voce. Si tratta di una forma teatrale ibrida che giustappone pagine strumentali e recitazione: i due linguaggi, cioè, si alternano senza sovrapporsi.

Rousseau ordisce una trama in cui parole e musica subiscono un reciproco potenziamento: la musica non predomina sulla parola; l'azione scenica non annulla l'indipendenza del dettato musicale. L'orchestra si libera dall'asservimento strutturale per diventare una protagonista paritetica che “apre” un senso ulteriore. Di fronte all'incapacità della parola di dire tutto, soltanto le note possono esprimere ciò che non può essere detto.

Gli interventi musicali terminano con una dissolvenza, rimangono “in sospeso” affidando la conclusione a un accordo dissonante piuttosto che alla tradizionale battuta assertiva. Il brano musicale, cioè, non si chiude, ma si risolve sull'azione e sulla recitazione: si crea, così, una continuità drammatica e una fusione espressiva dei due linguaggi.

Il melologo di Rousseau ha un'altra caratteristica identificativa: manca il commento musicale dell'epilogo drammatico. La musica si spegne prima che il dramma finisca, senza alcun effetto di chiusura e senza alcuna enfasi: nelle ultime sei misure del brano n. 26 gli archi con sordina scivolano modulando verso un accordo in Si maggiore incompleto. Anche questa è una scelta carica di significato: quando la tensione si scioglie, la musica deve svanire.

Quando il desiderio di *Pygmalion* si risolve, gli accordi devono lasciarsi dimenticare, devono sfumare la loro concretezza fisica. Una dimostrazione di come la musica ritrovi la sua verità soltanto se, eliminati tutti gli artifici retorici, torna a essere suono immateriale dell'interiorità.

Ma è ancora Goethe a inserirsi nel dibattito su musica e nostalgia e in un brano di *Poesia e verità*, chiama in causa proprio il melologo rousseauiano e il mito che vi è narrato per rivendicare l'autonomia della creazione artistica.

---

<sup>255</sup> E. Matassi, *Musica*, cit., p. 91.

E così voglio ancora ricordare una piccola opera, che però fece stranamente epoca: il *Pigmalione* di Rousseau. Se ne potrebbe parlare molto, perché questa singolare produzione oscilla per così dire fra natura e arte, colla falsa tendenza di risolvere questa in quella. Vediamo un artista che ha prodotto l'opera più perfetta e pur non trova appagamento nell'aver rappresentato artisticamente la sua idea fuori di sé e nell'averle infuso una vita superiore; no, essa deve venire abbassata a lui anche nella vita terrena. Egli vuole distruggere la più alta creazione che spirito e azione han prodotto, mediante l'atto più volgare della sensualità<sup>256</sup>.

Nessuna nostalgia della natura rispetto alla cultura. Secondo Goethe, un'opera dello spirito, come la Galatea scolpita da Pigmalione, è superiore rispetto alla vita terrena e non può essere riassorbita nella natura.

È importante notare, per comprendere l'affermazione goethiana, come il soggetto che Rousseau sceglie per la sua macchina del tempo dell'estetica musicale nostalgica non sia casuale. Il mito di Pigmalione è narrato originariamente nelle *Metamorfosi* di Ovidio:

Interea niveum mira feliciter arte / sculpsit ebur formamque dedit, qua  
femina nasci / nulla potest; operisque sui concepit amorem. / Virginis est verae  
facies, quam vivere credas / et, si non obstet reverentia, velle moveri: / ars adeo latet  
arte sua. Miratur et haurit / pectore Pygmalion simulati corporis ignes.

Un giorno [Pigmalione] grazie al suo meraviglioso talento artistico si mise a scolpire con successo un blocco di candido avorio e ne trasse una forma tale che nessuna donna può mai avere, al punto che concepì amore per la sua opera. Il suo viso è di una vera fanciulla, e la si sarebbe ritenuta viva e vogliosa di muoversi, se la timidezza non l'avesse fermata: tanto l'arte riesce a celarsi sotto il suo artificio. Pigmalione la contempla e nel profondo del cuore accoglie la fiamma d'amore per quel corpo artificiale.<sup>257</sup>

Un perfetto archetipo per descrivere la nascita di un'ossessione nostalgica che ha conseguenze importanti nell'estetica contemporanea. Nella versione di Rousseau, Galatea, oggetto dell'amore impossibile di Pigmalione, è un *eidolon*, una figura

---

<sup>256</sup> J.W. Goethe, *Poesia e verità*, in *Opere*, a cura di L. Mazzucchetti, vol. 1, Sansoni, Firenze 1963, pp. 1051-1052.

<sup>257</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, libro X, vv. 247-254, Utet, Novara 2013., p. 491.

fantasmatica e priva di vita che oltraggia l'originaria armonia naturale<sup>258</sup>. La parola *eidolon*, infatti, compare nei testi letterari e filosofici fino all'età classica come sinonimo di “apparenza”, di immagine fittizia e ingannevole che non corrisponde alla realtà, copia infedele che solo apparentemente somiglia al proprio modello<sup>259</sup>. Galatea, pur tanto verosimigliante da “sembrare” una vera fanciulla, è solo pietra scolpita, forma artificiosa che oltraggia l'armonia naturale. Soltanto quando la statua prende vita, alla fine del melologo, l'ordine originario è, nostalgicamente, ristabilito.

Ma l'*eidolon*, interverrebbe Goethe, non è una semplice replica, mera imitazione che produce un inutile sdoppiamento (come sembra dimostrare l'opera rousseauiana, tesa nostalgicamente al superamento dell'artificio). Il mito di Pigmalione<sup>260</sup> non si limita a proporre un significato meramente negativo della figura dell'artista come produttore di un doppio sacrilego, ambiguo e pericoloso che intacca l'armonia naturale.

Occorre ricordare come, prima di Platone, il termine *eidolon* fosse legato alla ritualità religiosa, alla possibilità di fare apparire, di rendere presente qualcosa che è assente e irraggiungibile (come gli dei e i morti)<sup>261</sup>. L'opera d'arte - che sia la statua amata da Pigmalione, che sia la stessa opera musicale composta da Rousseau - non è solo la copia “irreale” di un modello originario che è stato ormai irrimediabilmente perduto. L'opera d'arte (anche e soprattutto quella nostalgica) si dà come esistente di per sé<sup>262</sup>, incarna la presenza qui e ora di un'assenza, è il segno perturbante che l'assente fa di sé. L'arte, in altri termini, ha la capacità non solo di riprodurre il reale, ma di oltrepassarlo e sostituirlo: *formam (que) dedit, qua femina nasci nulla potest*.

Seguendo questa interpretazione, la consapevolezza rousseauiana dell'impossibilità del recupero delle origini e dell'irreversibilità di alcuni mutamenti

---

<sup>258</sup> Cfr. V. I. Stoichita, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano 2006.

<sup>259</sup> Cfr. E. Cassirer, *Eidos e Eidolon, il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, Raffaello Cortina, Milano 2009.

<sup>260</sup> A. Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle*, Honoré Champion, Paris, 1999, pp. 39-56.

<sup>261</sup> Cfr. Jean-Pierre Vernant, *L'immagine e il suo doppio, sistemi iconici della cultura antica*, Mimesis, Milano 2011.

<sup>262</sup> Cfr. L. Marin, *Le moi et les pouvoirs de l'image: Glose sur Pygmalion, scène lyrique de J.-J. Rousseau*, in «MLN», vol. 107, 4, septembre 1992.

storico culturali non annulla la possibilità di “un’altra origine” veicolata dall’arte nostalgica che tenta di riparare i guasti inferti dal “progresso culturale”<sup>263</sup>.

La paralisi nostalgica trova nell’arte (e nella musica in particolare) non solo la sua dimora espressiva, ma anche il suo possibile superamento. Nelle parole di Rousseau:

Lungi dal pensare che non vi sia né virtù né felicità che il cielo ci abbia abbandonato senza risorse alla depravazione della specie, sforziamoci di trarre dal male stesso il rimedio che lo deve guarire - attraverso nuove associazioni, correggiamo, se è possibile il difetto dell’associazione generale [...]. Mostriamogli nell’arte perfezionata il rimedio di quei mali che l’arte all’inizio fece della natura.<sup>264</sup>

---

<sup>263</sup> Cfr. J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La trasparenza e l’ostacolo*, Il Mulino, Milano 1999. Come scrive Amalia Collisani «se il degrado è inarrestabile, se coinvolge ogni cosa, o se invece l’uomo nasconde ancora nel suo profondo almeno un’ombra della sua natura originaria, è problema che investe tutto il pensiero di Rousseau» (A. Collisani, *La musica di Jean-Jacques Rousseau*, L’Epos, Palermo 2007, p. 174).

<sup>264</sup> Come ricorda T. Todorov in *Una fragile felicità*, Il Mulino, Bologna 1987, p. 14.

### c. L'irreversibile e la nostalgia

Il rapporto tra musica e nostalgia non è un causale riferimento della tesi di Hofer. È proprio la musica – scrive Jankélévitch nel saggio *L'irreversibile e la nostalgia* – l'arte nostalgica per eccellenza. Soltanto nella musica, scrive, l'uomo nostalgico trova «il suo linguaggio»<sup>265</sup>.

La musica inserisce un elemento difficilmente razionalizzabile e medicalizzabile. La musica racchiude il carattere “ineffabile”<sup>266</sup> della nostalgia: «fa venire le lacrime agli occhi e riduce al silenzio il nostalgico, spesso offuscando la riflessione critica su questo tema»<sup>267</sup>. Con la musica, cioè, la malattia del ritorno coniata da Hofer si apre a un riferimento nuovo e fondamentale che problematizza l'idea risolutiva proposta dai medici: la punizione corporale o il ritorno in patria.

La nostalgia musicale, infatti, svela l'incurabilità costitutiva della malattia del ritorno. La musica fa trapelare una verità rimasta velata: l'oggetto della nostalgia non è un semplice luogo, la patria dove si può tornare. Ciò che rende la malattia incurabile, scrive Jankélévitch, è l'irreversibilità del tempo:

È in quanto irreversibile che la dolcezza materna è il paradiso perduto; è in quanto per sempre inaccessibile che la nostra infanzia ci sembra felice. [...] Ogni momento della nostra vita è semel-fattivo, in altre parole accade una sola volta in tutta l'eternità ed è destinato a non ritornare mai più.<sup>268</sup>

E soltanto la musica può prestare la voce «al passato impotente e all'irreversibile infelice» che «ha nel divenire la sua dimensione naturale»<sup>269</sup>.

Nello spazio ci si può spostare, si può tornare indietro, si può andare in un luogo dove si è già stati. Ma, di contro, non si può tornare in un tempo che si è vissuto. E la

---

<sup>265</sup> V. Jankélévitch, *La Nostalgia*, cit., p. 162.

<sup>266</sup> Cfr. V. Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile*, Tempi moderni, Napoli 1985. Cfr. il capitolo *L'ineffabile, l'utopico e l'ascolto*, in E. Matassi, *Musica*, cit. pp. 57-71.

<sup>267</sup> S. Boym, *Ipocondria del cuore: nostalgia, storia e memoria*, cit., p. 3.

<sup>268</sup> V. Jankélévitch, *L'irreversibile e la nostalgia*, cit. in A. Prete (a cura di), *Nostalgia*, Raffaello Cortina, Milano 1992, p. 153.

<sup>269</sup> V. Jankélévitch, *La Nostalgia*, cit., p. 162.

nostalgia si nutre proprio di questo conflitto tra la possibilità di ripercorrere quello stesso spazio e l'impossibilità di recuperare quello stesso tempo. Il tempo è *irreversibile*, è fatto da istanti che non tornano più. Non è lo spazio, quindi, l'oggetto di cui la nostalgia sente la mancanza, ma «la miseria dell'irreversibile e la primulimità di ciò che non sarà mai più»<sup>270</sup>.

La nostalgia ha come oggetto questa irreversibilità, ha come sostanza il tempo che non ci appartiene più, che è completamente irrecuperabile. Non è possibile tornare ad essere ciò che siamo stati e questa consapevolezza dell'irreversibilità del tempo è una presa di coscienza del nostro limite.

La nostalgia, quindi, è il sentimento della finitezza:

Si ha nostalgia quando è il rimpianto stesso che rende ciò che si rimpiange degno di essere rimpianto... non è ciò che si può rimpiangere che viene qui rimpianto (perché non c'è forse nulla da rimpiangere), è il fatto arbitrario, irragionevole e persino irrazionale della passatità in sé. [...] La nostalgia, come l'amore, viene prima, e le giustificazioni che si dà sono retrospettive.<sup>271</sup>

Quella che si concentra sul “ritorno” – sintetizzato da “in patria, senza indugio” di Hofer – è solo la forma elementare della nostalgia, quella in cui il *nostos* è capace di compensare esaustivamente l'andata. L'Ulisse di Omero esemplifica questo paradigma: l'*Odissea* è il racconto di un ritorno che dovrebbe essere la cura infallibile della nostalgia. Ulisse, scrive Jankélévitch, è «l'eroe del ritorno che non smette di ritornare»; che «non smette di ridurre lo scarto, di assottigliare il margine, di accorciare la distanza che lo separa ancora dal suo luogo di destinazione»<sup>272</sup>. Il viaggio nostalgico dell'*Odissea*, in questa prospettiva, è destinato a chiudersi con un definitivo ritorno.

Ma proprio la musica, in un episodio cruciale dell'*Odissea*, spezza questa certezza del ritorno nello spazio aprendo la dimensione nostalgica di un tempo perduto. Ulisse<sup>273</sup>, infatti, durante il banchetto di Alcinoos chiede all'aedo cieco Demodoco di

---

<sup>270</sup> V. Jankélévitch, *La Nostalgia*, cit., p. 153.

<sup>271</sup> V. Jankélévitch, *La Nostalgia*, cit., pp. 135-138.

<sup>272</sup> V. Jankélévitch, *La Nostalgia*, cit., pp. 130-132.

<sup>273</sup> Ma è proprio la musica a spezzare questo incantesimo. Jankélévitch cita il meraviglioso poema l'*Odissea* di Nikos Kazantzakis. Ulisse, in questi versi, giunto all'estremo lembo dell'Africa, si costruisce

raccontare l'episodio della saga troiana relativo al cavallo di Troia e non trattiene le lacrime:

A tali voci, a tali ricordi Ulisse / Struggeasi dentro, e per le smorte guance / Piovea lagrime giù dalle palpebre. / Qual donna piange il molto amato sposo, / Che alla sua terra innanzi, e ai cittadini / Cadde, e ai pargoli suoi, da cui lontano / Volea tener l'ultimo giorno; ed ella, / Che moribondo il vede, e palpitante, / Sovra lui s'abbandona, ed urla, e stride, / Mentre ha di dietro chi dell'asta il tergo / Le va battendo, e gli omeri, e le intima / Schiavitù dura, e gran fatica, e strazio, / Sì che già del dolor la miserella / Smunto ne porta e disfiurato il volto: / Così Ulisse di sotto alle palpebre / Consumatrici lagrime piovea. / Pur del suo pianto non s'accorse alcuno, / Salvo Re Alcinoo, che sedeagli appresso, / E gemere il sentia: però ai Feaci, / Udite, disse, o Condottieri, e Prenci. / Deponga il vate la sonante cetra: / Chè a tutti il canto suo grato non giunge. / Dal primo istante, ch'ei tocca, in pianto / Cominciò a romper l'ospite, a cui siede / Certo un'antica in sen cura mordace. / La mano adunque dalle corde astenga; / E lieto allo stranier del par, che a noi, / Che il ricettammo, questo giorno cada.<sup>274</sup>

Ulisse ormai da dieci anni vaga per mare lontano da casa ed è ritenuto morto. Quando sente l'aedo cominciare a cantare della grande lite tra lui e Achille, già divenuta leggenda, Ulisse piange: cerca di nascondere le sue lacrime, ma Alcinoo si accorge del pianto e impone la fine dei canti. Una scena discussa anche da Martin Heidegger in un saggio dedicato a Eraclito, "il filosofo piangente": «Omero racconta come Odisseo, sia al canto grave sia al canto gioioso del cantore Demodoco nel palazzo del re dei Feaci, ogni volta si nasconda il capo e, così inosservato dai presenti, pianga»<sup>275</sup>.

Heidegger sostiene che Ulisse nella scena narrata da Omero non stia tentando di nascondere le lacrime quanto piuttosto se stesso: "nascose i bei tratti del viso". Una

---

un'imbarcazione, stretta e sottile come una bara e si dirige verso il polo sud. Rema a lungo sotto il sole del polo, finché gli appare Caronte, che come lui è un vecchio dalla barba bianca. I due si sorridono e navigano insieme senza parlare, ma lo scafo urta contro una massa di ghiaccio. Arriva per Ulisse l'ultima ora: apre le braccia e chiama gridando tutti gli esseri che ha amato. I morti ascoltano il suo grido, si levano dalle tombe e accorrono verso di lui che li accoglie felice. Ulisse lancia con voce trionfante il segnale della partenza: "Forza, ragazzi, il vento della morte ci soffia in poppa!". L'Ulisse di Omero e l'Ulisse di Kazantzakis, entrambi guidati dalla nostalgia, devono intraprendere un "nostos": ma l'eroe moderno non può tornare se non tra le braccia della morte. Una traduzione in italiano di singoli brani dell'Odissea di Kazantzakin in *Poeti greci del Novecento*, traduzioni e cura di Nicola Crocetti e Filippo Maria Pontani, Mondadori, Milano 2010, pp. 411-441.

<sup>274</sup> Omero, *Odissea*, libro VIII.

<sup>275</sup> M. Heidegger, *Saggi e Discorsi*, Mursia, Milano 1991, p. 176. Cfr. M. Nucci, *Le lacrime degli eroi*, Einaudi, Torino 2013.

scena di disvelamento e occultazione, di esposizione e di nascondimento: Ulisse piange e si nasconde perché si sente smascherato, coglie un riconoscimento pubblico nel canto dell'aedo, la sua presenza e la sua identità sono svelate dalla musica. Ulisse non nasconde le lacrime, ma rimane egli stesso nascosto per proteggere il pudore sacro di avvicinamento alla verità tramite la musica e la nostalgia.

La musica è l'arte della nostalgia perché si «rivolge a noi nella cantilena ammaliante, trovando spontaneamente la via del nostro cuore»<sup>276</sup>. Ulisse ascoltando il citaredo piange<sup>277</sup> «perché è il sortilegio musicale, interprete del passato irreversibile, che ci strappa le lacrime del rimpianto, della tenerezza e dell'amore»<sup>278</sup>.

Ecco, dunque spiegato il riferimento alla musica: l'arte suprema del tempo interpreta questa irreversibilità<sup>279</sup> che il nostalgico non sa nominare.

La musica, discorso temporale, è irreversibile come la vita; rispetto alla vita, tuttavia, l'opera musicale è reiterabile: la si può rieseguire e riascoltare, si può rimettere la puntina sul disco tutte le volte che si vuole; l'esecuzione ripetibile all'infinito prende posto, con il timing che le è proprio, nella temporalità generale di cui costituisce un anello; due volte irreversibile, per il momento della successione inglobante in cui ha luogo il suo avvento e per l'ordine immanente dei suoni che la compongono, essa può nondimeno essere "bissata" a volontà; può essere bissata, ma la seconda volta, per la posizione successiva che occupa nella cronologia generale, differisce qualitativamente dalla prima. Insomma, la mezz'ora cui diamo il nome di sinfonia è un irreversibile curiosamente manipolabile in cui il rimedio ci viene dato insieme al male.<sup>280</sup>

---

<sup>276</sup> V. Jankélévitch, *La Nostalgia*, cit., p. 169.

<sup>277</sup> «Colui che è partito per nulla è partito per il solo piacere di rientrare; è il piacere di rientrare che l'ha fatto partire – il piacere di rientrare e di anticipare sul piacere del ritorno, e di raccontare poi il suo viaggio; il viaggiatore si figura in anticipo questo ritorno più dolce del miele, e s'ingegna, trattenendosi per via, a far durare tale piacere» (V. Jankélévitch, *L'irreversibile e la nostalgia*, cit.).

<sup>278</sup> V. Jankélévitch, *L'irreversibile e la nostalgia*, cit., p. 169.

<sup>279</sup> Elio Matassi, commentando il rapporto tra ademonicità e demonicità della musica in un autore come W.H. Wackemroder scrive «La musica si oppone all'irreversibilità del tempo, anche se tale conflitto rimane ancora interno alla stessa sfera temporale. [...] La musica sortisce l'effetto di fermare la devastazione del tempo; [...]. Pur seguendo il ritmo del tempo la musica ha la straordinaria capacità di fornire un significato al suo cieco movimento». (E. Matassi, *Musica*, cit., pp. 21-23).

<sup>280</sup> V. Jankélévitch, *La Nostalgia*, cit., p. 165; Jankélévitch fa molti esempi: Debussy, *Pelléas et Mélisande* III atto, la canzone della torre; *Pas sur la neige*; la musica di Caikovskij come vera e propria "ricordanza"; Evgenij Onegin; la Romanza di Pauline nella *Dama di picche* di Caikovskij; il Quartetto in mi minore di Smetanq; la *Terza sinfonia* di Rachmaninov; *Mal du pays* di Franz Liszt. Su Liszt in particolare: «Franz Liszt doveva riconoscersi nel popolo zingaro, il popolo vagabondo per eccellenza, il

La nostalgia musicale, però, non riflette sulla sola dimensione del passato (come desiderio di ritornare indietro, a qualcosa che è già stato e che ora non è più)<sup>281</sup>. La nostalgia musicale sembra profilarsi come un rifiuto stesso del tempo come *continuum* fatto di passato, presente e futuro.

Si genera, cioè, una tensione che desidera l'eternità cercando di vivere in un eterno presente; si proietta, oltre il tempo, un punto di partenza per dare realtà alle emozioni di cui si ha nostalgia. La nostalgia musicale, sostiene Jankélévitch, incarna la possibilità di vivere in più tempi: accanto alla vita normale esiste una vita spettrale, un'immaginazione fantasmatica che si lega alla possibilità utopica di ripristinare il tempo della gioventù.

---

popolo errante, il popolo senza fissa dimora che, simile all'Eros di Diotima, non risiede in alcun luogo di questo mondo» (V. Jankélévitch, *L'irreversibile e la nostalgia*, cit., p. 125).

<sup>281</sup> Cfr. il capitolo Musica e temporalità del testo di Massimo Donà, *Filosofia della musica*, Bompiani, Milano 2007, pp. 23-26.

#### d. Musiche dell'altrove

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<sup>282</sup>

*Disio, core, addio, amore, lontano, more.* I vaghi quanto famosi versi di Dante che aprono il canto VIII del Purgatorio riproducono la vaghezza malinconica del sentimento nostalgico dell'esilio sollecitato dal suono.

La nostalgia intenerisce e trafigge il cuore del marinaio e del pellegrino che ha appena abbandonato la patria: ascoltando il suono lontano della campana della sera “desidera” la vicinanza di casa. Il suono della Compieta che accompagna il consumarsi irreversibile del tempo “punge”, penetra nell'animo con il desiderio del ritorno e il richiamo d'amore.

La campana piange il giorno che sta tramontando, il navigante piange la sua solitudine e il ricordo dei suoi affetti abbandonati.

Lo scrittore Antonio Tabucchi ha paragonato il *disio* di Dante all'essenza della *saudade*: «La *saudade* è qualcosa di straziante ma può anche intenerire, e non si rivolge al passato, ma anche al futuro, perché esprime un desiderio che vorreste si realizzasse. E qui le cose si complicano perché la nostalgia del futuro è un paradosso. Forse un corrispettivo più adeguato potrebbe essere il *disio* dantesco che reca con sé una certa dolcezza, visto che “intenerisce il core”»<sup>283</sup>.

Anche la *saudade*, quindi, è una categoria dello spirito intraducibile. E ha una storia parallela a quella del termine *nostalgia*: è intrinsecamente legata a un contesto geografico differente come quello portoghese e rimane una parola intraducibile.

---

<sup>282</sup> Dante, *Purgatorio*, VIII, vv. 1-6.

<sup>283</sup> A. Tabucchi, *Viaggi e altri viaggi*, a cura di Paolo di Paolo, Feltrinelli, edizione digitale 2013.

Interpreta la vaghezza indefinita del desiderio nostalgico, inteso come *pothos*, come desiderio di qualcosa di *vago*.

Una nostalgia di beni perduti e un desiderio di beni futuri. Nella saudade, infatti, c'è un anelito al futuro – un futuro capace di recuperare il passato irrecuperabile – e contemporaneamente la consapevolezza di questa impossibilità.

E se la condizione per esprimere la saudade è l'arte, Ferdinando Pessoa è il suo più grande cantore. La saudade è un abisso che attraversa l'anima e squaderna la consapevolezza del tempo. Un lacerante sentire a cui Pessoa dà forma nel suo *Libro dell'inquietudine*:

Sento il tempo come un enorme dolore. Abbandono sempre ogni cosa con esagerata commozione. La povera stanza d'affitto dove ho passato alcuni mesi, il tavolo dell'albergo di provincia dove sono stato sei giorni, perfino la triste sala d'attesa della stazione dove ho speso due ore aspettando il treno: sì, le cose buone della vita mi fanno male in modo metafisico quando le abbandono e penso, con tutta la sensibilità dei miei nervi, che non le vedrò né le avrò mai più, perlomeno in quel preciso ed esatto momento. Mi si apre un abisso nell'anima e un soffio freddo dell'ora di Dio mi sfiora il volto livido. Il tempo! Il passato! Ciò che sono stato e non sarò mai più! Ciò che ho avuto, e non riavrò! I Morti! I morti che mi hanno amato nella mia infanzia. Quando li evoco la mia anima si raffredda e io mi sento esiliato dai cuori, solo nella notte di me stesso, piangendo come un mendicante il silenzio sbarrato di tutte le porte.<sup>284</sup>

Un “dolore metafisico” che ritorna costantemente nella sua scrittura.

Nella sua *Ode marittima*, poi, si firma con lo pseudonimo di Alvaro de Campos, un ingegnere navale, un uomo tranquillo e metodico. La cui vita è scandita da orari precisi, dai ritmi del quotidiano dovere. Una mattina presto, però, sulla banchina del porto, un piroscafo entra nell'estuario del Tago: inizia il *sogno allegorico* descritto nella lunga poesia.

---

<sup>284</sup> F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*, Feltrinelli, Milano 1986, p. 161.

Il *cais*, il “molo” è la figura centrale: una figura della soglia e del transito, un’immagine che racchiude il segreto di ogni partenza e di ogni arrivo, un lembo di terra proteso nell’oscurità che separa da viaggi sconosciuti e possibili ritorni.

Ecco, il molo dell’Ode di Pessoa è l’emblema della *saudade*: «Ah, todo o cais è uma *saudade* de pedra! [Ah, ogni molo è una nostalgia di pietra!]]»<sup>285</sup>.

Il molo rappresenta una partenza reale, ma in questi versi diventa simbolo di una condizione ontologica-esistenziale: la *saudade* a cui allude Pessoa non è soltanto legata ad un viaggio reale. Dal molo reale fatto di pietra su acqua vera, attraverso la forza della parola poetica - si allude a un’altra specie di porto da cui partire per un viaggio fuori dal tempo e dallo spazio<sup>286</sup>.

La poesia è una sinfonia in cui la memoria individuale si fonde con quella collettiva: l’avventura marittima dei portoghesi guiderà la traversata di Campos che unisce uomini del mare attuale e uomini del mare passato.

L’evocazione della propria terra in pochi versi produce il languore della separazione, lo struggimento della *saudade*:

Da quanto tempo, Portogallo, da quanto / Viviamo separati! Ah, ma  
l’anima. / Questa anima incerta, mai forte o calma, / non si distrae da te, né bene né  
tanto.

Pessoa mette in scena un ritorno a Lisbona dopo una lunga assenza: in viaggio di ritorno che guarisce il nostalgico. *Matar a saudade*: con il *nostos*, con il viaggio di ritorno, si può uccidere la nostalgia? La medicina doloris del nostalgico è il ritorno a casa?

Il ritorno di Pessoa, però, è malinconico, segnato dall’irreversibile: dall’impossibilità di accedere a un tempo perduto e irrecuperabile. Il *nostos* è comunque

---

<sup>285</sup> F. Pessoa, *Ode marítima* (1915); trad. it *Ode marittima* (1915), in *Poesie di Álvaro de Campos*, Adelphi, Milano 2000, pp. 66-127.

<sup>286</sup> V. Russo, *La memoria strana del nostalgico, figure moderne della saudade in Pessoa*, in *Sguardi sulla memoria*, a cura di L. Verri, Fara Editore, Bologna 1999, pp. 37-46.

segnato dall'*algia*, dalla malinconia per le parvenze di ciò che è già stato. La distanza temporale non è colmabile con il ritorno:

Outra vez te revejo – Lisboa e Tejo e tudo – / Transeunte inútil de ti e de mim, / Extrangeiro aqui como em toda parte, / Casual n avida como na alma, / Fantasma a errar em salas de recordações, / Ao ruído dos ratos e das tábuas que rangem / No castelo maldito de ter que viver...

Una volta ancora ti rivedo – Lisbona e Tago, e tutto –, / viandante inutile di te e di me, / straniero qui come dappertutto, / casuale nella vita come nell'animo, / fantasma errante in sale di ricordi, / nel rumore dei topi e delle tavole che scricchiolano / nel castello maledetto di dover vivere...

Un'incompiutezza che non può essere contenuta dal linguaggio. La saudade diventa musica. Si apre un varco nell'oblio e nella finitezza: la forza del sentimento si trasforma in musica fatta di ricordi e desideri.

La saudade è l'anima del *fado* portoghese. Il *fado* (dal latino *fatum*, *fato*, destino) è la musica che esprime l'anima portoghese – popolare, in traducibile, universale – che canta la saudade. La voce del cantante accompagna il suono di una chitarra portoghese: un canto anarchico nato nei quartieri popolari di Lisbona e Coimbra. Un canto tradizionale incarnato e diffuso nei teatri di tutto il mondo, per oltre cinquant'anni, dalla “regina del Fado”, un'interprete straordinaria come Amália Rodrigues (1920-1999).

La saudade è anche l'anima della *bossa nova* brasiliana. Un'arte musicale nuova e antica. Lo stile tipico della bossa nova trasforma il ritmo della samba brasiliana unendolo a una componente melodica di ispirazione jazzistica. La cosiddetta “batida” in cui la mano destra non arpeggia ma alterna l'utilizzo del pollice sui bassi alla “pizzicata” delle altre corde trasmette un'instabilità: la chitarra sta sempre rincorrendo la voce. Non a caso, la prima canzone di successo della bossa nova si intitola *Chega de saudade*, *Basta con la nostalgia*, composta da Tom Jobim e da Vinicius de Moraes nel 1958 e resa celebre da João Gilberto. Nella saudade della bossa nova si intrecciano contraddizioni, tristezza e felicità, paralisi e desiderio, stasi e movimento, fatalismo e speranza. Una spina amara e dolce:

Chega de saudade / a realidade é que sem ela / não há paz, não há beleza / É só tristeza e a melancolia / [...] Mas se ela voltar / se ela voltar, que coisa linda, / que coisa louca

Basta nostalgia / la realtà è che senza di lei / non c'è pace, non c'è bellezza / tutto è tristezza e malinconia / [...] Ma se lei ritornasse / se lei ritornasse, che cosa bella / che cosa folle [...]

Ma c'è un altro luogo – geografico e metafisico – in America Latina, dove la nostalgia è intraducibile e coincide perfettamente con la musica: il tango argentino. Il tango nasce tra il 1880 e il 1900, tra Buenos Aires (capitale dell'Argentina) e Montevideo (capitale dell'Uruguay), le due città che fiancheggiano le rive del Rio de la Plata. Un inizio quasi indocumentabile che si sviluppa da una ibridazione di culture diverse: il contesto del Sud America, gli emigranti spagnoli, i ritmi africani.

*Coventillos de La Boca*, pensionati per migranti, creoli, ex-schiavi. «La crescita violenta e tumultuosa di Buenos Aires – scrive Ernesto Sabato nella prefazione del libro *Il tango di Horacio Salas* – l'arrivo di milioni di esseri umani pieni di speranze e la loro quasi invariabile frustrazione, la nostalgia della patria lontana, il risentimento dei nativi contro l'invasione degli immigrati, la sensazione di insicurezza e di fragilità in un mondo che si trasforma vertiginosamente, l'impossibilità di dare un senso sicuro all'esistenza, la mancanza di gerarchie assolute, tutto ciò si manifesta nella metafisica “tanghistica”»<sup>287</sup>.

*Habanera* cubana, *candombe* africano e *payada* argentina che si abbracciano nella *milonga* porteña. Un magma accomunato dallo sradicamento, tra la malinconia dell'esilio e la tensione del desiderio inappagato: l'altro e lo stesso, l'estraneo e il prossimo.

Anche la lingua del tango è meticciosa, il *lunfardo*: una sorta di gergo che utilizza i termini delle lingue storpiandoli o usando una metatesi (spostando l'origine delle sillabe), usata dagli immigrati che tentano di sopravvivere e di non farsi capire. Come ogni autentica nostalgia, anche il tango ha una lingua propria e impenetrabile all'ascoltatore profano.

---

<sup>287</sup> Cfr. H. Salas, *Il Tango*, Garzanti, Milano 1995.

Il tango, quindi, vive in una terra di mezzo, in un non luogo, in una zona ibrida. Non a caso, si dice che il colore del tango sia il grigio, il colore neutro e sfumato: il colore dei capelli di chi inizia a guardare indietro, alla giovinezza perduta. La musica del tango è per definizione nostalgica: una musica del tempo perduto che ha il volto rivolto all'indietro<sup>288</sup>.

*El pasado que vuelve*, il passato che ritorna. *Nostos*, ritorno. *Volver*, ritornare. Come recita il titolo di una delle canzoni più famose e conosciute del tango, composta e interpretata da Carlos Gardel nel 1934, cantata perfino da Penélope Cruz nell'omonimo film di Pedro Almodóvar:

Volver, / con la frente marchita, / las nieves del tiempo / platearon mi sien... / Sentir... que es un soplo la vida, / que veinte anos no es nada, / que febril la mirada / errante en la sombras / te busca y te nombra. / Vivir, / con el alma aferrada / a un dulce recuerdo, / que lloro otra vez...

Ritornare... con la fronte appassita, / le nevi del tempo argentarono la mia tempia... / Sentire... che è un attimo la vita, / che vent'anni non sono niente / che febbrile lo sguardo, errante nelle ombre, / ti cerca e ti nomina / Vivere... con l'anima aggrappata / a un dolce ricordo / che piango un'altra volta...

E gli amori di cui si piange sono amori perduti, che non ci sono stati o che non sono più. La nostalgia del tango è un'esperienza paradossale e impossibile del tempo: rievoca un passato impossibile da cui non si può prescindere. Qualcosa che non c'è e che, intimamente, ci riguarda. Un'esperienza dell'assenza.

Il soggetto del tango come ballo è la *pareja*, la diade, la coppia in cui si riformulano i ruoli del maschile e del femminile: si guida o si segue, si entra in sintonia o si finisce fuori strada. Ma, nella storia delle origini, il tango è un ballo per solo uomini, lontani da tutto e senza donne. Uomini che si espongono in una nostalgia struggente di un rapporto lontano, ballando con una donna immaginaria.

Ma la malinconia del tango non perde la speranza. Continua a cercare l'impossibile: «guardo escondida una esperanza humilde que es toda la fortuna de mi

---

<sup>288</sup> Cfr. R. Ucci, *Nostalgia, tradimento, amore. Viaggio all'interno del tango*, edizione digitale Massetti, 2014.

corazon [guardo nascosta una speranza umile / che è tutta la fortuna del mio cuore]» canta Gardel. E la sua forma musicale del tango traduce questa esperienza impossibile: la melodia del tango non si appoggia su un ritmo, ma è essa stessa ritmo, ritmo nervoso e instabile che non può sostare. Soltanto in un secondo momento, nei primi anni del Novecento, si aggiunge il suggello musicale della nostalgia: il suono struggente del bandoneon<sup>289</sup>.

Il tango è “un pensiero triste che si balla”, nella celebre frase di Enrique Santos Discépolo, paroliere di Carlos Gardel. La musica, cioè, oltrepassa i suoi confini e diventa danza, letteratura, cinema<sup>290</sup>, teatro, filosofia. Il tango è una malattia che contagia ciò che gli è tangente.

In un gioco degli opposti senza soluzione di continuità. Il tango ha una struttura musicale rigida, ma prevede l'improvvisazione: un'interpretazione non sarà mai uguale all'altra. Anche la drammaturgia erotica della sua esecuzione danzata segue una grammatica precisa che, una volta appresa iniziaticamente, si apre all'improvvisazione. All'interno di una cornice disciplinata e rigorosa, si esprime l'individualità irriducibile. L'esecutore (il musicista o il ballerino) è anche un compositore che deve creare il “suo” tango, esperire la sua nostalgia, riscrivere il suo passato. La nostalgia sfugge alla perfetta mimesi, alla perfetta emulazione, è il diverso nell'identico.

Non solo. Il tango è inattuale, eppure aderisce alla modernità. È nostalgia situata che attecchisce in ogni angolo del mondo contemporaneo. Il tango simbolizza lo spirito del tempo, ma racconta un mondo perduto. Sintetizza il filosofo Davide Sparti:

Che cosa è il tango argentino? Una forma musicale e coreutica emersa nel periodo di transizione fra il XIX e il XX secolo all'interno di una popolazione, in prevalenza maschile, costituita soprattutto da migranti provenienti dal sud dell'Europa. Questa risposta semplice ad una domanda troppo diretta e quasi indiscreta nel pretendere di tracciare in due parole il senso di una attività, è

---

<sup>289</sup> Il Bandoneon (chiamato anche *bandonion*), è uno strumento musicale che semplifica la fisarmonica utilizzato in Germania per accompagnare i canti religiosi durante le processioni e inventato dal musicista tedesco Heinrich Band (1821 - 1860 ). Saranno proprio agli inizi del XX secolo gli emigranti tedeschi a portare questo strumento in Argentina e ad inserirlo nelle orchestre tangerine.

<sup>290</sup> In tempi recenti, l'immaginario europeo del tango è stato segnato dalla colonna sonora di *Ultimo tango a Parigi*, film del 1972 di Bernardo Bertolucci, di tanghi di Gato Barbieri, sassofonista di origine argentina.

complicata dalla circostanza che, pur essendo il tango emerso in un contesto specifico – e in parte marginale e marginalizzato -, esso è ormai fenomeno globale, componente diffusa dell'odierno mondo dell'intrattenimento.<sup>291</sup>

Il tango delle origini, il tango di Buenos Aires si respira – come l'eco lontana di una malinconia invisibile e remota – nelle opere del più grande scrittore argentino: Jorge Luis Borges. Nel 1965 Borges tiene in un locale di Buenos Aires un ciclo di conferenze sul tango di cui, fortunatamente, ci sono giunte delle amatoriali registrazioni diventate un meraviglioso audiolibro. Borges racconta nostalgicamente il tango delle origini, una musica nata nei quartieri di Buenos Aires, Rosario, Montevideo: «Dove nasce il tango? Negli stessi luoghi dove sarebbe sorto pochi anni dopo il jazz negli Stati Uniti, nelle *casas malas* sparse per tutta la città. Luoghi in cui la gente si riuniva anche solo per giocare a carte, bere un bicchiere di birra ed incontrarsi con gli amici».

Il tango – quello che nasce con “origini infami” nei lupanari di Buenos Aires intorno al 1880 – è un tango diverso da quello che si conosce, un tango che parlava di morte e di violenza delle periferie, senza melodrammi e sentimentalismi. Borges smonta il tango “moderno” e universalizzato di Carlos Gardel che porta l'Argentina nel mondo. Ma il suo discorso sul tango perduto si trasforma in un lamento nostalgico per una città e un mondo tramontati: «studiare il tango non è inutile, significa studiare le diverse vicissitudini dell'anima argentina»<sup>292</sup>.

Una nostalgia della nostalgia sintetizzata in splendidi versi:

¿Dónde estarán? pregunta la elegía / de quienes ya no son, como si  
hubiera / una región en que el Ayer pudiera / ser el Hoy, el Aún y el Todavía. /  
¿Dónde estará (repito) el malevaje / que fundó en polvorientos callejones / de  
tierra o en perdidas poblaciones / la secta del cuchillo y del coraje? // ¿Dónde  
estarán aquellos que pasaron, / dejando a la epopeya un episodio, / una fábula al  
tiempo, y que sin odio, / lucro o pasión de amor se acuchillaron? // [...] En la  
música están, en el cordaje / de la terca guitarra trabajosa, / que trama en la  
milonga venturosa / la fiesta y la inocencia del coraje. // en un instante que hoy

---

<sup>291</sup> D. Sparti, *Sul tango. L'improvvisazione intima*, Il Mulino, Bologna 2015.

<sup>292</sup> Cfr. R. Iori, *Borges e il tango*, «Repubblica», 14 dicembre 2014; J.L. Borges, *Borges, lezioni di tango: "Casas malas, sangue e coltelli", per svelare l'anima argentina*. Il grande scrittore racconta (e canta) il suo ballo perduto, «Repubblica», 14 dicembre 2014.

emerge aislado, / sin antes ni después, contra el olvido, / y que tiene el sabor de lo perdido, / de lo perdido y lo recuperado. // [...] Esa ráfaga, el tango, esa diablura, / los atareados años desafía; / hecho de polvo y tiempo, el hombre dura / menos que la liviana melodía, // que sólo es tiempo. El tango crea un turbio / pasado irreal que de algún modo es cierto, / el recuerdo imposible de haber muerto / peleando, en una esquina del suburbio.

Dove saranno? Chiede l'elegia / Di quelli che non sono, come se / Vi fosse una regione dove l'Ieri / Potesse essere Oggi, Ancora e Sempre. / Dove saranno (io ripeto) i teppisti / Che fondarono in polverose strade / Di terra o in dimenticati villaggi / La setta del coltello e del coraggio? // Dove saranno quelli che passarono / Lasciando all'epopea un episodio, / Una favola al tempo, e che senz'odio, / Senza guadagno o amore si assalirono? // [...] Nella musica stanno, nelle corde / Della chitarra dal suono ostinato / Che trama nella milonga felice / La festa e l'innocenza del coraggio. // [...] In un istante che emerge isolato, / Senza prima né poi, contro l'oblio, / Ed ha il sapore di ciò ch'è perduto, / Di quanto è stato perso e ritrovato. // [...] Questa raffica o sortilegio, il tango, / Gli affaticati anni sfida; e l'uomo, / Fatto di polvere e di tempo, dura / Meno della leggera melodia // Che è solo tempo. Il tango crea un confuso / Irreale passato, forse vero, / Un assurdo ricordo d'esser morto, / Battendomi, a un cantone del sobborgo.<sup>293</sup>

Il tango, originariamente, era «un'orgiastica diavoleria»<sup>294</sup>? Cosa importa se la storia del tango perduto cantata da Borges corrisponde a realtà: il tango è un'epica fondante, una mitologia fantastica e visionaria, sanguinosa e malinconica, di un popolo migrante che non ha un'identità definita e cristallizzata del tango. Il tango «racchiude in sé, come tutto ciò che è autentico, un segreto» dice Borges: senza i crepuscoli e le notti di Buenos Aires non sarebbe potuto nascere<sup>295</sup>.

Nella nostalgia del tango si nasconde la certezza di “essere stati”, di aver avuto esperienza di un tempo epico (e mai esistito) intessuto di eroiche azioni che è inesorabilmente perduto. Il tango parla di un passato mitico che non abbiamo vissuto (più vero, più intenso, più autentico del nostro).

Un non-vissuto che – per concludere con Borges – ci commuove:

---

<sup>293</sup> J. L. Borges *Il tango*, in *L'altro, lo stesso*, in *Opere*, cit., p. 71.

<sup>294</sup> J. L. Borges, *Storia del tango*, in *Evaristo Carriego* (in *Opere*, Mondadori, Milano 1984, p. 262).

<sup>295</sup> J. L. Borges *Il tango litigioso*, in *Opere*, cit., p. 275

In un dialogo di Oscar Wilde si legge che la musica ci rivela un passato personale che fino a quel momento ignoravamo, e ci muove a piangere su sventure che non ci hanno mai colpiti e colpe che non abbiamo mai commesso; di me confesserò che non posso sentire La Marna o Don Juan senza ricordare con precisione un passato apocrifo, stoico e orgiastico a un tempo, nel quale ho sfidato e lottato per cadere, alla fine, silenzioso, in un oscuro duello al coltello. Forse la missione del tango è proprio questa: dare agli argentini la certezza di essere stati valorosi, di avere già adempiuto ai loro obblighi di coraggio e onore.<sup>296</sup>

---

<sup>296</sup> J. L. Borges *Il tango litigioso*, cit., p. 268.

## CAPITOLO III

### ASSENZA PIÙ ACUTA PRESENZA

Assenza,  
più acuta presenza.  
Vago pensier di te  
vaghi ricordi  
turbano l'ora calma  
e il dolce sole.  
Dolente il petto  
ti porta,  
come una pietra  
leggera.

Attilio Bertolucci, *Assenza*

#### a. Il desiderio dell'assente

Nella riedizione del testo di Hofer del 1710 la parola nostalgia è sostituita con un altro termine: *pothopatrialdgia*<sup>297</sup>, la cui traduzione letterale suona “dolore per il desiderio della patria”. Il vocabolo composto da tre parole greche non avrà fortuna negli studi successivi, ma aggiunge all'indagine sulla prima formulazione verbale della nostalgia un ulteriore elemento di discussione.

In questo nuovo termine – oltre alla patria [*patris*] e al dolore [*algos*], due riferimenti già presenti nella parola nostalgia – si aggiunge un altro aspetto designato dal termine *pothos*, tradotto spesso con il termine italiano “desiderio”. Ma la particolarità dell'aspetto desiderante della nostalgia – un aspetto che, non a caso, è

---

<sup>297</sup> T. Zwinger, *De Pothopatrialdgia*, in *Fascicula dissertationum medicarum selectiorum*, Basilea, n. 3, pp. 87-111.

evocato per definirne i tratti patologici e clinici – sarà cruciale per descrivere i tratti dello sviluppo del fenomeno nostalgico contemporaneo.

Fondamentale, prima di ulteriori considerazioni, è comprendere il significato originario del termine *pothos*, che va molto al di là di ciò che intendiamo con semplice “desiderio”.

La prima fonte da considerare è il *Cratilo*, il dialogo in cui Platone si occupa proprio della questione dell’etimologia, del nome che fissa l’essenza immobile, la sostanza [*ousia*], delle cose. Nel *Cratilo*, infatti, si trova una precisa analisi etimologica del desiderio identificato dalla parola *pothos*, in antitesi con la diversa forma desiderante rappresentata dal termine *himeros*.

*Pothos* – scrive Platone – «si chiama così in quanto significa che esso non è di cosa presente, ma di ciò che è altrove e lontano»<sup>298</sup>. Quando invece la cosa verso cui si tende è presente il desiderio «si chiama *himeros*»<sup>299</sup>. In altri termini, *himeros* è una corrente che trascina impetuosamente l’anima verso qualcosa di presente, mentre *pothos* rappresenta uno struggimento per qualcosa che è assente, verso *allothì pou on kai apon* [ciò che è altrove e lontano].

Ma i caratteri di questo “desiderio dell’assente”, complicano la definizione originaria di nostalgia e danno ulteriori conferme circa le motivazioni della sua forzata e perseverante inclusione nel campo del “malato” e del “patologico”.

Con il desiderio inteso come *pothos*, si aggiunge al lessico della nostalgia un frammento di un originario discorso amoroso che complica e amplifica – fino a confini non più determinabili – i concetti di “dolore” e di “ritorno”. Il tentativo di medicalizzazione – e quindi di razionalizzazione e limitazione – della spinta nostalgica sembra trovare proprio in questo aspetto passionale e illimitato una piena giustificazione.

---

<sup>298</sup> Platone, *Cratilo*, 420a, p. 93.

<sup>299</sup> Platone, *Cratilo*, 420a, p. 93.

Non a caso, Pothos, nella mitologia antica, è il figlio di Afrodite: incarna il desiderio per la persona amata assente, rappresenta la nostalgia per un amore che è altrove. Il desiderio per un amore dell'altrove. Nella celebre statua di Skopas del complesso statuario per un tempio di Afrodite datato 330 a. C., riprodotta in varie copie lungo tutto il corso dell'antichità, Pothos è rappresentato come un giovinetto dal corpo sbilanciato che si appoggia mollemente a un tirso. Nella melanconia funebre del suo sguardo trasognato – che ricorda la paralisi degli spiriti animali che molti secoli più tardi sarebbe stata descritta da Hofer – si incarna il carattere costitutivamente tragico di questo desiderio dell'assente.

Anche nel *Simposio* platonico è Amore<sup>300</sup> il *pater potou*, il padre di Pothos, il genitore di questo desiderio che si presenta nella forma del rimpianto<sup>301</sup>. La dottrina platonica dell'eros, infatti, postula il desiderio della persona amata assente come elemento costitutivo della passione amorosa, avvertita come senso di costitutiva mancanza.

Si apre, così un struttura dialettica del desiderio, imperniata sul binomio presenza-assenza, che sta a fondamento della mancanza amorosa che contraddistingue la natura della nostalgia: «di fatto – scrive Aldo Carotenuto – la dimensione amorosa che attraversiamo è sempre un'esperienza di assenza, e l'assenza ha a che fare con la nostalgia»<sup>302</sup>.

Eros stesso, secondo la genealogia definita dal discorso di Diotima, è concepito da Poros e Penia, è figlio dell'ingegno e della pienezza e, nello stesso tempo, del bisogno e della mancanza<sup>303</sup>. E nell'ipostasi desiderante di *Pothos*, si legittima questa natura indigente e impulsiva dell'amore orientato verso «ciò di cui non dispone, ciò che

---

<sup>300</sup> *Pothos* – aggiunge Hillman a proposito di Alessandro – «si presenta come il motivo-forza che spinge il desiderio sempre oltre, come quella componente dell'amore che non è mai soddisfatta dall'amore attuale e dall'attuale possesso dell'oggetto» (J. Hillman, *Revisione della psicologia*, Adelphi, Milano 1983).

<sup>301</sup> Platone, *Simposio*, Laterza, Roma-Bari, 197d, p. 59.

<sup>302</sup> A. Carotenuto, *Eros e pathos. Margini dell'amore e della sofferenza*, Bompiani, Milano 1987, p. 41.

<sup>303</sup> E Diotima - la donna di Mantinea che può "dire la verità" [*taletè leghein*] sull'Amore - rivela a Socrate l'identità di Eros: «Amore non è mai né povero né ricco. Anche tra sapienza e ignoranza, egli sta nel mezzo: e la ragione è questa. Nessuno degli dei filosofa, né aspira a diventare sapiente; lo è già, infatti; se mai altri sia sapiente, non filosofa. D'altra parte nemmeno gli ignoranti filosofano, né desiderano diventar sapienti; ché proprio questo, anzi, l'ignoranza ha di grave, che chi non è né onesto né saggio si crede invece perfetto. E chi non avverte la propria deficienza non può desiderare ciò di cui non sente il bisogno» (Platone, *Simposio*, Laterza, Roma-Bari, p. 75).

non gli è presente, ciò che non possiede, ciò che egli stesso non è, ciò di cui è mancante: di questa natura sono gli oggetti cui si rivolgono sia il desiderio sia l'amore»<sup>304</sup>.

Questo desiderio per un'assenza irrimediabile è metaforizzato ancora più chiaramente dal celebre mito dell'androgino narrato da Aristofane. Durante il convivio, infatti, il commediografo prende la parola per «dire la verità sull'amore» e racconta un *mythos* sulle origini della natura umana:

La natura nostra d'un tempo non era quella che è oggi, ma ben altra. Prima cosa: i sessi eran tre, non due come ora, maschio e femmina; ma ce n'era di più un terzo, che li assommava ambedue e che, oggi, tranne il nome, è scomparso. L'androgino era allora un sesso a parte e prendeva in comune degli altri due, maschio e femmina, e la forma e il nome.<sup>305</sup>

Gli dei, dice Aristofane, temendo la *hybris* di questi esseri troppo perfetti e compiuti, dividono gli uomini antichi in due parti, in due *symbola*: «ciascuno di noi è soltanto un *simbolo* – non un *holon*, un intero in sé compiuto, ma piuttosto una *parte*»<sup>306</sup>.

Ciascuna metà, quindi, è destinata a desiderare eternamente di ricongiungersi con la propria parte mancante. L'uomo è perennemente consumato dalla sua ribellione contro la decisione punitiva di Zeus di tagliarlo in due metà: desidera tornare nostalgicamente a quell'uno originario, anche se la frattura che lo ha dimidiato è irreversibile.

Ma la nostalgia per la figura perfetta dell'androgino non è un'invenzione platonica, è presente nei miti cosmogonici e nei riti d'iniziazione di una pluralità di culture e religioni: è una formula arcaica e universale<sup>307</sup> che esprime «la *totalità*, la

---

<sup>304</sup> Platone, *Simposio*, Laterza, Roma-Bari p. 75.

<sup>305</sup> Platone, *Simposio*, Laterza, Roma-Bari, 189d-e, p. 101.

<sup>306</sup> U. Curi, *La cognizione dell'amore*, Feltrinelli, Milano 1997, p. 82.

<sup>307</sup> «Androgino ed Ermafrodito sono due termini che vengono usati spesso e volentieri come sinonimi: entrambi, pur essendo caratterizzati da una natura duale e al contempo contraddittoria – il cui segno permane sin dall'etimo dei loro nomi, uomo-donna per il primo, Ermes e Afrodite, due divinità spesso in contrasto, per il secondo – dischiudono tuttavia significati differenti. In realtà si tratta di due prospettive che spesso e volentieri slittano l'una nell'altra, a seconda che si voglia sottolineare, nel senso etimologico del termine, l'aspetto diabolico, che esibisce la frattura intrinseca di un'unità fatta di polarità irriducibili, oppure, come nel caso dell'androgino, l'aspetto simbolico, conquista dell'unità, fusione apparentemente positiva, ma che comporta inevitabilmente la nostalgia della perdita dell'essenza e dell'individualità delle

coincidenza dei contrari, la *coincidentia oppositorum*»<sup>308</sup>.

Il mito dell'androgino rievoca una condizione originaria mai più raggiungibile e metaforizza il carattere costitutivo del desiderio [*pothos*] per una pienezza originaria ormai tragicamente perduta.

C'è una figura – nella storia della cultura occidentale – che incarna ed esemplifica la nascita di questo desiderio erotico e malinconico: Cherubino, il paggio androgino delle *Nozze di Figaro* di W. A. Mozart. Non è un caso che Kierkegaard – nel suo *Don Giovanni, la musica di Mozart e l'eros* – individui proprio in Cherubino il primo stadio del desiderio erotico, segnato da una malinconia indeterminata e indeterminabile.

Cherubino, la quint'essenza dell'adolescente operistico, è interpretato da una mezzosoprano *en travesti*, è un maschio dalla fattezze femminee, una voce femminile nei panni di un personaggio maschile. Cherubino è l'emblema bisessualità originaria: incarna il mito dell'androgino narrato da Aristofane del *Simposio*; esemplifica l'ermafrodito alchemico che ricomponne le forze contrastanti.

Ma, soprattutto, Cherubino è *pothos*: “un desio che io non posso spiegar”. Un desiderio che vive fuori da ogni forma rigida e normativa. Un desiderio discontinuo che non ha un ancoramento oggettuale stabile. Un desiderio erratico e fantasmatico che si confonde tra gli opposti, tra maschile e femminile, tra infanzia ed età adulta. Le passioni

---

parti. Se nell'androgino la peculiarità enfatizzata è l'aspetto sintetico, che contraddistingue la fusione tra i due sessi e avvicina tale creatura alla divinità, in quanto accoglie in sé la sintesi degli opposti, nell'ermafrodito, più che di sintesi si può parlare di accumulo di due sessualità, che si realizza senza dare atto a una soluzione armonica, anzi, esasperando senza risolverlo, il conflitto tra la dimensione maschile e quella femminile, che convivono e sopravvivono, per così dire sbiaditi e incerti, alla loro unione. Si tratta di due condizioni che non si escludono reciprocamente, anzi, rimandano l'una all'altra: nell'ermafrodito vi è un rimando all'unità come nostalgia dell'interezza, nell'androgino, le parti fuse insieme si traducono in realtà nella continua ricerca di un'identità che resta essenzialmente imperfetta. [...] per il suo essere intrinsecamente bipolare, per la sua natura strettamente simbolica e quindi rappresentativa, la dimensione reale e quella mitica sembrano rimandare l'una all'altra: questa figura dalla doppia anima sembra suscitare sentimenti contrapposti e intrecciare positivo e negativo in un unico serrato abbraccio. Anche quando la mitologia, così come la letteratura e più in generale le arti, ci offrono immagini di creature androgine che vogliono porsi come simbolo sommo di perfezione, la loro natura intrinsecamente ambivalente non può esimersi dall'evocare il loro lato oscuro, notturno, ad esse indissolubilmente legato come lo è l'uomo alla propria ombra» (S. Sivelli, *L'androgino e il simbolo*, «Itinera», n. 1, 2010, pp. 77-78).

<sup>308</sup> M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, tr. it. di V. Vacca, Bollati Boringhieri, Torino 1976, p. 222.

determinate di Cherubino si inseriscono in uno sfondo domitato da un desiderio indistinto e malinconico. Che unisce dolore e piacere: «non so più cosa son cosa faccio [...] ma mi piace languir così».

Kierkegaard parla di un desiderio presentito malinconicamente e nostalgicamente, un desiderio ancora indeterminato rispetto al suo oggetto:

La nostalgia, quindi, è una forma originaria del desiderio: «la sensualità si sveglia, ma non in movimento, bensì in tranquilla quiescenza, non come gioia e piacere, bensì come profonda malinconia. Il desiderio non è ancora sveglio, è presentito malinconicamente. Nel desiderio compare l'oggetto desiderato quasi in una luce crepuscolare. [...] Ciò che sarà l'oggetto del desiderio, il desiderio lo possiede, ma senza averlo desiderato, e perciò veramente non lo possiede. Questa contraddizione dolorosa, che pure, con la sua dolcezza incantatrice e affascinante, con la sua tristezza, la sua malinconia, risuona in questo stadio. [...] Il desiderio è desiderio silenzioso, la nostalgia è nostalgia silenziosa, l'estasi amorosa è estasi silenziosa.<sup>309</sup>

Nell'androgino Cherubino, dove il desiderio e il desiderato formano ancora un'unità, è presagita la separazione. La nostalgia, in questa prospettiva, non è orientata verso un possibile ritorno, ma esprime la natura desiderante che caratterizza la condizione umana. Il desiderio nostalgico, cioè, si nutre fin dall'origine dell'assenza ed è per sempre segnato da una costitutiva impotenza<sup>310</sup>.

La nostalgia è il desiderio del desiderio: è l'assenza che innesta il meccanismo del desiderio. E la riunione immaginata dal nostalgico è una narrazione utopica che lavora solo in virtù della sua parzialità, per la sua mancanza di chiusura.

Nell'ellenismo, *pothos* – il desiderio che permette l'affiorare di una nostalgia per

---

<sup>309</sup> S. Kierkegaard, *Don Giovanni*, Mondadori, Milano 2003, pp. 81-82. Scrive Kierkegaard a proposito delle *Nozze di Figaro*: «Se ora dovessi tentare di indicare con un solo attributo la particolarità della musica di Mozart riguardo al paggio del Figaro direi: “è ebra d'amore”. Ma come tutte le ebbrezze, anche l'ebbrezza d'amore può produrre due effetti, o la gioia di vivere più tersa e intensa, o la malinconia più cupa e oscura», cit., p. 90.

<sup>310</sup> Non è un caso che i miti d'amore, a partire dal quello di Orfeo e Euridice, descrivano questo nostalgico movimento di separazione e ritorno dove l'origine è segnata dalla perdita dell'oggetto amato, dal collasso del mondo segnato dall'assenza. Cfr. la Teoria di Blanchot sulla comunicazione poetica in *Lo spazio della letteratura* (Einaudi, Torino 1967) dove il mito di Orfeo di struggimento nostalgico spiega la struttura della comunicazione letteraria e rivelano della figura femminile.

qualcosa che non c'è – è incarnato dalla figura di Alessandro Magno. In Alessandro, infatti, il desiderio per cose *non più* presenti, si trasforma in un desiderio per cose *non ancora* presenti.

Il motivo del *pothos* di Alessandro Magno – presente in molte fonti che analizzano la nostalgica cupidigia del suo sguardo e la natura demoniaca del suo desiderio – si lega alla sua ricerca inconcludibile dei “confini del mondo”, di ciò che si trova al di là dei limiti del conosciuto<sup>311</sup>.

La nostalgia dello sguardo trasognato di Alessandro, quindi, si dirige verso qualcosa che non c'è, verso una conquista di uno spazio ulteriore, di un territorio sconosciuto, eppure ardentemente desiderato come se fosse già da sempre perduto.

Jankélévitch sottolinea che questa capacità di assentarsi rimanendo presenti con «i piedi qui, gli occhi altrove, presenti fisicamente ma a migliaia di chilometri con l'immaginazione» è la capacità che, più di d'ogni altra, è propria dell'uomo: è il carattere che definisce la sua «finitezza» e la sua «insufficienza» e che spiega «il carattere lacerante delle separazioni»<sup>312</sup>.

Il desiderio di uno spazio assente e presente muove il viaggio verso un oltre che, però, sembra ricondurre all'origine, alla fonte nascente di quest'assenza pulsante. E anche la nostalgia – intesa come un sentimento incomunicabile che insiste su un ritorno in un posto assente, desiderato, ma mai conosciuto – resiste ad essere messa in un esistente ordine simbolico.

La nostalgia, anche secondo questa interpretazione, si manifesta come una forma di ribellione. La nostalgia si impone al pensiero come aspirazione potenzialmente illimitata che si nutre dell'assenza.

---

<sup>311</sup> Commenta giustamente Hillman: «Bastava che Alessandro si sedesse sulla riva di un fiume o di fronte alla sua tenda a guardare lontano, perché *pothos* lo afferrasse spingendolo ad andare oltre. [Pothos] è quell'elemento della fantasia che spinge il carro oltre l'immediato, come quegli attacchi che si impadronivano di Alessandro e come il desiderio di Ulisse per la “casa”. [...] Pothos sospinge il marinaio errante alla ricerca di ciò che non può essere raggiunto» (J. Hillman, *Revisione della psicologia*, Adelphi, Milano 1983).

<sup>312</sup> V. Jankélévitch, *L'irreversibile e la nostalgia*, cit., pp. 127-128.

I luoghi lontani dell'assenza divengono, per il nostalgico, «il teatro di una seconda vita, di una vita poetica e sognante, di una vita spettrale che si svolge ai margini della prima», una vita onirica che è irreali come un sogno<sup>313</sup>. Il nostalgico costruisce – scrive Jankélévitch – una vera e propria “geografia patetica”:

Solo per i matematici un luogo vale l'altro, mentre per un cuore nostalgico esiste uno spazio concreto diversificato in siti qualitativamente eterogenei [...]. E si potrebbe anche parlare di una specie di geografia patetica, di una topografia mistica che già con la toponomia e la sua forza evocatoria fa scattare il lavoro della reminiscenza e dell'immaginazione.<sup>314</sup>

La nostalgia che nasce sotto il segno di *pothos* ha in sé l'impossibilità di essere saziata, l'impossibilità di definitiva guarigione. Con l'utilizzo di questo termine per circoscrivere l'essenza del desiderio nostalgico, si enfatizza l'intima connessione tra presenza del desiderio e assenza dell'oggetto. Ogni tentativo di identificare un posto reale e tangibile verso il quale dirigersi è congiunto alla consapevolezza dell'impossibilità di un completo e definitivo ritorno.

*Pothos*, come rimpianto e come desiderio, guarda contemporaneamente avanti e indietro: l'inquietudine del nostalgico si presenta come una malinconia che è «coscienza di qualcosa d'altro, coscienza di un altrove, coscienza di un contrasto tra passato e presente, tra presente e futuro»<sup>315</sup>.

In questa prospettiva, la nostalgia e la speranza non sono due sentimenti in netto contrasto come si potrebbe superficialmente desumere se si considera che una, la nostalgia, ha per oggetto il tempo passato, mentre l'altra, la speranza, si proietta nel tempo futuro. Le accomuna, in realtà, il carattere di “sospensione”: l'assenza dell'oggetto che ne determina l'insorgere (qualcosa che non è più o qualcosa che non è ancora) determina uno sguardo distaccato sul tempo presente, una mancata adesione alle circostanze, una prospettiva che non si riduce all'orizzonte del visibile.

---

<sup>313</sup> V. Jankélévitch, *L'irreversibile e la nostalgia*, cit., p. 126.

<sup>314</sup> V. Jankélévitch, *L'irreversibile e la nostalgia*, cit., p. 120.

<sup>315</sup> V. Jankélévitch, *L'irreversibile e la nostalgia*, cit., p. 126.

Al cuore della nostalgia, quindi, troviamo un ritorno errante e insoddisfatto. Zimmermann – che ha redatto l’articolo “Nostalgia” per il supplemento dell’Enciclopedia di Diderot e D’Alamber – comprende pienamente questa “nostalgia dell’altrove” quando scrive nel suo *Trattato sull’esperienza*: «Ogni svizzero sente come la mancanza di casa sotto un altro nome quando, nel cuore della sua patria, pensa che vivrà meglio all’estero»<sup>316</sup>.

Alla nostalgia di casa corrisponde sempre la nostalgia dell’altrove. Perché l’uomo – come scrive Epitteto - «ha la caratteristica di non essere attaccato alla terra da radici»<sup>317</sup>.

---

<sup>316</sup> Cit. in B. Cassin, *La nostalgia, Quando dunque si è a casa? Ulisse, Enea, Arendt*, cit. p. 37.

<sup>317</sup> Epitteto, *Diatribes*, III, 24, 12.

## b. La filosofia è propriamente nostalgia

*La filosofia è propriamente nostalgia.*

*Anelito a fare di ogni dove la propria casa.*

Le parole di Novalis costituiscono probabilmente l'aforisma più famoso sulla nostalgia: un'inquietudine che accompagna costitutivamente il filosofare inteso come incessante viaggio di ricerca.

Il termine tedesco usato da Novalis, *Sehnsucht*, rimanda alla parola nostalgia anche se ne eccede il significato letterale. Come dimostra Milan Kundera che descrive così questo sentire tedesco nel suo romanzo *L'ignoranza*:

I tedeschi utilizzano di rado la parola “nostalgia” nella sua forma greca e preferiscono dire *Sehnsucht*: “desiderio di ciò che è assente”; ma la *Sehnsucht* può applicarsi a ciò che è stato come a ciò che non è mai stato (una nuova avventura) e quindi non implica di necessità l'idea di un *nóstos*; per includere nella *Sehnsucht* l'ossessione del ritorno occorrerebbe aggiungere un complemento: *Sehnsucht nach der Vergangenheit, nach der verlorenen Kindheit, nach der ersten Liebe* (“desiderio del passato, dell'infanzia perduta, del primo amore”).<sup>318</sup>

Nella parola *Sehnsucht*, quindi, non c'è alcun riferimento al *nóstos*, al viaggio di ritorno verso la *patris* come luogo perduto degli affetti familiari, come tempo perduto di un'infanzia trascorsa: non c'è indicazione dell'oggetto mancante che produce questa tensione struggente e desiderante. *Sehnsucht* è la nostalgia che definisce perfettamente lo stato d'animo romantico. Ladislao Mittner la descrive in questi termini:

Non è un desiderio di tornare a una felicità già posseduta, nota e determinabile, ma un desiderio che non può mai raggiungere la propria meta, perché non la conosce e non vuole e non può conoscerla: è il male (*Sucht*) del desiderio (*Sehnen*). Ma *Sehnen* stesso significa assai spesso un desiderio irrealizzabile perché indefinibile, un desiderare tutto e nulla ad un tempo; non per nulla *Sucht* fu reinterpretato [...] come un *Suchen*, un cercare; e la *Sehnsucht* è veramente una ricerca del desiderio, un desiderare il desiderare, un desiderio che è sentito come

---

<sup>318</sup> Milan Kundera, *L'ignoranza*, trad. it. di Giorgio Pinotti, Milano, Adelphi, 2001, pp. 9-10.

inestinguibile e che proprio per ciò trova in sé il proprio pieno appagamento.<sup>319</sup>

Filosofia come nostalgia: anelito perennemente frustrato che non rimane passivo, ma costituisce una vera e propria forma di utopia attiva.

È un anelito verso qualcosa di irraggiungibile, una ricerca che non vuole riappropriarsi del passato, ma che si dirige verso qualcosa di indefinito nel futuro. Un desiderio del desiderio, o meglio, una *dipendenza* dal desiderio che costringe a non accontentarsi della *méta* raggiunta.

La metafora che meglio interpreta questo sentire è la figura del *Wanderer*. Il viandante romantico, infatti, non è il semplice “viaggiatore” che compie un viaggio di formazione orientato verso una meta precisa o che transita da un luogo all'altro senza abbandonare la certezza del ritorno a casa.

Il viandante non è neanche il “migrante”: colui che è costretto ad abbandonare la patria; colui che vuole ricostruire una collettività il più possibile vicina a quella che ha abbandonato per riavere la propria identità perduta.

Il *Wanderer* è colui che compie un viaggio “alla deriva”<sup>320</sup>, senza ragione e senza scopo. Non si dirige verso qualcosa di connotabile fisicamente, ma si perde nel mondo alla ricerca di se stesso: è un avventuriero dello spirito che inizia un viaggio verso l'indefinibile per raggiungere la «conciliazione che è entro la discordia stessa»<sup>321</sup>.

Quella del viaggio alla deriva mosso dalla nostalgia è una duplice metafora.

Da un lato, è un archetipo ricorrente per descrivere la stessa impresa filosofica, dalle origini fino al cuore del pensiero contemporaneo, dal *hodòs* (via, strada) a *methodos* (ciò che sta oltre al viaggio, il percorso che conduce alla verità). Se il semplice viaggio trae il suo significato nel suo punto di arrivo, la navigazione senza

---

<sup>319</sup> L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, Einaudi, Torino 1964, p. 700.

<sup>320</sup> Così Enzo Cocco definisce il “viaggio di deriva” della letteratura otto-novecentesca da Conrad a Joyce contrapponendolo al “viaggio di ragione” di Robinson Crusoe o dei personaggi volterriani. Cfr. E. Cocco, *Figure di viaggio e crisi del soggetto*, Nuove Edizioni Tempi Moderni, Napoli 1990.

<sup>321</sup> F. Hölderlin, *Iperione o l'eremita in Grecia*, a cura di G.V. Amoretti, Feltrinelli, Milano 1987, p. 178.

meta del viandante/filosofo è in se stessa qualcosa che ha a che vedere con un processo e una dinamica, proprio come il percorso errante della ricerca.

Dall'altro, la *navigatio vitae* - l'idea che l'uomo con la nascita sia buttato nei flutti dell'esistenza - è un'archetipica metafora dell'esistenza umana che dal mondo antico giunge fino a Petrarca e oltre. L'uomo nasce in un tempo specifico, radicato nel luogo dei padri, ma deve riappropriarsi di se stesso, della conoscenza che lo ha preceduto, del mondo già configurato che gli ha dato i natali. Il viaggio della nostalgia del viandante romantico si origina dal bisogno di diventare contemporanei di se stessi, è un invito alla navigazione in mare aperto, esposti alle tempeste e alla bonaccia. Una nostalgia che non guarda al passato, ma che si configura come avventura rischiosa, letteralmente *ad ventura*, aperta verso le cose future.

In questa duplice metafora, la figura di Ulisse, antico marinaio e moderno viandante, è l'anello di congiunzione nostalgico tra il viaggio come esistenza e il viaggio come conoscenza.

«Non Itaca, ma l'ignoto è la sorgente e insieme la meta del viaggio. L'esito ultimo della nostalgia è l'azzardo: il ritorno è solo la forma esteriore, e caduca, del desiderio»<sup>322</sup> scrive Antonio Prete.

È da Ulisse, infatti, che parte e si trasforma la metafora romantica del viaggio, dall'Odissea di Omero al viandante sul mare di nebbia di Friedrich. Il viaggio di Ulisse è il viaggio archetipico della tradizione occidentale: la formazione dell'eroe passa necessariamente per la nostalgia, ha bisogno dell'esperienza dolorosa della perdita per procedere oltre.

Il desiderio di tornare apre un percorso – esterno e interno – di conoscenza: il viaggio è quindi l'occasione per incontrare se stessi e per raccontarsi. Ulisse, come scrive Borges, torna a Itaca solo per poter ricordare e raccontare il suo viaggio: «Nell'amore del letto condiviso / dorme l'illustre regina sul petto / del re; ma ora dov'è

---

<sup>322</sup> A. Prete, *Nostalgia*, cit., p. 30.

l'altro, l'uomo / che nelle notti e nei dì dell'esilio / errava per il mondo come un cane, / dicendo a tutti: il mio nome è Nessuno?»<sup>323</sup>.

Ma il viaggio raccontato da Omero è un viaggio orientato: dal buio alla luce, dall'inconscio al conscio. L'alba sorge nel momento in cui la barca raggiunge la costa di Itaca. Un percorso circolare che parte da Itaca e torna a Itaca ritrovando gli "oggetti" desiderati. La finalità ultima del *nostos* di Ulisse è appunto il ritorno, la meta, il raggiungimento di uno scopo, la riconquista definitiva della stabilità.

*Nostos* è una parola chiave del poema omerico. Ulisse *nostou kekhremenon éde gunaikos*, sospirava il ritorno e la sposa<sup>324</sup>; Ulisse *kateibeto glukus aiôn*, consumava la vita soave sospirando il ritorno<sup>325</sup>, il «ritorno dolcezza come miele»<sup>326</sup>, il «soave ritorno» di Ulisse che l'aruspice voleva evitare per sposare sua moglie Penelope. La domanda che percorre il poema è: Ulisse è *nostimos*<sup>327</sup>, conoscerà il giorno del ritorno<sup>328</sup>?

Nell'Odissea, la nostalgia vince sulla promessa suprema: l'immortalità<sup>329</sup>. Ulisse preferisce accettare l'irreversibilità del tempo, riabbracciare sua moglie segnata dagli anni, piuttosto che vivere l'eterna giovinezza con Calipso. La nostalgia di Ulisse è una malattia più grave di quella dei soldati svizzeri descritti da Kant che sognavano la giovinezza perduta: Ulisse non solo prende coscienza della mortalità, ma sceglie deliberatamente la sua finitezza.

Ma il viaggio del ritorno prevede il superamento di continui pericoli, ostacoli, prove che forgiavano il carattere dell'eroe; un viaggio verso la meta continuamente interrotto dall'istintiva attrazione per ciò che è estraneo, inquietante e meraviglioso. Un viaggio tra mostri, maghe, tentazioni e sortilegi.

---

<sup>323</sup> J.L. Borges, *Odissea*, libro vigesimoterzo, in *Opere*, Mondadori, Milano 1984, vol. 2, p. 91.

<sup>324</sup> Omero, *Odissea*, I, 11-15.

<sup>325</sup> Omero, *Odissea*, V, 151.

<sup>326</sup> Omero, *Odissea*, XI, 100.

<sup>327</sup> Omero, *Odissea*, XIX, 85; per Telemaco che è partito alla ricerca del padre (IV, 806).

<sup>328</sup> Omero, *Odissea*, I,9; Cfr. B. Cassin, *La nostalgia, Quando dunque si è a casa?*, cit., p. 23.

<sup>329</sup> Omero, *Odissea*, V, 205-210.

Il *nostos* di Ulisse esce dai confini dell'epica omerica e si trasforma in metafora universale di una nostalgia che sfugge ai confini di Itaca, che si abbandona al desiderio, che è insofferente allo spazio e rincorre l'azzardo. L'Odissea si conclude (come libro), ma non si chiude il viaggio.

«Né dolcezza di figlio, né la pietà / del vecchio padre, né 'l debito amore» – scrive Dante nel canto XXVI dell'*Inferno* – possono placare la sete conoscitiva di Ulisse, possono vincere «l'ardore / ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto / e de li vizi umani e del valore».

Ulisse non muore a Itaca, riparte per continuare il viaggio della conoscenza dove la nostalgia si lega indissolubilmente alla *curiositas*, al tentativo umano di svelare gli *arcana* del mondo:

“O frati”, dissi, “che per cento milia / perigli siete giunti all'Occidente, / a questa tanto picciola vigilia / d'i nostri sensi che è del rimanente / non vogliate negar l'esperienza, / di reto al sol del mondo senza gente. / Considerate la vostra semenza: / fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e canoscenza.

I remi sono diventati ali e non puntano più verso Itaca ma verso l'Iperurano. Dentro Ulisse si nasconde la nostalgia del viandante. Il desiderio che anima il “folle volo” di Ulisse è *pothos*, sempre al di là della realizzazione e oltre ogni principio di ragionevolezza. Il *nostos* diventa un *exodos*, un salpare senza ritorno<sup>330</sup>.

Dal folle volo alla folle giornata. Per questo il viaggio di Ulisse si espande – da Lord Alfred Tennyson a Gabriele D'Annunzio, da Giovanni Pascoli a James Joyce. La nostalgia diventa veicolo di un viaggio esistenziale che si muove tra il noto e il proibito, tra l'esterno e l'interno, tra le colonne d'Eracle e l'inconscio.

Fino al *L'ultimo viaggio* di Giovanni Pascoli. Pubblicato per la prima volta nel

---

<sup>330</sup> «Un *innatus cognitionis amor* che lo rende sapientiae cupido apparenta il nuovo filosofo nietzscheano a Ulisse, ma questa bramosia di conoscenza è divenuta ormai volontà di sapere, *Wille zur Macht*, conoscenza che nessun ostacolo può ormai fermare nella sua corsa sfrenata. In questa prospettiva, si comprende allora per quali ragioni, lungi dall'essere *nostos*, il viaggio cui pensa Nietzsche è davvero *exodos*, un salpare senza ritorno. Non più *ponos*, questo mare costruisce a tagliare tutti i ponti, a cancellare anche la terra che ci si lascia definitivamente alle spalle» (U. Curi, *Passione*, Raffaello Cortina, Milano 2013, pp. 27-28).

volume dei *Poemi Conviviali* (1904), *L'ultimo viaggio*, suddiviso in XIV canti (come l'*Odissea*) per un totale di 1211 versi, narra le ultime vicende di Ulisse, vecchio e stanco della vita itacese. Il viandante, giunto al capolinea è un eroe sconfitto nella vana ricerca della meta del viaggio, nella vana speranza dell'approdo a una verità definitiva. L'Ulisse di Pascoli vive i travagli del *Wanderer* romantico e incarna le contraddizioni e le ambiguità della nostalgia moderna.

Pascoli dipinge un Ulisse che decide di riprendere la via del mare, che naviga a ritroso per scoprire se gli episodi che egli ricorda con nostalgia appartengano alla realtà o siano solo frutto della sua immaginazione.

Il limite non oltrepassabile non sono più le colonne d'Ercole, ma la finitudine stessa dell'esistenza umana: il viaggio del viandante è mosso dalla nostalgia di un altrove che nulla ha a che fare con un luogo geograficamente determinabile

E la conclusione del vagabondaggio in cerca dei riferimenti del passato non lascia vane speranze. Ulisse – alla fine del percorso, perseguitato dal desiderio di udire il canto delle Sirene – giunge al loro scoglio nel penultimo canto del poemetto, dall'emblematico titolo "*Il vero*". E si rivolge alle sirene per avere l'agognata risposta, per mettere fine al viaggio della conoscenza, per sedare la sua nostalgia. Ma le Sirene non intonano più i loro canti, restano immobili e mute: non rispondono agli interrogativi esistenziali di Odisseo, che ha smarrito il senso del suo cammino e ha perduto la sua identità. Contro di loro, trasformate in scogli, si infrangerà la nave causando la sua morte:

Dormite? L'alba già passò. Già gli occhi / vi cerca il sole tra le ciglia molli.  
/ Sirene, io sono ancora quel mortale / che v'ascoltò, ma non poté sostare [...] Son  
io! Son io, che torno per sapere! / Ché molto io vidi, come voi vedete / me. Sì; ma  
tutto ch'io guardai nel mondo, / i riguardò; mi domandò: Chi sono?». / E la corrente  
rapida e soave / più sempre avanti sospingea la nave. / E il Vecchio vide un grande  
mucchio d'ossa / d'uomini, e pelli raggrinzate intorno, / presso le due Sirene,  
immobilmente / stese sul lido, simili a due scogli. / «Vedo. Sia pure. Questo duro  
ossame / cresca quel mucchio. Ma, voi due, parlate! / Ma dite un vero, un solo a me,  
tra il tutto, / prima ch'io muoia, a ciò ch'io sia vissuto!». / E la corrente rapida e  
soave / più sempre avanti sospingea la nave. / E s'ergeran su la nave alte le fronti, /

con gli occhi fissi, delle due Sirene. / «Solo mi resta un attimo. Vi prego! / Ditemi almeno chi sono io! chi ero!». / E tra i due scogli si spezzò la nave.<sup>331</sup>

Le Sirene rimangono immobili e impassibili, non si degnano di rispondere, semplicemente perché non esistono, sono due semplici scogli. E la nave si spezza: soltanto la morte può chiudere il viaggio aperto della nostalgia. Nessuna certezza muove il viaggio, l'eroismo del viandante sta proprio nell'affrontare questa mancanza radicale e assoluta dell'oggetto desiderato senza fuggire dinanzi ai fantasmi del passato e alle angosce del presente.

La nostalgia, in questa prospettiva rovesciata, incarna una ricerca del senso profondo dell'esistenza nella sua interezza. È una navigazione verso i luoghi di un passato mitico e originario, mossa dalla domanda filosofica: il viandante ricerca il "vero", la ragione del suo "essere" e del suo "essere stato".

Ma la definitiva caduta delle "favole antiche" realizza il naufragio definitivo della nostalgia, destinata a non afferrare il suo oggetto, a non raggiungere una verità assoluta, una conoscenza completa in grado di dare un senso all'esistenza.

La ricerca di qualcosa che sfugge a ogni disamina razionale è il viaggio più importante e, al contempo, più pericoloso. Un pellegrinaggio *ab-solutus*: privo di ogni sicurezza e, al contempo, libero da ogni legame. La condizione del viandante – parafrasando le parole di Franco Volpi – è simile a quella di un uomo che «per lungo tempo ha camminato su una superficie ghiacciata, ma che con il disgelo avverte che la banchina si mette in movimento e va spezzandosi in mille lastroni»<sup>332</sup>.

La *Wanderung* romantica è una terra di nessuno:

Iniziano a tacere le sirene del ritorno e della meta: quelli che per il viaggiatore sono meri interluoghi, luoghi di transito, tappe, stazioni, sono per il Wanderer tutto, mentre un'ombra luttuosa grava su tutto ciò che è compiuto. È questo interregno – senza però che il Regno venga –, questa terra di nessuno prima

---

<sup>331</sup> G. Pascoli, *Antologia poetica*, Le Monnier-Universit , Firenze 2011.

<sup>332</sup> F. Volpi, *Il nichilismo*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 3.

delle cose ultime – senza però che queste intervengano –, che costituisce lo spazio della *Wanderung*,<sup>333</sup>

Un mondo frammentato e scisso, quindi, è la patria del viandante, costantemente in pellegrinaggio da un posto all'altro perché – scrive Baudelaire nella lirica *Il viaggio* del 1859 – « Destino singolare in cui la meta si sposta; / se non è in alcun luogo, può essere dappertutto; / l'Uomo, la cui speranza non è mai esausta, / per potersi riposare corre come un matto!»<sup>334</sup>. Un invito al viaggio in cui, parafrasando Pascal, siamo tutti imbarcati<sup>335</sup>: non c'è più terra ferma e il navigante si fa naufrago nei gorghi dell'esistenza. La meta si annulla nella ricerca dell'illimitato, dell'informe, dell'infinito: non essendoci limite all'esplorazione non c'è nessun centro.

Cresce la consapevolezza che nessun ritorno può guarire e si consuma l'esodo definitivo della nostalgia dal dominio della medicina, l'allontanamento dalla prospettiva obsoleta di Hofer. Con Baudelaire, l'unico paese desiderato coincide con il paese mai conosciuto: «Nostalgie des pays et des bonheurs inconnus. Tu connais cette maladie fiévreuse qui s'empare de nous dans les froides misères, cette nostalgie du pays qu'on ignore, cette angoisse de la curiosité?»<sup>336</sup>.

*Heimweh ohne Heimat, homesickness without home*, una nostalgia di casa senza casa. Una nostalgia consapevole che la casa a cui anelare, verso cui scappare, in cui rifugiarsi non esiste più.

La nostalgia ritrova il suo aspetto perturbante e misterioso, si muove dentro la vaghezza dell'ignoto, condizione per mantenere perennemente acceso questo sentimento desiderante. Il sogno nostalgico del passato serve come ideale nebuloso, la casa distante rimane magica solo grazie alla lontananza. La nostalgia è l'ossessione del poeta che parla sempre a partire da una lontananza.

Un perenne moto dell'animo racchiuso nella lirica *Der Wanderer* di Schubert:

---

<sup>333</sup> P. Collini, *Wanderung. Il viaggio dei romantici*, Cafoscarina, Venezia 1993, pp. 7-8.

<sup>334</sup> C. Baudelaire, *Il viaggio*, in C. Baudelaire, *I fiori del male*, a c. di L. de Nardis, Feltrinelli, Milano 2001, p. 255.

<sup>335</sup> «Vous êtes embarqué» (Pascal, *Pensées*, 680). Cfr. H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore*, Il Mulino, Bologna 1985. Cfr. anche l'introduzione di Remo Bodei, pp. 7-13.

<sup>336</sup> C. Baudelaire, *Invito al viaggio*, poema in prosa, in *Lo spleen di Parigi* (1855-1869), varie edizioni.

Ich komme vom Gebirge her, / Es dampft das Tal, es braust das Meer, / Ich wandle still, bin wenig froh, / Und immer fragt der Seufzer, wo? Immer wo? // Die Sonne dünkt mich hier so kalt, / Die Blüte welk, das Leben alt, / Und was sie reden, leerer Schall, / Ich bin ein Fremdling überall. // Wo bist du, mein geliebtes Land? Gesucht, geahnt, und nie gekannt. / Das Land, das Land so hoffnungsgrün, / Das Land, wo meine Rosen blühn; // Wo meine Freunde wandelnd gehn, / Wo meine Toten auferstehn, / Das Land, das meine Sprache spricht, / O Land, wo bist du? // Ich wandle still, bin wenig froh, / Und immer fragt der Seufzer: wo? Immer wo? / Im Geisterhauch tönt's mir zurück: / "Dort, wo du nicht bist, / dort ist das Glück!

Vengo dalla montagna, / è nebbiosa la valle, in burrasca il mare. / Cammino in silenzio, scontento, / e sempre mi domando sospirando: dove? E sempre: dove? / Qui il sole qui mi pare così freddo, / i fiori appassiti, la vita scomparsa: / quello che dicono è vano rumore, dappertutto io sono un estraneo. // Dove sei, amato mio paese? / T'ho cercato, immaginato e mai conosciuto! / Il paese, il paese verde di speranza, / la terra dove fioriscono le mie rose, / là dove passeggiano i miei amici, / dove resuscitano i miei morti, / il paese che parla la mia lingua, / o terra, dove sei tu? // Cammino in silenzio, scontento, / e sempre mi domando sospirando: dove? E sempre: dove? / Una voce misteriosa mi risponde: "Là, dove tu non sei, là c'è la felicità".<sup>337</sup>

Versi che sembrano la traduzione poetica dell'icona della nostalgia romantica: il *Viandante sul mare di nebbia* (1818) di Casper David Friedrich. Dove il paesaggio non acquieta, ma rappresenta la proiezione del dissidio che lacera l'individuo: la Natura dice «l'inquieta memoria di ciò che dovrebbe non-essere; e che di fatto sempre è – appunto come Natura»<sup>338</sup>. L'individuo, come nel *Monaco sulla spiaggia* (1808-1810) si rapporta con l'indominabile estraneità.

La nostalgia trascende il dato naturalistico, il paesaggio è sottomesso solo a criteri emotivi sollecitando nell'osservatore identificazione e risonanza. La solenne solitudine sull'abisso nebbioso dell'uomo in redingote, assorto nella contemplazione di qualcosa che è al di sopra della comprensione umana, ha una grandezza tragica. Separato dal mondo, egli è colui che resta *straniero* a ogni comunità.

---

<sup>337</sup> Testo e traduzione in *Lieder*, a cura di V. Massarotti Piazza, Garzanti, Milano 1982, pp. 84-85.

<sup>338</sup> M. Donà, *Arte e filosofia*, Bompiani, Milano 2007, p. 152. Cfr. tutto il capitolo dal titolo *Il Romanticismo. Da Kant a Fichte, da Turner a Friedrich*, pp. 145-156.

Gli artisti romantici che ascoltano il richiamo della nostalgia<sup>339</sup>, scrive Massimo Dona, appartengono a:

Una schiera di umani che avvertono la necessità di rompere le grate di una gabbia assolutamente insopportabile e soffocante; costituita appunto da un'esistenza condannata alla determinatezza e al relativismo propri di un rapporto finito, limitato, e per ciò stesso destinato ad inseguire le incerte vicende dell'esistenza terrena. Mai, cioè, realmente conforme al 'vero' che in essa sempre si annuncia.<sup>340</sup>

Svanisce, quindi, la possibilità di soffrire di nostalgia per un posto esistente. È perduta per sempre la nostalgia che concepisce la sua "casa" come un posto reale. L'individuo ha interiorizzato la ansiogena consapevolezza di essere "senza casa". Il desiderio nostalgico di tornare a casa diventa una mera metafora. E se la casa è una pura metafora, la nostalgia è destinata a divenire sempre più speculativa, metafisica e ideale.

Come scrive Nietzsche nell'aforisma 638, dal titolo proprio *Il viandante*, di *Umano, troppo umano*:

Chi sia giunto anche solo relativamente alla libertà della ragione, sulla terra non può sentirsi altro che un viandante, anche se non un viaggiatore diretto verso un'ultima meta, che non c'è. Ma egli ben vuole guardare, e tener gli occhi aperti su tutto quel che veramente accade nel mondo; per questo non gli è consentito unire troppo strettamente il suo cuore a nessuna cosa particolare; dev'esserci in lui stesso qualcosa di nomade, che gioisca del mutamento e della provvisorietà.<sup>341</sup>

L'esistenza romantica come perenne viaggio nostalgico assume i tratti di una domanda filosofica senza tempo: «Io sono soltanto un viandante, un pellegrino sulla terra. E voi siete qualcosa di più?»<sup>342</sup>.

---

<sup>339</sup> «Ormai l'artista è fortissimamente attento all'eco che provine da tergo. Che viene da una voce immemorabile; quella dell'io che, in quanto assoluto, non può dirsi neppure io – che patisce cioè il rapporto con un altro, il quale di fatto non sarà mai davvero e rigorosamente 'altro'. Una voce che si può solo nostalgicamente 'ricor-dare'; di cui si può avere solo nostalgia. Da ciò il ruolo centrale della *Sehnsucht* – quale essenziale caratterizzazione di una irresistibile vocazione al 'tempo perduto', quello che è da sempre già stato» (M. Donà, *Arte e filosofia*, Bompiani, Milano, 2007, pp. 149-150).

<sup>340</sup> M. Donà, *Arte e filosofia*, cit., p. 156.

<sup>341</sup> F. Nietzsche, *Umano, troppo umano. Un libro per spiriti liberi* (1878-1880), Aforisma 638.

<sup>342</sup> J.W. Goethe, *I dolori del giovane Werther*, in *Opere*, vol. I, a c. di L. Mazzucchetti, Sansoni, Firenze 1949, p. 488.

Una domanda temuta quanto desiderata. Nostalgia dolce e amara. Chissà che l'esiliato non fosse segretamente innamorato del suo esilio?

Che l'errante non fosse stregato dalla sua erranza? [...] È soprattutto nella lontananza che la patria è cara al cuore dell'esiliato. [...] Il languore è dinamicizzato dalla speranza del ritorno; l'uomo che langue è un uomo che attende, spera, conta i giorni e i chilometri; lungi dall'annoiarsi nell'indifferenza, il languore del bandito conosce i soprassalti e lo scalpitare dell'impazienza; il languido ha un bell'intristirsi nell'esilio, non per questo è meno teso verso l'avvenire.<sup>343</sup>

---

<sup>343</sup> V. Jankélévich, *L'irreversibile e la nostalgia*, cit., p. 148.

### c. La tonalità fondamentale

L'aforisma di Novalis campeggia nelle pagine di apertura di due testi filosofici: la *Teoria del romanzo* di Lukács (1920) e i *Concetti fondamentali della Metafisica* di Heidegger (1929-30). Due filosofi che, in modo differente, scongiurano la guarigione dalla malattia nostalgica. L'uscita da questo stato di struggimento doloroso è un'esca avvelenata che si annida nella modernità.

Lukács usa l'aforisma di Novalis per parlare della moderna spaccatura che dà origine al romanzo moderno, una spaccatura che emerge dai cambiamenti storici nella struttura della coscienza umana: una spaccatura «tra interno ed esterno, il segno dell'intrinseca discrepanza tra io e mondo, della non-conformità tra anima e azione»<sup>344</sup>.

Il romanzo si definisce come un genere letterario che riflette questo cambiamento rispetto a un mondo precedente che «conosce solo risposte, non conosce domande; conosce soltanto soluzioni, ma nessun enigma», un mondo omogeneo che «neppure il divorzio di uomo e mondo, di io e tu, è tale da infrangere la sua monolitica coesione»<sup>345</sup>. Ma i moderni non possono respirare in un mondo chiuso e compresso: il mondo si è fatto più grande e più ricco a scapito, però, della totalità. E la forma del romanzo riflette la rottura di questo cerchio: «è l'epopea di un'epoca nella quale la totalità estensiva della vita non si dà più in forma sensibile, nella quale l'immanenza del senso nella vita s'è fatta problematica, ma che, nondimeno, anela alla totalità»<sup>346</sup>.

Il romanzo, specifica Lukács, è espressione, più di ogni altra, «della mancanza di una patria trascendentale» [*transzendente Obdachlosigkeit*]<sup>347</sup> per la quale agire «all'interno dell'umano ordinamento dei nessi sociali, e per ogni anima che vive entro lo spazio di un sistema di valori sovraperpersonali costruito a misura di dover-essere»<sup>348</sup>.

---

<sup>344</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo*, Newton Compton, Roma 1972, p. 36. Per un ulteriore approfondimento cfr. E. Matassi, *Il giovane Lukács, Saggio e Sistema*, Mimesis, Milano-Udine 2011.

<sup>345</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 39.

<sup>346</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 68.

<sup>347</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 49.

<sup>348</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 75.

Dalla frustrazione individuale per l'incapacità e l'impossibilità di acquisire una dimensione universale emerge lo struggimento nostalgico: l'espressione di quella lontananza dalla casa originaria che offriva un'esperienza di totalità. La nostalgia malinconica segna la presenza di un'assenza, è il riflesso di un'esperienza particolare che non è più raggiungibile.

Il *medium* che riflette questa nostalgia di casa è l'ironia: è con l'ironia che il romanzo "rinuncia" all'idea di una casa originaria a cui ritornare; l'ironia non toglie l'estraneità né l'ostilità di mondo interiore e mondo esterno, ma la assume come necessaria<sup>349</sup>, presenta la realtà come trionfatrice pur mettendone in luce la pochezza<sup>350</sup>.

Se non è possibile ripetere un'assenza originale, è possibile preservarla solo attraverso l'ironia, un atto riflessivo ma anche una forma di rinuncia:

L'ironia del romanziere è la mistica negativa della età senza dei: una *docta ignorantia* di fronte al senso, un illustrare la forza operante – benevola o perfida e maligna – dei demoni, la rinuncia a conoscere di più che non sia il fatto puro e semplice di questa sua efficacia e la profonda certezza, solo esprimibile nella creazione artistica, di aver realmente colto, scorto e compreso in questo non-poter-conoscere il dato ultimo e irriducibile, la sostanza vera, il dio presente non-essente. È dunque l'ironia ciò che fonda l'oggettività del romanzo.<sup>351</sup>

Vi è una struggente nostalgia dell'anima per la quale è così potente l'ansia oscura di ricongiungersi con la propria patria, che imbocca il primo sentiero che sembra condurvi, un fuoco che le dia la forza per percorrere fino in fondo la via, «una voce infallibile che indichi la via da percorrere e la meta verso cui tendere»<sup>352</sup>.

Questa ironia, però, contiene essa stessa uno struggimento nostalgico: è un'ironia che sa che quella che preserva non è la patria originale, ma un suo simulacro; la via ironica della ripetizione, cioè, riflette l'ansia consapevole che ciò che si brama, cioè la casa, è ormai una metafora.

---

<sup>349</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 91.

<sup>350</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 104.

<sup>351</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 110.

<sup>352</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 105.

Si può desiderare sono un vuoto, una referenza persa<sup>353</sup>.

Heidegger nelle lezioni del '29-'30, invece, riflette sull'aforisma di Novalis<sup>354</sup> per iniziare la propria disamina dei tre concetti metafisici fondamentali – mondo, finitezza e solitudine – individuando nella nostalgia la tonalità fondamentale [*Grundstimmung*] di ogni autentico filosofare.

Chi filosofa non è mai a casa propria. Si apre una situazione di spaesamento – che implica una distanza spaziale e temporale – che l'uomo moderno ha dimenticato: «Nostalgia: esiste ancora, oggi, qualcosa del genere? Non è forse questa divenuta una parola incomprensibile persino nella vita quotidiana? L'odierno uomo di città, la scimmia della civiltà, non ha forse eliminato da lungo tempo la nostalgia?»<sup>355</sup>.

L'uomo moderno, cioè, non è più a contatto con la “perdita della casa”: non ha più un senso autentico della “perdita” né il senso autentico del significato di “casa”. E senza l'esperienza della perdita, l'uomo moderno non può trasformare lo struggimento nostalgico in un patimento fecondo. Ciò che dovrebbe caratterizzare la forma autentica dell'abitare non dovrebbe essere il sentimento quotidiano di essere a casa ovunque ma, al contrario, una forma di nostalgia che possa condurre l'uomo moderno alla consapevolezza della perdita. *Heim-weh*: mal-di-casa.

---

<sup>353</sup> «Per il romanzo, l'ironia, quest'affrancamento del poeta di fronte a dio, è la condizione trascendentale dell'oggettività della figurazione. L'ironia, che in una duplice veggenza intuitiva riesce a scorgere quanto in un mondo disertato da dio è da dio stesso colmato; che vede la perduta patria utopica dell'idea tramutarsi in ideale e coglie nello stesso tempo quest'ideale nel suo essere soggettivamente e psicologicamente condizionato, nella sua unica forma possibile di esistenza; l'ironia che – essa stessa demoniaca – avverte la presenza del demone quale ente metasoggettivo nel soggetto, e per ciò stesso con inespresso presentimento dice di dei tramontati e di dei venturi quanto narra delle avventure di anime smarrite in una realtà vuota e inessenziale; l'ironia, cui per il tormentato calvario dell'interiorità è dato solo cercare senza mai inventare quel mondo che si attagli alla sua misura, e che ritrae in pari tempo la gioia malvagia del compimento che il dio-creatore trae dal fallimento di tutti gli inani e fiacchi tentativi di insorgere contro la sua opera poderosa e nulla insieme, e il dolore indicibilmente alto del redentore-dio per il suo non-poter-ancora-venire-in-questo-mondo. L'ironia come auto-abolizione della soggettività che ha “percorso” tutta se stessa è la più alta libertà possibile in un mondo senza dio. L'ironia è pertanto non solo l'unica possibile condizione *a priori* di un'autentica oggettività creatrice di totalità, ma anche solleva questa totalità – il romanzo – a forma rappresentativa di un'epoca nel momento in cui le categorie strutturanti del romanzo pervengono a fornire il calco costitutivo di *quello* stadio della storia del mondo» (G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 112-113)

<sup>354</sup> M. Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica: mondo finitezza solitudine*, Il Nuovo Melangolo, Genova 2005, pp. 10-16.

<sup>355</sup> M. Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica: mondo finitezza solitudine*, cit.

Heidegger, quindi, prende le parole di Novalis e le adatta a una critica della modernità. La nostalgia autentica è incompatibile con l'omogeneizzazione della modernità dove è troppo facile sentirsi a casa ovunque, dove tutto è troppo uniforme per sperimentare una forma autentica di distanza e distacco, dove si assiste a un impoverimento delle risorse simboliche e culturali.

Ma di quale nostalgia si tratta?

Nessuna patria, in quanto fissa e rassicurante dimora, è concepibile e quindi nessuna idea di *nostos* è davvero sostenibile: Ulisse non conclude mai le sue peregrinazioni ed il ritorno a casa è solo un ritorno nella *vicinanza* dell'origine.

L'inizio – che sta alle spalle – deve essere ancora compiuto. È necessario un viaggio periglioso per poter disegnare la verità di quell'inizio che muove il percorso fin dal primo passo.

Il nostalgico, cioè, cerca ciò che gli manca, ciò che non possiede. Ma, contemporaneamente, questa mancanza testimonia una conoscenza pregressa: se qualcosa manca è perché è stata prima posseduta e poi perduta, prima sperimentata e poi abbandonata?

Tornano le contraddizioni della nostalgia: il luogo dell'origine è smarrito ed estraneo, ma è caratterizzato da intimità ed appartenenza. Nella terminologia heideggeriana la lontananza dalla patria [Heimat] corrisponde all'oblio dell'essere, mentre la patria è la vicinanza all'essere<sup>356</sup>: «L'essere è ciò che è più vicino. Eppure questa vicinanza resta per l'uomo ciò che è più lontano»<sup>357</sup>.

Il viaggio della nostalgia, insomma, è un movimento che procede avanti tornando indietro: l'inizio del viaggio della conoscenza è già da sempre mancante, è già mosso dalla nostalgia di un inizio, di un prima che deve realizzarsi. Come diceva Karl Kraus: l'origine è la meta.

---

<sup>356</sup> «La patria di questo abitare storico è la vicinanza all'essere» (M. Heidegger, *Lettera sull'umanismo*, Adelphi, Milano 2006, p. 68).

<sup>357</sup> M. Heidegger, *Lettera sull'umanismo*, cit., p. 57.

Il viandante nostalgico è colui che vive, quindi, nell'intervallo tra il proprio e l'estraneo, tra il giorno e la notte, tra il noto e l'ignoto: dal luogo rappresentato dalla patria al non-luogo del viaggio.

E «nell'epoca della notte del mondo l'abisso deve essere riconosciuto e subito fino in fondo. Ma perché ciò abbia luogo occorre che vi siano coloro che arrivano all'abisso»<sup>358</sup>. Il ritorno all'origine [*Heimkunft*], cui tende ogni esodo, è un lento e periglioso attraversamento delle estranee profondità della notte. Il luogo in cui poter sentirsi *a casa* [*die Heimat*] è «il luogo della vicinanza al focolare e all'origine»<sup>359</sup>. Tornare in patria significa divenire di casa [*heimlich*] nella vicinanza all'origine inappropriabile ed irraggiungibile, abitare nella vicinanza dell'essere<sup>360</sup>.

Una riflessione che Heidegger sviluppa a partire dalla sua lettura della poesia di Hölderlin in relazione alla spaesatezza come “destino mondiale”:

Questa parola [patria, Heimat] è qui pensata in un senso essenziale, che non è quello patriottico o nazionalistico, ma quello appartenente alla storia dell'essere. Ma l'essenza della patria è contemporaneamente nominata con l'intenzione di pensare la spaesatezza [Heimatlosigkeit] dell'uomo moderno a partire dall'essenza della storia dell'essere. Hölderlin, quando canta l'arrivo a casa [Heimkunft], si preoccupa che la “gente della sua terra” trovi la propria essenza, che egli non cerca per nulla in un egoismo del suo popolo, bensì a partire dall'appartenenza al destino dell'Occidente. Ma anche l'Occidente non è pensato come regione contrapposta all'Oriente, né è inteso semplicemente come Europa, bensì, nella prospettiva della storia del mondo, è pensato in base alla vicinanza all'origine.<sup>361</sup>

La condizione dell'esilio, quindi, accomuna tutti gli uomini: una condizione di dolorosa lontananza, di gettatezza, di deiezione. La nostalgia, è una condizione incoercibile, conseguenza di una separazione originaria.

---

<sup>358</sup> M. Heidegger, *Perché i poeti?*, in *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968, p. 248.

<sup>359</sup> M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, Adelphi, Milano 1988, p. 28.

<sup>360</sup> «L'uomo, nella sua essenza secondo la storia dell'essere, è quell'ente il cui essere, in quanto e-sistenza, consiste nell'abitare nella vicinanza dell'essere. L'uomo è il vicino dell'essere» (M. Heidegger, *Segnavia*, Adelphi, Milano 1987, p. 295)

<sup>361</sup> M. Heidegger, *Lettera sull'umanismo*, cit., p. 67.

Saremo mai in condizioni di ritornare da questo esilio? Riusciremo a guarire dalla malattia del ritorno o questa malattia che ci caratterizza è destinata a restare inguaribile?

Siamo in cammino, il viaggio della nostalgia non si è concluso: «Anche nei giorni che ci attendono restiamo dunque in cammino, come viandanti, diretti nella vicinanza dell'essere»<sup>362</sup>.

---

<sup>362</sup> M. Heidegger, *Lettera sull'umanismo*, cit., p. 76.

**TERZA PARTE**  
**LE ETÀ DELL'ORO**

## CAPITOLO I

### IL PASSATO DELL'UMANITÀ

Regrettera qui veut le bon vieux temps,  
Et l'âge d'or, et le règne d'Astrée,  
Et les beaux jours de Saturne et de Rhée,  
Et le jardin de nos premiers parents;  
Moi je rends grâce à la nature sage  
Qui, pour mon bien, m'a fait naître en cet âge  
Tant décrié par nos tristes frondeurs:  
Ce temps profane est tout fait pour mes moeurs.  
Voltaire, *Le mondain*

#### a. Un'azione primordiale

Il mito paradisiaco si incontra un po' dappertutto nel mondo. Tutti questi miti presentano l'uomo primordiale che gode di beatitudine, di una spontaneità e di una libertà che egli ha malauguratamente perso in seguito alla caduta, ovvero a seguito dell'avvenimento mitico che ha provocato la rottura tra il Cielo e la Terra.<sup>363</sup>

Il paradigma nostalgico – in questa riflessione di Mircea Eliade – si conferma come dimensione individuale e collettiva, particolare e universale: dalla nostalgia privata alla nostalgia metafisica fino alla nostalgia antropologica per la giovinezza dell'umanità. È diffusa, infatti, la tesi antropologica secondo la quale l'idea dell'età

---

<sup>363</sup> Cfr. M. Eliade, *Miti, sogni e misteri*, Rusconi, Milano 1976.

dell'oro sia presente in moltissime civiltà arcaiche<sup>364</sup>. Lo storico delle religioni parla di una diffusa «nostalgia d'un ritorno periodico al tempo mitico delle origini»<sup>365</sup>.

Nostalgia delle origini, cioè, come desiderio di tornare in un luogo e in un tempo dell'armonia e della stabilità. Il mondo paradisiaco dell'origine si contrappone al mondo presente, il luogo dell'instabilità, minacciato dal mutamento e caratterizzato dalla paura. La nostalgia dell'origine comporta, in questa prospettiva, una concezione del presente come di un esilio decadente che ci mantiene lontani da una patria originaria e perfetta. Insomma, discontinuità mutevole contro l'identità omogenea.

Nei saggi che compongono il libro *La nostalgia delle origini*, Eliade mostra come la nostalgia dell'età dell'oro sia un sentire tipico dei «periodi di profonda crisi»: l'immagine del Paradiso terrestre, infatti, è necessaria per difendersi «dalla disperazione provocata dalla estrema miseria, dalla mancanza di libertà e dal crollo dei valori tradizionali»<sup>366</sup>. Ma, aggiunge Eliade, alcuni popoli<sup>367</sup> hanno cercato di ritornare a un'età paradisiaca senza lo stimolo della crisi sociale, credendo che fosse possibile tornare a vivere in un mondo aurorale e perfetto «prima che fosse stato distrutto dal Tempo e degradato dalla Storia»<sup>368</sup>.

E tornare in questo tempo prima del tempo è possibile solo attraverso il rito che imita e ripete gesti originari e paradigmatici. Il gesto, infatti, acquista senso solamente nella misura in cui riprende un'azione primordiale perché «tutti gli atti importanti della vita di tutti i giorni sono stati rivelati *ab origine* da dei o da eroi»<sup>369</sup>. Il sacrificio rituale, quindi, non riproduce soltanto il sacrificio originario rivelato da un dio all'inizio dei tempi, ma «coincide con esso»<sup>370</sup>, è compiuto «nel medesimo istante mitico

---

<sup>364</sup> Margaret Mead, per esempio, ha osservato come in Nuova Guinea si pensi che l'età dell'oro sia quella della generazione che ha preceduto la generazione più anziana vivente, in un tempo di cui non rimangono superstiti. L'idea di ogni uomo nella comunità è l'età dell'oro, che ciascuno crede essere esistita giusto nella generazione che l'ha preceduto. Cfr. M. Mead, *Growing up in New Guinea, A Study of Adolescence and Sex in Primitive Societies*, Penguin Book, Harmondsworth 1963, p. 130.

<sup>365</sup> M. Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno*, Boria, Bologna 1975.

<sup>366</sup> M. Eliade, *Paradiso e Utopia: geografia mitica ed escatologica*, in *La nostalgia delle origini*, Morcelliana, Brescia 2000, p. 126.

<sup>367</sup> M. Eliade, *La nostalgia delle origini*, cit., pp. 103-127.

<sup>368</sup> M. Eliade, *La nostalgia delle origini*, cit., p. 126.

<sup>369</sup> M. Eliade, *La nostalgia delle origini*, cit., p. 52.

<sup>370</sup> M. Eliade, *La nostalgia delle origini*, cit., p. 56.

dell'Inizio»<sup>371</sup>. Attraverso queste ripetizioni e imitazioni «l'uomo è proiettato nell'epoca mitica in cui gli archetipi sono stati rivelati per la prima volta»<sup>372</sup>. Il tempo profano della decadenza è sospeso e la nostalgia è appagata.

La memoria nostalgica, quindi, è completamente antistorica. Le società primitive vivono nel paradiso degli archetipi: il tempo è registrato soltanto biologicamente e non si trasforma in storia, la sua azione corrosiva non si esercita «sulla coscienza per mezzo della rivelazione della irreversibilità degli avvenimenti»<sup>373</sup>. Gli stessi avvenimenti storici sono trattenuti nella memoria popolare soltanto nella misura in cui infiammano l'immaginazione poetica avvicinandosi di più a un modello mitico: la storicità dei personaggi cantati nella poesia epica non resiste a lungo all'azione corrosiva della mitizzazione<sup>374</sup>.

L'uomo arcaico che incarna la nostalgia delle origini rifiuta completamente di accettarsi come essere storico, «rifiuta di accordare un valore alla memoria». Al contrario, in questi riti si nasconde la volontà di svalorizzazione del tempo: «se non gli

---

<sup>371</sup> M. Eliade, *La nostalgia delle origini*, cit., p. 56.

<sup>372</sup> M. Eliade, *La nostalgia delle origini*, cit., p. 56.

<sup>373</sup> M. Eliade, *La nostalgia delle origini*, cit., p. 102.

<sup>374</sup> «Così, per dare soltanto un esempio, si conosce il mito paradigmatico del combattimento tra l'Eroe e un serpente gigante, spesso tricefalo, talvolta sostituito da un mostro marino (Indra, Ercole, ecc.; Marduk). Dove la tradizione gode ancora di una certa attualità, i grandi sovrani si considerano come gli imitatori dell'eroe primordiale: Dario si considerava come un nuovo Thraetaona, eroe mitico iranico che si diceva avesse ucciso un mostro tricefalo; per lui — e per mezzo di lui — la storia era rigenerata, poiché era infatti la riattualizzazione di un mito eroico primordiale. Gli avversari del Faraone erano considerati come « figli della rovina, lupi, cani », ecc. Nel testo detto Libro di Apophis i nemici che il Faraone combatte sono identificati come il drago Apophis, mentre lo stesso Faraone è assimilato al dio Rê, vincitore del drago. La stessa trasfigurazione della storia in mito, ma in un'altra prospettiva, si ritrova nelle visioni dei poeti ebraici. Per poter «sopportare la storia», cioè le sconfitte militari e le umiliazioni politiche, gli ebrei interpretarono gli avvenimenti contemporanei per mezzo dell'antichissimo mito cosmogonico-eroico che implicava evidentemente la vittoria provvisoria del drago, ma soprattutto la sua uccisione finale per opera di un re-messia. Così la loro immaginazione dà ai re pagani (frammento Zadochita, 9,19-20) i tratti del drago: così il Pompeo descritto nei Salmi di Salomone (9,29), il Nabucodònosor presentato da Geremia (51,34). E nel Testamento di Asher (7,3), il Messia uccide il drago sott'acqua (cfr. il salmo 74,13). Nel caso di Dario e del Faraone, come in quello della tradizione messianica degli ebrei, ci troviamo di fronte alla concezione di una élite che interpreta la storia contemporanea per mezzo di un mito. Si tratta quindi di una serie di avvenimenti contemporanei che sono articolati e interpretati in conformità al modello atemporale del mito eroico. Per un moderno, ipercritico, la pretesa di Dario potrebbe significare vanteria o propaganda politica e la trasformazione mitica dei re pagani in draghi potrebbe rappresentare una laboriosa invenzione di una minoranza ebraica incapace di sopportare la « realtà storica » e desiderosa di consolarsi ad ogni costo rifugiandosi nel mito e nel *ivishful-thinking*. Che una tale interpretazione sia erronea, poiché non tiene assolutamente conto della struttura della mentalità arcaica, è reso evidente tra l'altro dal fatto che la memoria popolare applica un'articolazione e una interpretazione completamente analoghe agli avvenimenti e ai personaggi storici» (M. Eliade, *La nostalgia delle origini*, cit., pp. 59-60).

si accorda nessuna attenzione, il tempo non esiste, anzi, là dove diventa percettibile (per colpa dei “peccati” dell'uomo, cioè quando questi si allontana dall'archetipo e cade nella durata), il tempo può essere annullato»<sup>375</sup>.

Eliade, per chiarire il significato acquisito dalla storia in queste civiltà arcaiche, analizza la “teoria del grande tempo”, la teoria dei grandi cicli cosmici in cui si precisano due orientamenti distinti: «l'uno tradizionale, presentito (senza mai essere stato formulato con chiarezza) in tutte le culture “primitive”, quello del tempo ciclico che si rigenera periodicamente *ad infinitum*; l'altro, “moderno”, del tempo finito, frammento (sebbene se ciclico anch'esso) tra due infiniti atemporali»<sup>376</sup>.

I due orientamenti della teorie del grande tempo, non a caso, si trovano sempre in unione al mito delle età successive: l'età dell'oro che si trova sempre all'inizio è recuperabile e ripetibile (per un'infinità di volte nella prima dottrina, una sola volta nella seconda)<sup>377</sup>. Il mito dell'eterna ripetizione, quindi, è un tentativo di “statizzazione” del divenire, di annientamento dell'irreversibilità del tempo:

Poiché tutti i momenti e tutte le situazioni del cosmo si ripetono all'infinito, la loro evanescenza si rivela in ultima analisi come apparente; nella prospettiva dell'infinito, ogni momento e ogni situazione restano fermi e acquistano così il regime ontologico dell'archetipo. Quindi, fra tutte le forme di divenire, anche il divenire storico è saturo di essere. Dal punto di vista dell'eterna ripetizione, gli avvenimenti storici si trasformano in categorie e ritrovano così il regime ontologico che possedevano nell'orizzonte della spiritualità arcaica.<sup>378</sup>

E la teoria greca dell'eterno ritorno è solo l'ultima variante di questo mito arcaico della ripetizione di un gesto archetipico che ha trovato la sua espressione più completa all'apogeo del pensiero filosofico greco. Nel capitolo *La sopravvivenza del mito dell'eterno ritorno*, infatti, Eliade confronta l'uomo storico moderno con l'uomo astorico delle civiltà tradizionali. Il modo in cui l'uomo arcaico si difende dalla storia per mezzo della ripetizione della cosmogonia e della rigenerazione periodica «ha continuato a dominare il mondo fino a un'epoca molto vicina a noi» e «continua ancor

---

<sup>375</sup> M. Eliade, *La nostalgia delle origini*, cit., pp. 114-115.

<sup>376</sup> M. Eliade, *La nostalgia delle origini*, cit., p. 147.

<sup>377</sup> M. Eliade, *La nostalgia delle origini*, cit., p. 147.

<sup>378</sup> M. Eliade, *La nostalgia delle origini*, cit., p. 159.

oggi a consolare le società agricole (tradizionali) europee che si mantengono con ostinazione in una posizione anistorica e sono, per questo, esposte agli attacchi violenti di tutte le ideologie rivoluzionarie»<sup>379</sup>.

In altri termini, più si aggrava il terrore della storia, più l'esistenza diventa precaria per colpa della storia, e più le posizioni dello storicismo perderanno credito:

E, in un momento in cui la storia potrebbe cosa che né il cosmo né l'uomo né il caso sono fino ad ora riusciti a fare — annientare la stessa specie umana nella sua totalità, può darsi che assistiamo a un tentativo per interdire “gli avvenimenti della storia” per mezzo della reintegrazione delle società umane nell'orizzonte (artificiale, perché comandato) degli archetipi e della loro ripetizione. In altri termini, non è impossibile concepire un'epoca, non troppo lontana, in cui l'umanità, per assicurare la propria sopravvivenza, si vedrà ridotta a smettere di “fare” ancora “la storia”, nel senso in cui ha cominciato a farla a partire dalla creazione dei primi imperi, si accontenterà di ripetere i gesti archetipici prescritti e si sforzerà di dimenticare, come insignificante e pericoloso, ogni gesto spontaneo che rischierebbe di avere conseguenze “storiche”.<sup>380</sup>

Il mito dell'età dell'oro, quindi, prevede una precisa lettura del presente. La realtà è mera ripetizione di un archetipo divino, ogni aspetto ha un prototipo perfetto e originario: «Fiumi, montagne, territori, città presuppongono un archetipo ultraterreno che ne è forma, quando non venga addirittura concepito come un doppione esistente ad un livello cosmico più alto»<sup>381</sup>.

Anche in questa prospettiva, quindi, si conferma il legame indissolubile che la nostalgia stabilisce con il tempo, rifiutandone l'irreversibilità e aggrappandosi alla possibilità – mitica o utopica – della sua infinita ripetibilità.

---

<sup>379</sup> M. Eliade, *La nostalgia delle origini*, cit., p. 180.

<sup>380</sup> M. Eliade, *La nostalgia delle origini*, cit., p. 180.

<sup>381</sup> Cfr. G. Costa, *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, Laterza, Bari 1972.

## b. Tristi tropici

Una vera società primitiva dovrebbe essere una società armoniosa, poiché sarebbe, in qualche modo, una società alle prese in modo diretto con se stessa. Abbiamo visto, invece che [...] quelle che potrebbero sembrare più autenticamente arcaiche sono contorte per discordanze in cui, inequivocabile, si scopre il segno dell'avvenimento. Innumerevoli incrinature, le sole superstiti delle distruzioni del tempo, non daranno mai l'illusione di un timbro originale, là dove, una volta, risuonarono armonie perdute.<sup>382</sup>

Per Claude Lévi-Strauss, che tanto ha segnato il paradigma nostalgico contemporaneo, l'età dell'oro non è semplicemente un mito arcaico delle società primitive che l'antropologo deve analizzare. La nostalgia è il motore stesso della sua ricerca.

L'età dell'oro, cioè è esistita per tutte le società, per quelle primitive come per quelle progredite. Ma è definitivamente scomparsa, per tutte. Anche i popoli primitivi non sono più primitivi, sono già decaduti dallo stato di grazia delle origini. Nessuno sfugge all'entropia che governa la storia dell'uomo.

L'antropologo non si illude di ritrovare le "armonie perdute", non c'è possibilità di recuperare l'origine. Il paradiso è – da sempre e per sempre – perduto. L'aspirazione alla felicità, quindi, è destinata ad avere sempre un sapore nostalgico, che guarda indietro, a un mondo perfetto senza male e crudeltà, ma inaccessibile.

Durante il suo soggiorno di Brasile, dal 1935 al 1939, organizza numerosi spedizioni nel Mato Grosso e in Amazzonia alla ricerca di, come li definisce lui stesso, «selvaggi ancora più intatti». Lévi-Strauss vuole trovare società più vicine allo stato di natura teorizzato da Rousseau, analizzare quelle condizioni minimali a partire dalle quali una società umana esiste. L'argomento principe delle sue descrizioni, però, è la devastazione che l'incontro con l'Occidente ha prodotto sulle popolazioni indigene, cancellando indelebilmente la loro cultura.

---

<sup>382</sup> C- Lévi-Strauss, *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano 1966, pp. 136-137.

La società ideale, cioè, esiste solo fuori del tempo e dello spazio. Ma questa ricerca nostalgica, non comporta un esito immobilistico: «nulla è perduto; possiamo riguadagnare tutto. Ciò che fu fatto e sbagliato può essere rifatto: L'età d'oro che una cieca superstizione aveva posto dietro (o davanti) a noi, è in noi»<sup>383</sup>, scrive in *Tristi Tropici*.

Pubblicato nel 1955, *Tristi Tropici* è costruito in questa prospettiva duplice, malinconica e, al tempo, reattiva. Quest'opera, infatti, non parla soltanto allo specialista, che anzi potrebbe rimanere deluso dal poco spazio destinato alla vera e propria interpretazione dei dati etnografici raccolti sul campo, ma coinvolge il lettore profano in un viaggio nostalgico ed esistenziale.

*Tristi tropici* è una grande riflessione su come una scelta professionale sia anche una scelta esistenziale e filosofica che mette in discussione tutto il mondo:

Soprattutto ci si domanda: che cosa siamo venuti a fare qui? Con quale speranza? A quale fine? Che cosa è realmente un'inchiesta etnografica? L'esercizio normale di una professione come le altre, con l'unica differenza che lo studio o il laboratorio sono separati dal domicilio da qualche migliaio di chilometri? O la conseguenza di una scelta più radicale che implica una discussione del sistema nel quale siamo nati e cresciuti?<sup>384</sup>

Le domande radicali che si pone l'autore circa la sua scelta riguardano anche il nostro modo di rapportarci alla società, di confrontarci con l'Altro. L'antropologia non è solo una professione tra le altre, ma un modo di essere e di sentire particolare: non vuol dire soltanto cambiare l'immagine che si sta guardando trasferendosi in un villaggio sconosciuto dell'Amazzonia, ma guardare la stessa immagine con le lenti invertite.

La nostalgia è il sentimento che nutre la sua scelta di vita e lo allontana dalla fredda e inconsistente razionalità del mondo accademico francese: lo porta innanzitutto

---

<sup>383</sup> C. Lévi-Strauss, *Tristi tropici*, Il Saggiatore, Milano 2004, p. 381.

<sup>384</sup> C. Lévi-Strauss, *Tristi tropici*, cit., p. 364.

a confrontarsi con autori non canonici come Rousseau, Marx, Freud, con la sociologia di Durkheim, piuttosto che con il neokantismo dominante a Parigi. La scelta di una professione come quella dell'antropologo diventa una vera e propria vocazione romantica, la ricerca di uno spirito inquieto di un confronto diretto e appassionato con l'Altro che l'occidente gli negava.

Tuttavia è la ricerca sul campo, l'approccio con la realtà empirica e osservabile, il punto di partenza imprescindibile per la costruzione di un sistema di interpretazione<sup>385</sup>. Raccontare questo viaggio è raccontare un'esperienza interiore che egli stesso paragona all'analisi didattica dello psicanalista: un percorso personale fondamentale per prendere coscienza dei propri pregiudizi e delle proprie intenzioni che coinvolge prima se stessi e solo in un secondo momento gli altri.

Lévi-Strauss scrive *Tristi tropici* solo a distanza di quindici anni dai suoi viaggi in Brasile e dopo aver già redatto numerosi saggi etnografici con il risultato "scientifico" delle sue ricerche che lo portarono al centro dell'attenzione del mondo accademico. Ma quest'*opera archetipica*<sup>386</sup>, come la definisce Geertz, non ha lo scopo di esporre le conclusioni dei suoi viaggi: è un percorso nella memoria intima dell'autore, un viaggio reale e un viaggio nella memoria.

Un *mythos* che racconta un *nostos*, un viaggio di ritorno verso l'origine perduta. Le aspettative con cui il lettore affronta questo testo, credendolo un'arida monografia etnografica sono già disattese dalle prime pagine. Il racconto lineare e cronologico, l'approccio scientifico che cerca di annullare l'autore e le sue emozioni, lasciano il posto ad un, raramente trattenuto, *stream of consciousness* tra i ricordi dello scrittore. Il lettore è catapultato in questo intermittente flusso di memoria proustiano in cui l'autore, spesso dimentico di qualsivoglia scopo scientifico, si lascia andare a lunghe digressioni filosofiche che, dalla foresta amazzonica, coinvolgono il destino dell'intero occidentale. Anche la semplice descrizione del paesaggio<sup>387</sup> è filtrata da un sentire personale: la

---

<sup>385</sup> E. Comba, *Introduzione a Lévi-Strauss*, cit., p. 17.

<sup>386</sup> C. Geertz, *Opere e vite*, Il Mulino, Bologna 1990, p. 40.

<sup>387</sup> «Invece di sottomettermi passivamente alla mia contemplazione, come un quadro di cui si possono notare i particolari a distanza e senza metterci nulla di proprio, questo paesaggio mi invitava a una specie di dialogo in cui dovevamo entrambi impegnare il meglio di noi» (C. Lévi-Strauss, *Tristi tropici*, cit., p. 327).

foresta non è “altro” dallo scrittore, ma è la proiezione della nostalgia per un passato ormai inevitabilmente scomparso<sup>388</sup>.

Metafore, giochi di parole sono intricati «come in una foresta pluviale»<sup>389</sup>. I ricordi sfuggono, spesso riaffiorano alla memoria sono quegli attimi che per il *tempo interiore* valgono tutto il viaggio.

Tanto l'antropologo riscontra questa compenetrazione tra culture che strappa l'uomo occidentale dal suo cieco solipsismo e lo connette alla complessità, quanto più sarà grande il suo dolore di fronte alle devastazioni dei tropici. Conclude nostalgico Lévi-Strauss: «L'avventura nel cuore del Nuovo Mondo significa anzitutto che esso non era il nostro e che noi siamo responsabili della sua distruzione; e infine che non ce ne saranno altri»<sup>390</sup>.

I Tropici non sono più il luogo dell'immaginario esotico, ma diventano *tristi*, perché simbolo di una perdita e di una colpa: tutte le aspettative con cui si parte, quell'ansia di purezza che l'occidente ha dimenticato, sono irrimediabilmente infrante dall'esperienza diretta: «sono arrivato al limite del mondo, ho interrogato gli esseri e le cose per ritrovare la sua delusione»<sup>391</sup>. L'antropologo di fronte alla consapevolezza

---

<sup>388</sup> Anche Jacques Derrida nel 1966 nella conferenza *La struttura, il segno e il gioco nel discorso delle scienze umane* parla di nostalgia dell'origine proprio in riferimento all'opera di Claude Lévi-Strauss. Una Conferenza tenuta al Colloquio internazionale dell'Università John Hopkins (Baltimore) su *I linguaggi critici e le scienze dell'uomo*, il 21 ottobre 1966, trad. it. in *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 2002, pp. 359-376. Ma la nostalgia di un'età dell'oro originaria che spinge l'intero progetto etnografico è, secondo Derrida, intrisa di pregiudizi rousseauiani. C'è una differenza, scrive Derrida, tra la nostalgia in sé e l'oggetto della nostalgia, come c'è una differenza tra il desiderio e l'oggetto desiderato: non è la nostalgia in sé, ma l'idea di origine come oggetto di nostalgia ad essere messa in questione. E scrive: «Rivolta verso la presenza, perduta o impossibile, dell'origine assente, questa tematica strutturalista della immediatezza interrotta, è dunque l'aspetto triste, negativo, nostalgico, colpevole, rousseauiano, del pensiero del gioco del mondo e dell'innocenza del divenire. L'affermazione di un mondo senza segni, senza errore, senza verità, senza origine, aperto ad un'interpretazione attiva, sarebbe l'altro aspetto. Questa affermazione determina allora il non-centro in un modo che non è la perdita del centro. E gioca senza garanzie». (*Ivi*, p. 375). Derrida presenta un'assoluta dicotomia tra un'interpretazione che rimane dentro e una che riesce a passare oltre uomo e umanesimo. La seconda interpretazione che afferma il gioco arriva a una nuova origine: «Vi sono dunque due interpretazioni dell'interpretazione, della struttura, del segno e del gioco. L'una cerca di decifrare una verità e un'origine che sfugge al gioco e all'ordine del segno, e vive come un esilio la necessità dell'interpretazione. L'altra, che non è più rivolta verso l'origine, afferma il gioco e tenta di passare al di là dell'uomo e dell'umanesimo, poiché il nome dell'uomo è il nome di quell'essere che, attraverso la storia, ha sognato la presenza piena, il fondamento rassicurante, l'origine e la fine del gioco» (*Ivi*, p. 376).

<sup>389</sup> C. Geertz, *Opere e vite*, cit., p. 35.

<sup>390</sup> C. Lévi-Strauss, *Tristi tropici*, cit., p. 382.

<sup>391</sup> C. Lévi-Strauss, *Tristi tropici*, cit., p. 40.

della perdita, come il protagonista di *Cuore di tenebra* di Conrad, può soltanto gridare  
“Orrore, orrore!”

### c. La stirpe dell'oro

Prima una stirpe aurea di uomini mortali / fecero gli immortali che hanno le olimpie dimore. / Erano ai tempi di Crono, quand'egli regnava nel cielo; / come dei vivevano senza affanni nel cuore, / lungi e al riparo da pene e miseria, né per loro arrivava / la triste vecchiaia, ma sempre ugualmente forti di gambe e di braccia, / nei conviti gioivano, lontano da tutti i malanni; / morivano come vinti dal sonno, e ogni sorta di beni c'era per loro: il suo frutto dava la fertile terra / senza lavoro, ricco e abbonante, e loro, contenti, / sereni, si spartivano le loro opere n mezzo a beni infiniti, / ricchi d'armenti, cari agli dei beati.<sup>392</sup>

La fonte primaria del susseguirsi delle “stirpi” – dalla stirpe dell'oro alla stirpe del ferro – che tanto ha influenza l'immaginario occidentale è la sezione delle *Erga kai Hemerai* [*Le opere e i giorni*] di Esiodo scritte tra il VII e il VI secolo a.C.

La stirpe dell'oro [khryson ghenos]<sup>393</sup>, scrive Esiodo, è quella vissuta durante il regno di Crono, prima dell'avvento di Zeus. Esiodo crea l'immaginario imperituro dell'età dell'oro ripresa da tutta la tradizione occidentale successiva: la stirpe dorata vive in un'eterna primavera, immersa in una natura benigna e fertile, nella totale assenza di lavoro e sofferenza. L'immagine esiodea è quella di una comunità armonica che non ha bisogno di giudici e di leggi e che non conosce la guerra.

Ma la stirpe felice è destinata a scomparire: gli uomini dell'età dell'oro divennero *daimoes chrysoi*, spiriti terrestri che proteggono i mortali e portano ricchezza. E la storia prosegue verso un inevitabile declino: la stirpe argentea [argyron ghenos] che succede a quella aurea è costretta a proteggersi dalle intemperie e a coltivare la terra. La generazione d'argento, debole e litigiosa, è sterminata da Zeus e trasformata in *daimones argyroi*, i beati degli inferi. La nuova generazione creata da Zeus – la stirpe di bronzo [khalkeion genos] – è talmente violenta da autodistruggersi. La stirpe successiva, quella degli eroi [heroon genos], sarà annientata dalle guerre (di Tebe e di Troia).

---

<sup>392</sup> Esiodo, *Le opere e i giorni*, vv. 109-126 ss.

<sup>393</sup> Esiodo, *Le opere e i giorni*, vv. 108-120, Garzanti, Milano 1995, pp. 9-11; Cfr. anche Ovidio, *Metamorfosi*, I 88-112.

Ma la stirpe di ferro [sidereon ghenon] – la generazione umana presente – è la peggiore di tutte: vive in un mondo abbandonato da Aidos [Pudore] e Nemesis [Giustizia]<sup>394</sup> dove regnano gli istinti peggiori. Si lamenta Esiodo: «avessi potuto io non vivere con la quinta stirpe / di uomini, e fossi morto già prima oppure nato dopo»<sup>395</sup>.

La stirpe aurea ha in sé i caratteri archetipici dell'oggetto del sentire nostalgico: la nostalgia respinge l'evoluzione e agogna la permanenza, rifiuta il cambiamento perché rifugge l'incertezza. Gli uomini vissuti al tempo di Crono sono l'oggetto e non il soggetto della nostalgia perché non conoscono la parzialità e la mancanza. In altri termini, si potrebbe affermare: gli uomini della stirpe aurea non sono nostalgici, ma non conoscono neanche la felicità perché vivono al di là della sua possibile presa di coscienza. L'uomo delle origini dipinto dal mito dell'età dell'oro (o dal mito del paradiso terrestre), come scrive Georges Gusdorf, «si sente al suo posto, nel cuore della realtà, non abbastanza consapevole di se stesso per desiderare di essere ciò che non è»<sup>396</sup>.

Il mito dell'età dell'oro e la sua nostalgica rievocazione si pone, quindi, come monito pessimista: nessun ritorno alla felicità è possibile, la possibilità della guarigione è scomparsa insieme alla prima generazione di uomini.

Ma lo stesso Esiodo apre un barlume di speranza sentenziando: «Ma Zeus distruggerà anche questa stirpe di uomini mortali / quando nascendo avranno già bianche le tempie»<sup>397</sup>. Si apre qui un possibile orizzonte di questa nostalgia antropologica in cui il ritorno all'età dell'oro è possibile, in cui la promessa di una nuova età felice è risvegliata.

Anche Platone, infatti, parla di un'originaria “età dell'oro” riprendendo alcuni spunti esiodici. Nel *Politico*, si narra di due cicli che si avvicendano: uno governato dal divino, l'altro uno dove gli dei abbandonano il mondo. Nell'età dell'oro, quindi, il Dio, come un pastore, si prende cura degli uomini divisi in vari greggi:

---

<sup>394</sup> Esiodo, *Le opere e i giorni*, cit., 174-179; Ovidio, *Metamorfosi*, I 127-143.

<sup>395</sup> Esiodo, *Le opere e i giorni*, cit., 174-175, p. 15.

<sup>396</sup> G. Gusdorf, *Mythe et métaphysique*, Flammarion, Paris 1984, p. 144.

<sup>397</sup> Esiodo, *Le opere e i giorni*, cit., 180-181, p. 15.

Esseri soprannaturali, di natura divina, s'erano divisi a guisa di pastori le creature viventi, distribuite in gruppi secondo la specie. Non c'erano animali selvatici, le creature non si divoravano l'una con l'altra, la guerra non c'era [...] non c'erano ordinamenti politici; nessuno possedeva donne e figli [...] godevano in abbondanza di frutta, dono di grandi alberi e vegetazione lussureggiante [...] non praticavano agricoltura; da sola, spontaneamente, la terra produceva ogni frutto; non conoscevano vesti, non uso di giacigli; sotto la guida del pastore vivevano all'aria aperta in una temperata armonia di stagioni.<sup>398</sup>

Gli uomini quindi vivono in armonia con la natura senza bisogno di lavorare. E il benessere materiale favorisce la possibilità di conversare e filosofare: «Gli alunni di Crono avevano possibilità, liberi da ogni occupazione, d'intrattarsi [...] per dedicarsi all'amore di sapienza»<sup>399</sup>.

Ma il mito dell'età dell'oro narrato da Platone si inserisce in una più ampia narrazione del mito delle origini. Il “grande mito” del *Politico*<sup>400</sup> viene introdotto da Platone all'interno della ricerca della definizione dell'uomo politico: per trovarla è necessario che si riparta *palin ex alles arches*, di nuovo da un altro inizio, e *kath'eteran odon*, per una via diversa<sup>401</sup>.

Platone, quindi, ricorda i diversi miti che concernono le origini: quello cosmologico sulla direzione del movimento del cielo; quello storico del regno di Crono che riguarda la composizione della comunità umana delle origini; quello antropologico che si riferisce al tempo in cui la stirpe degli uomini nasceva direttamente dalla terra<sup>402</sup>.

Queste e altre cose “ancora più meravigliose” sono dimenticate o disperse in narrazioni diverse e frammentarie. Non è stato mai raccontato, dice Platone, l'“evento” [pathos] che sta all'origine di tutte queste narrazioni e che può ricondurle alla loro unica fonte e radice originaria<sup>403</sup>. All'inizio, infatti, c'è una *metabolè*, un “rivolgimento” nella

---

<sup>398</sup> Platone, *Politico*, cit., 271b-d.

<sup>399</sup> Platone, *Politico*, cit., 272 b.

<sup>400</sup> Platone, *Politico*, cit., 268 d 5-274 e 4. L'espressione “grande mito” è di Platone: *ivi*, 268 d 9.

<sup>401</sup> Platone, *Politico*, cit., 268 d 5.

<sup>402</sup> Platone, *Politico*, cit., 269 a 1-b 4.

<sup>403</sup> Platone, *Politico*, cit., 269 b 5-c 2.

direzione del moto dell'universo: «bisogna ritenere che di tutti i rivolgimenti che avvengono nel cielo, questo mutamento è il rivolgimento più grande e più completo»<sup>404</sup>.

Il principio dei miti sulle origini sta dunque in un'inversione del movimento cosmico. La storia dell'umanità, cioè, deve essere ricondotta a quella del cosmo che è scandita dall'alternarsi di due grandi cicli: quello di Crono e quello di Zeus. Il passaggio da uno all'altro è segnato da una vera e propria rivoluzione [*metabolè*] del moto cosmico.

L'universo procede dapprima secondo un moto ordinato e uniforme, causato dalla presenza in esso del dio e degli dei: è l'età di Crono. Il dio si prende cura della totalità della rotazione del mondo, è il *kubernetes*, il pilota che governa mediante il comando [*archè*]. A questa succede l'età di Zeus nella quale l'universo è mosso da un movimento contrario rispetto al precedente: un'inversione che si produce quando il dio e gli dei abbandonano il cosmo. Al dominio di Crono – che esercita direttamente o indirettamente il totale controllo sulla vita del mondo – succede il dominio di Zeus nel quale l'universo è abbandonato a se stesso.

Ma al termine di questo processo è necessario di nuovo l'intervento della divinità. L'universo, lasciato a se stesso, finirebbe per perire inabissandosi nel mare infinito della dissomiglianza, se il dio non intervenisse ancora una volta a salvarlo, invertendone nuovamente il corso<sup>405</sup>.

Al principio di tutti i miti sulle origini, quindi, vi è il momento in cui il dio lascia andare il mondo, si ritrae e si allontana da esso. L'abbandono del mondo è infatti anche la condizione della successiva *metabolè* che avviene quando il dio si avvede che il mondo finirebbe annientato se egli non tornasse a riassumerne il governo, invertendone nuovamente il corso<sup>406</sup>.

È l'età di Crono, quindi, che si lega alla descrizione dell'età dell'oro: l'uomo qui non conosce conflitto e sofferenza, ha la protezione divina e tutto il necessario per vivere. Gli uomini nascono dalla terra come le piante e vi ritornano al termine della vita,

---

<sup>404</sup> Platone, *Politico*, cit., 270 b 3-c 2.

<sup>405</sup> Platone, *Politico*, cit., 272 d 6-273 e 4.

<sup>406</sup> Platone, *Politico*, cit., 273 d 4-e 4.

il tempo scorre al contrario (nascono vecchi e tornano bambini). Durante l'età di Zeus, invece, gli uomini sono abbandonati dal dio e sono *autokratores*, devono governarsi da sé: per gli uomini è necessario sopravvivere con i propri mezzi e prendersi cura di sé attraverso l'arte della politica [politikè techne].

Il governo del dio, pur essendo rivolto alla totalità, non sarà mai totale, perché il destinatario della sua opera, il mondo, rimane pur sempre "altro": in questa alterità si annida il suo germe anarchico, ingovernabile, sottratto da sempre al dominio. E Platone indica esplicitamente un residuo ineliminabile ed essenziale di anarchia, quando, accanto al ritrarsi del dio come causa dell'inversione del movimento del mondo, nomina anche l'emergere di una causa remota e più radicale: «fu un desiderio nativo e assegnato al mondo dal destino [eimarmene te kai sumfutos epithumia] a farlo volgere di nuovo in senso contrario»<sup>407</sup>.

Al fondo dell'esser-altro del mondo c'è un desiderio connaturato di essere il dominatore incontrastato [autokrator] del proprio corso, irraggiungibile dal governo del dio. Un desiderio congenito alla natura originaria del mondo di voler "fare da sé", di autogovernarsi: un'eccedenza che costituisce l'*ataxia*, il disordine, l'*anarmostia*, la disarmonia da cui derivano tutti i mali del mondo.

Una prospettiva pessimista segnata dal declino ineluttabile ma al contempo aperta al futuro: il ciclo garantisce la ricomparsa del paradiso perduto. La nostalgia, in questa prospettiva, non è prevista: l'età di Crono è un periodo "non umano", gli uomini dell'età di Crono non possono acquisire la virtù perché la virtù è connessa alla mancanza, alla fatica, alla tensione. L'unica via per acquisire la felicità, quindi, è richiamare le capacità umane quali la filosofia e l'arte politica. In Platone, cioè, «non vi è alcun mito regressivo dell'età dell'oro, nessun nostalgico vagheggiamento di una perduta condizione di innocenza e felicità»<sup>408</sup>. Anzi, scrive Giorgini commentando il

---

<sup>407</sup> Platone, *Politico*, cit., 272 e 5-6.

<sup>408</sup> Cfr. il saggio di G. Giorgini in Platone, *Politico*, BUR, Milano 2005, p. 105. Cfr. anche K. Gaiser, *La metafisica della storia in Platone*, a cura di G. Reale, Vita e Pensiero, Milano 1991, pp. 49-70.

*Politico*, si afferma che «è nella nostra epoca che dobbiamo riporre tutte le nostre speranze riguardo alla nostra felicità, presente e futura»<sup>409</sup>.

---

<sup>409</sup> Platone, *Politico*, a cura di G. Giorgini, cit., p. 105.

#### d. Eldorado

La nostalgia della felicità della stirpe delle origini si proietta fuori dal passato e diventa attesa del ritorno. E con Virgilio<sup>410</sup> il mito esiodeo entra nella realtà storica. La IV egloga ospita una profezia in cui la nascita del figlio di Asinio Pollione, amico e protettore del poeta, è interpretata come segno del ritorno dell'età dell'oro:

Già venne l'ultima età dell'oracolo cumano; la grande serie dei secoli  
rinasce dall'inizio; già torna la vergine [Astrea, dea della giustizia], torna il regno  
di Saturno [redeunt Saturnia regna]; già la nuova progenie discende dal cielo [...]  
O casta Lucina [Diana], sii favorevole al bambino nascente, con il quale cesserà la  
prima generazione ferrea e sorgerà una generazione aurea in tutto il mondo ...  
Proprio sotto il tuo consolato, o Pollione, inizierà questa età splendida [...] Per te o  
fanciullo la terra senza che nessuno la coltivi, effonderà i primi piccoli doni,  
l'edera errante qua e là con l'elicriso e la colocàsia con il gaio acanto. Le capre da  
sole riporteranno gli uberi colmi di latte, e gli armenti non temeranno i grandi  
leoni. La stessa culla spargerà per te soavi fiori. Svanirà anche il serpente, svanirà  
l'erba insidiosa di veleno, e dovunque nascerà l'amomo di Assiria.<sup>411</sup>

Virgilio riprende il mito nell'*Eneide* dove identifica il regno di Saturno<sup>412</sup> con l'età dell'oro: «Egli [Saturno] quel popolo barbaro per gli alti monti disperso, riunì, diede leggi e chiamar volle Lazio la terra ove latebre aveva trovato, sicure. L'età dell'oro, che dicono, fu sotto quel re: così in placida pace egli reggeva il suo popolo, finché via via peggiore e più pallido scorse il tempo, e nacque rabbia di guerra e brama d'avere»<sup>413</sup>. Ma attribuisce ad Augusto il merito di avere rinnovato il regno di Saturno: «Cesare Augusto [...] rifarà l'aureo secolo nel Lazio per le terre un tempo governate da

---

<sup>410</sup> Arato di Soli (IV-III sec. a.C.) non distingue - nei suoi *Fenomeni* - cinque stirpi differenti, ma concepisce le età del genere umano come tappe di un inesorabile processo degenerativo. Una caratterizzazione morale che Cicerone sottolineerà nella sua traduzione latina (cfr. *Aratea ciceroniani* XVII in cui leggiamo che gli uomini - «aurei malebant tenui contenti vivere cultu»). In Teocrito l'età dell'oro ha una connotazione erotica, ripresa dall'Elegia I, 3 di Tibullo: «L'un l'altro si amarono in egual misura; e veramente allora vi erano di nuovo gli uomini dell'età dell'oro, quando l'amato riamava a sua volta!» (XII, 12 ss.). Negli *Annali* di Ennio (III-II sec. a.C.) Crono è identificato con Saturno e l'età dell'oro diviene un periodo della storia romana.

<sup>411</sup> Virgilio, *IV Egloga* 4ss; *Eneide*, VIII 314 ss..

<sup>412</sup> Sulla mitologia connessa a Saturno-Crono cfr. il già citato saggio di R. Klíbanky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melanconia*.

<sup>413</sup> Virgilio, *Eneide*, VIII 314 ss.; trad. di R. Calzecchi Onesti.

Saturno»<sup>414</sup>.

Un'interpretazione dell'età dell'oro in termini politici – in cui confluiscono la tradizione greca del salvatore (*sotèr*) e quella latina del padre della patria (*pater patriae*) – che diventerà un *topos* della propaganda imperiale e sarà ripresa nel Medioevo, nel Rinascimento e nell'età moderna. Insomma, da Virgilio in poi, l'idea che nel futuro tornerà la condizione primigenia diventa uno dei più diffusi paradigmi della nostalgia.

Nelle *Georgiche* Virgilio descrive il passaggio dal regno di Saturno al regno di Giove, segnato dall'avvento del *labor improbus*:

Prima di Giove non v'erano agricoltori a lavorare la terra, e neanche si poteva sognare i confini dei campi e spartirli; tutti gli acquisti erano in comune, la terra da sé donava, senza richiesta, con grande liberalità, tutti i prodotti. Egli aggiunse il pericoloso veleno ai tetri serpenti, e volle che i lupi predassero, che il mare si agitasse, e scosse il miele delle foglie e nascose il fuoco e fermò il vino che fluiva sparso in ruscelli, affinché il bisogno sperimentando a poco a poco esprimesse le varie arti e cercasse le piante del frumento nei solchi e facesse scoccare il fuoco nascosto nelle vene della selce ... Allora nacquero le diverse arti. Tutto vince il faticoso lavoro e il bisogno che incalza nelle avversità.<sup>415</sup>

Il mito aureo è ripreso da Orazio nel suo epodo XVI, scritto negli stessi anni della quarta egloga di Virgilio. In una chiave antitetica: all'ottimismo di Virgilio che profetizza una nuova età dell'oro, si contrappone il pessimismo del repubblicano Orazio che profetizza l'imbarbarimento della romanità.

La nostalgia – molto prima dell'utilizzo politico contemporaneo – è da sempre un artificio per giustificare una critica del sistema socio-economico presente, un'occasione per descrivere il regime politico e sociale ideale castigando i costumi contemporanei.

Ma è Ovidio che riprende nelle *Metamorfosi* il mito esiodeo, il primo a parlare di età [aetates] e non di stirpi [gene]: «Aurea prima sata est aetas, quae vindice nullo, / sponte sua, sine lege fidem rectumque colebat. / poena metusque aberant, nec verba

---

<sup>414</sup> Virgilio, *Eneide*, VIII 314 ss., trad. di R. Calzecchi Onesti.

<sup>415</sup> Virgilio, *Georgiche*, I 125 ss., trad. di L. Canali.

minantia fixo / aere legebantur, nec supplex turba timebat / iudicis ora sui, sed erant sine vindice tuti. [L'età dell'oro fu la prima a nascere: essa spontaneamente, senza giudici, senza leggi praticava la virtù e la giustizia]»<sup>416</sup>.

Ovidio, quindi, ricostruisce la storia dell'uomo, dal paradiso originario dell'*aurea aetas* caratterizzata dall'eterna primavera [Ver erat aeternum] alla ferrea aetas dove gli uomini hanno la tempra peggiore: «Protinus inrupit venae peioris in aevum / omnes nefas, fugere pudor verumque fidesque; / in quoru subiere locum fraudesque dolique / insidiaeque et vis et amor sceleratus habendi. [Subito si riversò su quell'età del peggior metallo ogni nefandezza, scomparvero pudore, sincerità, lealtà; al loro posto subentrarono le frodi, gli inganni, le insidie e la violenza e la scellerata cupidigia di ricchezze]»<sup>417</sup>.

Lucrezio, invece, nel V libro del *De rerum natura* dipinge un differente affresco dei primordi dell'umanità. Realizza il primo saggio di antropologia culturale della storia occidentale, privo dell'idealizzazione mitica dell'età dell'oro. Nessun afflato teologico, nessuna caduta originaria, ma crudo realismo che descrive la selvaggia umanità delle origini.

I primi uomini – nella prospettiva lucreziana – conducono un'esistenza ferina, immersi nella solitudine di una natura maligna dove vige la legge dei più forti: «Multaque per caelum solis volvetia lustra / volgivago vitam tractabant more ferarum. [E per molti lustri, mentre il sole volgeva nel cielo, protraevano la loro vita secondo il costume nomade delle fiere]»<sup>418</sup>. Gli uomini primitivi ignorano l'uso del fuoco, non hanno vesti, abitano nei boschi e nelle caverne senza nessuna forma di vita associata regolata da consuetudini e leggi.

I primi uomini, insomma, lottano quotidianamente per la sopravvivenza come gli animali: «Quod cuique obtulerat praedae fortuna, ferebat / sponte sua sibi quisque valere et vivere doctus. [La preda che la sorte aveva assegnato a ognuno, ciascuno istintivamente la prendeva per sé, essendo stato ammaestrato a badare alla propria salute

---

<sup>416</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, I, vv. 89-90.

<sup>417</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, I, vv. 128-131.

<sup>418</sup> Lucrezio, *De rerum natura*, libro V, vv. 931-932.

e alla propria sopravvivenza]»<sup>419</sup>.

Tuttavia, anche in questo scenario, compare l'afflato nostalgico per la condizione originaria: i primi uomini non sono preda della brama insaziabile che avvelena la generazione presente, sono appagati da ciò che la natura offre spontaneamente.

«Quod sol atque imbres dederant, quod terra creatat / sponte sua, satis id placabat pectore donum. [Ciò che il sole e le piogge avevano dato, ciò che la terra aveva prodotto spontaneamente, questo dono bastava a placare i petti]»<sup>420</sup>, scrive Lucrezio esaltando la prospettiva epicurea della soddisfazione dei desideri naturali e necessari.

Non solo. Anche allora si moriva, ma non erano ancora state inventate le carneficine delle guerre e l'arte della navigazione che consacra tante vittime ai capricci del mare: «At non multa virum sub signis milia ducta / una dies dabat exitio nec turbida ponti / aeqora lidebant navis ad saxa virosque [Ma un solo giorno non consegnava alla morte molte migliaia di uomini arruolati sotto le insegne, né il mare in tempesta fracassava le navi e gli uomini contro gli scogli]»<sup>421</sup>.

Una nostalgia, quindi, per un'umanità anteriore ai mali della società civilizzata, in uno sfondo naturale di selvaggia grandiosità e di severa bellezza in cui la natura regola il ritmo della vita. La nostalgia – ancora una volta – appare in un crinale ambiguo e sdruciolevole: scisso tra l'idea di un'umanità vigorosa e incorrotta della vita secondo natura e la descrizione della vita misera e ferina esposta alle intemperie della natura matrigna.

Insomma, il mito della caduta – presente nelle religioni di moltissimi popoli<sup>422</sup> e nella tradizione culturale occidentale – dà ragione dell'attuale situazione del mondo: la degradazione del presente assume un senso se confrontata con la condizione originaria

---

<sup>419</sup> Lucrezio, *De rerum natura*, V, vv. 960-961.

<sup>420</sup> Lucrezio, *De rerum natura*, V, vv. 937-938.

<sup>421</sup> Lucrezio, *De rerum natura*, V, vv. 999-1000.

<sup>422</sup> Dalla cosmogonia jorai delle popolazioni autoctone dell'Indocina ai miti dei Bantu della regione di Mayumbe a nord del fiume Congo, dal primo documento sull'età dell'oro della storia sumerica databile intorno al 1100 a.C. al mito dei quattro yuga indiani cfr. J. Ries, *Miti della caduta* in *Alla ricerca di Dio. La via dell'antropologia religiosa*, Jacabook, Milano 2009, vol. 1, p. 138.

dell'uomo e del cosmo.

La nostalgia delle origini che si rivolge a una storia primordiale è una caratteristica permanente della memoria collettiva e il mito dell'età dell'oro fornisce un archetipo tramite il quale tale nostalgia si esprime. Il mito dell'età dell'oro continua a turbare i sogni della cultura umana portando con sé un ancestrale e arcaico senso di nostalgia. Una nostalgia per un tempo e per uno spazio originari in cui gli uomini hanno conosciuto la felicità.

La storia della felicità – scrive Georges Minois – comincia proprio «da quella della felicità perduta, comincia nell'infelicità e nel pessimismo. Quando pensa alla felicità individuale, l'uomo si volge in primo luogo verso la sua infanzia, verso la sua giovinezza; quando pensa alla felicità dell'umanità, si volge verso l'alba del mondo. In entrambi i casi si inganna, ma l'illusione è inevitabile»<sup>423</sup>.

Nostalgia del paradiso perduto. D'altronde il termine paradiso, originariamente, significa “circondato da un muro”: la nostalgia è il rimpianto di uno spazio recintato e protetto, inaccessibile alle imperfezioni del mondo.

La nostalgia, cioè, non interpreta soltanto un sentire che si pone in antitesi con il proprio presente rimpiangendo la patria lontana e il tempo perduto della giovinezza. Ma attraverso la nostalgia si prende distanza dal presente del mondo sognando la perfezione di un luogo paradisiaco e la beatitudine di un tempo senza sofferenza.

L'arcadia, il paradiso terrestre, il paese della Cuccagna, le isole Fortunate, la fonte dell'eterna giovinezza, l'Eldorado.

Non solo. La mancata adesione al presente squaderna un'apertura immaginativa: la rievocazione dell'età dell'oro diventa l'occasione per riformulare e riprodurre – stavolta al tempo presente – le condizioni dell'armonica felicità che contrassegnava le origini.

La Firenze di Lorenzo il Magnifico, per esempio, rappresenta il tentativo

---

<sup>423</sup> G. Minois, *La ricerca della felicità*, cit.p. 45

principe della nostalgia: dare vita a una nuova età dell'oro, passare da una nostalgia malinconica a una nostalgia performativa.

Nel 1468 sulla banderuola in piazza Santa Croce sventola il motto “Le temps revient”, cioè “il tempo si rinnova” in occasione del torneo che celebra l'avvento di Lorenzo il Magnifico<sup>424</sup>. L'eterna primavera descritta da Esiodo e da Ovidio, cioè. si rinnova nella *Primavera* del Botticelli. E il mito dell'età dell'oro diventa una scenografia per i regnanti dell'epoca.

Nelle feste principesche, i cortigiani si travestono da pastori, da “uomini selvaggi”, e il culmine della raffinatezza consiste nel ritrovare i giochi irresponsabili che precedono la civiltà. È una regressione rituale intermittente, il cui scopo è probabilmente quello di scongiurare una malinconia, di annullare illusoriamente i rapporti di subordinazione. La musica e la danza creano allora quell'origine di cui credono di essere l'eco: instaurano un tempo dell'innocenza, una breve sospensione della colpevolezza del divenire.<sup>425</sup>

L'età dell'oro, quindi, non è solo un mito retrogrado dai tratti patologici, ma nasconde un'aspirazione profondamente umana e la nostalgia non è soltanto statica malinconia, ma un sentimento orientato alla ricerca, che aspira alla felicità, al completamento dell'unità armonica primigenia.

Da un lato, quindi, un sentimento passivo di dolore provocato dall'impossibilità di fare ritorno a un mondo tramontato; dall'altro un processo attivo che, spinto dal desiderio di ritorno, cerca di costruire il presente a immagine e somiglianza di un passato distante e idealizzato. Da un lato, un sentimento di declino e sconfitta che assume la forma del lutto malinconico per la perdita irrevocabile; dall'altro, una sorta di *mimesi* culturale caratterizzata dalla volontà di far rivivere il passato attraverso rappresentazioni che lo riproducano<sup>426</sup>.

---

<sup>424</sup> G. Minois, *La ricerca della felicità*, Dedalo, Bari 2010, p. 141.

<sup>425</sup> J. Starobinski, *Le incantatrici*, EDT, Torino 2007, p. XIII.

<sup>426</sup> Anastasia Stouraiti ha collegato questa prospettiva al concetto della *translatio imperii*, un concetto storico che si riferisce al trasferimento di modelli e idee da un impero all'altro (per esempio dall'impero romano all'impero cristiano), cfr. A. Stouraiti, *Lutto e mimesi*, in *Nostalgia*, a cura di R. Petri, cit., p. 93; Cfr. anche W. Goetz, *Translatio imperii*, Tübingen 1958.

Pur sapendo che tale desiderio potrebbe rimanere insoddisfatto. E i continui rovesciamenti parodici e ironici che accompagnano la storia del mito dell'età dell'oro – da Erasmo<sup>427</sup> a Cervantes<sup>428</sup> - evidenziano la frustrazione intrinseca a quel desiderio. Appunto, una frustrazione nostalgica.

In quanto desiderio impossibile di un'esperienza vissuta nel posto dell'origine, la nostalgia ha una faccia utopica che è rivolta verso una sorta di “futuro passato”, un passato che ha una consistenza solo ideologica<sup>429</sup>.

La nostalgia delle origini dorate, insomma, è innanzitutto una forma narrativa. E il passato narrato non è mai esistito eccetto che come narrazione: è sempre assente e rischia continuamente di riprodursi come una mancanza sentita.

---

<sup>427</sup> Erasmo, *Elogio della pazzia*, Editoriale Opportunity Book, Milano 1995, p. 41.

<sup>428</sup> M. Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, parte I, capitolo XI, Rizzoli, Milano 1981, vol. I, pp. 87-88.

<sup>429</sup> «Nostalgia is a sadness without an object, a sadness which creates a longing that of necessity is inauthentic because it does not take part in lived experience» S. Stewart, *On longing*, Duke University Press 1984, p. 23

## CAPITOLO II

### BON SAUVAGE

Barbarus his ego sum quia non intelligor illis.

Ovidio

#### a. Il mito del buon selvaggio

Accanto al mito dell'età d'oro, fa la sua comparsa in età moderna un altro mito che ha segnato il paradigma nostalgico contemporaneo: il mito del buon selvaggio.

La versione laica e antropologica del mito dell'età dell'oro, la versione laica dell'eterno ritorno, del paradiso perduto. Un sogno di eterno presente che è un archetipo<sup>430</sup>.

Analizzare la società "selvaggia" – dalla letteratura del XVI fino alle costruzioni della storiografia tra '800 e '900<sup>431</sup> – rende agevole la costruzione dell'ipotetico uomo primitivo allo stato di natura, immune o perlomeno non ancora contaminato dallo snaturamento della "modernità". Il buon selvaggio è, a un tempo, l'uomo naturale e l'ideale utopico<sup>432</sup>.

Michel de Montaigne, in questa lista, è uno dei primi pensatori dotati di spirito etnografico accompagnato da uno spiccato relativismo culturale, un precursore del modo illuministico di guardare al di fuori della cultura europea.

---

<sup>430</sup> Cfr. L. Sozzi, *Immagini del selvaggio. Mito e realtà nel primitivismo europeo*, Roma 2002.

<sup>431</sup> G. Gliozzi, *Il mito del "buon selvaggio" nella storiografia tra Ottocento e Novecento*, in *Differenze e uguaglianza nella cultura europea moderna. Scritti 1966-1991*, a cura di A. Strumia, Vivarium, Napoli 1992, pp. 25-81.

<sup>432</sup> Una pratica nostalgica che non accenna a finire. Basti pensare all'uso che Baudrillard fa del "primitivo" per contrapporre la società attuale a un referente arcaico e positivo, all'idealizzazione nostalgica di culture arcaiche, al concetto di selvaggio come "altro", assolutamente opposto all'Ovest. Cfr. R. J. Lane, *Jean Baudrillard*, Routledge, London-New York 2000, p. 62 e ss.

Nel capitolo XXXI del primo libro dei *Saggi*, dal titolo *Des cannibales* [Dei cannibali], pubblicato nella prima edizione del 1580 e nel modificato nel 1588, Montaigne si dimostra consapevole del pregiudizio etnocentrico che segna la contrapposizione – più o meno nostalgica – tra “noi” e i “barbari”:

Non vi [è] nulla di barbaro e di selvaggio, a quanto me ne hanno riferito, se non che ognuno chiama barbarie quello che non è nei suoi usi; sembra infatti che noi non abbiamo altro punto di riferimento per la verità e la ragione che l'esempio e l'idea delle opinioni e degli usi del paese in cui siamo.<sup>433</sup>

Le stranezze dei “barbari”, a volte descritte con disgusto, dimostrano soltanto l'indefinita varietà dei costumi umani. Infatti, la stranezza è relativa al punto di osservazione: «i barbari non ci appaiono per nulla più strani di quanto noi sembriamo a loro, né con maggior ragione»<sup>434</sup>. Per condannare le violenze che gli europei compiono nel Nuovo Mondo, conviene riaffermare con forza la relatività delle categorie di “barbari” e “civilizzati”.

Con Montaigne – scrive Giacomo Marramao – «la crisi di valori determinata dalla svolta copernicana, dalla scoperta dell'alterità antropologica e dalla frattura prodottasi nel cuore della *res publica christiana* con le guerre civili di religione, fornisca lo spunto per una radicale revoca in questione della centralità dell'uomo europeo e del suo diritto di connotare come “barbarie” tutto ciò che dal costume europeo si discosta»<sup>435</sup>.

Anche queste pagine, però, non sono immuni da un atteggiamento nostalgico. Anzi, Montaigne è attratto dal dischiudersi mitico di un nuovo mondo alternativo al presente, dall'evocazione di una “semplicità” e “ingenuità” originaria e innocente che oltrepassa «non solo tutte le descrizioni con cui la poesia ha abbellito l'età dell'oro, e tutte le sue immagini atte a raffigurare una felice condizione umana, ma anche la concezione e il desiderio medesimo della filosofia»<sup>436</sup>. La superiorità dei selvaggi, cioè,

---

<sup>433</sup> M. Montaigne, *Saggi*, a cura di F. Garavini, Adelphi, Milano 1992, Libro I, cap. XXXI, *Dei cannibali*, p. 272, cfr. pp. 268-285.

<sup>434</sup> M. Montaigne, *Saggi*, cit., Libro I, I-XXIII, p. 145.

<sup>435</sup> G. Marramao, *La passione del presente*, cit., p. 101. Cfr. R. Koselleck, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Marietti, Genova 1986.

<sup>436</sup> M. Montaigne, *Saggi*, cit., Libro I, XXXI, p. 273.

è giustificata dalla nostalgia per qualcosa che – nel presente europeo – è dolorosamente scomparso<sup>437</sup>.

Questi popoli sono barbari perché «molto vicini alla semplicità originaria», perché sono governati da «leggi naturali non ancora troppo imbastardite dalle nostre» e non hanno «nessuna conoscenza delle lettere; nessuna scienza dei numeri»<sup>438</sup>. Montaigne continua con l'elenco che descrive un mondo alla rovescia: «nessun nome di magistrato, né di gerarchia politica; nessuna usanza di servitù, di ricchezza o di povertà; nessun contratto; nessuna successione; nessuna spartizione; nessuna occupazione se non dilettevole; nessun rispetto della parentela oltre a quello ordinario; nessun vestito; nessuna agricoltura; nessun metallo; nessun uso del vino o di grano»<sup>439</sup>.

Insomma, ecco di nuovo l'utilità dello sguardo nostalgico: dipinge un'alternativa al presente, dislocata in un altro mondo o in un altro tempo, da guardare con rimpianto e ammirazione.

I pensatori del razionalismo giusnaturalistico, invece, attribuiscono un preciso significato teoretico alla diversità dei “selvaggi”, considerandone le implicazioni sociopolitiche oltre che culturali.

Il ruolo dei selvaggi – come dimostra l'analisi dettagliata di Sergio Landucci ne *I filosofi e il selvaggio*<sup>440</sup> - è cruciale nell'elaborazione del concetto di “stato di natura”, nella formulazione della distinzione tra società e stato, nell'individuazione di una linea progressiva o regressiva nello sviluppo umano. Da Pufendorf a Leibniz, da Locke a Helvetius:

Le idealizzazioni moderne dei selvaggi [...] non ebbero solo la funzione di dar voce in qualche modo a quel ‘disagio nella civiltà’ che attraversa probabilmente ogni cultura ed ogni società umana [...], ma ebbero anche quest'altra funzione essenziale, di anticipare letterariamente e forse di rendere possibile e vieppiù

---

<sup>437</sup> Una tesi fortemente criticata, quattro anni dopo, nello *Spaccio de la bestia trionfante* pubblicato nel 1584, da Giordano Bruno. Bruno, contaminando la sua descrizione dello stato di natura con quella del Lucrezio del *De rerum natura*, si oppone all'idealizzazione della purezza del selvaggio e afferma la superiorità morale e culturale europea.

<sup>438</sup> M. Montaigne, *Saggi*, cit., Libro I, cap. XXXI, *Dei cannibali*, p. 273-274.

<sup>439</sup> M. Montaigne, *Saggi*, cit., Libro I, cap. XXXI, *Dei cannibali*, p. 273-274.

<sup>440</sup> Cfr. S. Landucci, *I filosofi e i selvaggi 1589-1789*, Laterza, Bari 1972.

urgente, infine di accompagnare a guisa di ridondante commento, una grande scoperta teorica come la distruzione della necessità e dell'universalità dell'implicazione società-Stato.<sup>441</sup>

Secondo Landucci «il crescere e il maturare dell'ideologia moderna del 'progresso' dell'umanità» ha un punto nodale «nel riferimento ai 'selvaggi' americani – e segnatamente, per l'appunto, attraverso la tesi di una corrispondenza del loro livello culturale con quello degli antenati antichissimi delle nazioni successivamente pervenute a civiltà»<sup>442</sup>.

Jean-Jacques Rousseau unifica i due estremi di questa parabola: il fascino arcadico dell'età d'oro – dalle metamorfosi dall'esiodea razza d'oro alla Roma repubblicana fino alla Ginevra del suo tempo – e il valore teoretico che si è consolidato intorno alla figura del selvaggio in una nuova chiave antropologica.

I miti dell'età dell'oro e del buon selvaggio svolgono una funzione metamorfica nel pensiero di Rousseau. Il tono spesso poetico e nostalgico non è solo una perorazione retorica sulla felicità perduta del passato, ma una spietata analisi critica del presente. La nostalgia, cioè, è al contempo un'esigenza personale e politica, etica e sociale.

Una connessione – quella tra sentire individuale e astrazione filosofica – che attraversa l'intero itinerario di Rousseau: è inscindibile l'intreccio tra la vita personale e il pensiero del pensatore ginevrino, tra le esperienze vissute e le svolte concettuali. Anzi «accade spesso – ha scritto Jung – che [in Rousseau] un problema fondamentale personale e quindi apparentemente soggettivo si dilati di un tratto a problema universale che abbraccia tutta la società»<sup>443</sup>. Rousseau, cioè, non smette di cercare un'armonia tra l'universalità della ragione e l'individualità del sentimento.

Anche il suo primo scritto pubblicato – il *Discorso sulle scienze e sulle arti* – nasce come un'improvvisa illuminazione, come un'intuizione seguita alla lettura casuale sul *Mercurio de France* della domanda proposta dall'Accademia di Digione: Il progresso delle scienze e delle arti ha contribuito al miglioramento dei costumi?

---

<sup>441</sup> S. Landucci, *I filosofi e i selvaggi 1589-1789*, cit., pp. 173-74.

<sup>442</sup> S. Landucci, *I filosofi e i selvaggi 1589-1789*, cit., pp. 312-13.

<sup>443</sup> C. G. Jung, *Tipi psicologici*, in *Opere*, vol. VI, Torino 1969, p. 90.

L'impulso filosofico di Rousseau, cioè, è prima di tutto un sentire che scuote ogni fibra del corpo, che si riempie dei sentimenti personali, tra cui quello preminente della nostalgia. Come racconta lui stesso nelle *Confessioni*:

Non appena lessi questo, vidi un altro universo e divenni un altro uomo [...]. I miei sentimenti ascsero con la più inconcepibile rapidità al tono delle mie idee. Tutte le mie piccole passioni furono soffocate dall'entusiasmo per la verità, la libertà, la virtù, e la cosa più sorprendente è che questa effervescenza si mantenne nel mio cuore per più di quattro o cinque anni, a un livello così alto, come non è mai stata nel cuore di un altro uomo.<sup>444</sup>

Non è un caso, nota Ernst Cassirer, che il percorso intellettuale di Rousseau inizi con il suo arrivo a Parigi, quasi trentenne. Un'esperienza che avvolge in un crepuscolo indistinto gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza che saranno «oggetto del ricordo e della nostalgia – una nostalgia che non lo abbandonò mai, fino alla fine»<sup>445</sup>. Alla Svizzera – non a caso terra d'origine sia di Rousseau che della malattia nostalgica – si lega il ricordo di una vita autentica e incorrotta che deve essere oggetto di rimpianto:

Quel che sempre Rousseau tornò a considerare furono le prime impressioni della sua terra d'origine, la Svizzera, da cui ricevette il sentimento, possibile solo in quel luogo, di una vita vissuta in autentica unità, in una incorruttibile interezza. La rottura tra le pretese del mondo e le esigenze dell'io non si era ancora consumata; la forza del sentimento e della fantasia non si era ancora misurata con i limiti fissi e rigidi della realtà delle cose. E quindi alla coscienza di Rousseau i due mondi, il mondo dell'io e il mondo delle cose, non si presentavano come nettamente scissi l'uno dall'altro. I suoi anni dell'infanzia e della giovinezza sono una trama particolare e fantastica, dove sogno e realtà, esperienza vissuta e immaginazione si intrecciano.<sup>446</sup>

L'arrivo a Parigi, quindi, rappresenta il trauma che dà origine alla malattia del soggetto nostalgico: scompare il ritmo della quotidianità ordinaria e la vecchia vita è sostituita dalla frenesia del ritmo lavorativo della capitale. La nostalgia di Rousseau, quindi, è prima di tutto un'esperienza personale: il mondo compresso degli affari che

---

<sup>444</sup> J.-J. Rousseau, *Le confessioni*, Orsa Maggiore, Foggia 1991.

<sup>445</sup> E. Cassirer, *Rousseau*, trad. it. di G. Bartoli, Lit Edizioni, edizione digitale 2015. Cfr. anche E. Cassirer, *Rousseau, Kant, Goethe*, Donzelli, Roma 1999.

<sup>446</sup> E. Cassirer, *Rousseau*, cit.

normano il tempo si pone, fin da subito, come lacerazione innaturale e disarmonica di una precedente felicità.

Anzi, proprio Parigi – che lo accoglie con esagerata compiacenza – genera la sua misantropia, il carattere tipico del nostalgico e del malinconico<sup>447</sup>. Rousseau, infatti, rimane sempre uno “straniero” – un cittadino di Ginevra – che denuncia i vizi di una società che non gli appartiene.

Le pagine autobiografiche, infatti, sono indispensabili per comprendere le posizioni teoriche di Rousseau in quanto, come ha osservato Cassirer, «in un pensatore di questo genere il contenuto e il senso della sua opera non possono essere staccati dalla vita personale: essi si possono cogliere unicamente fusi l'uno nell'altro, in un ripetuto rispecchiarsi e in un vicendevole illuminarsi dell'uno per mezzo dell'altro»<sup>448</sup>.

Il riferimento all'età dell'oro e allo stato di natura, quindi, si pone come un ideale regolativo che mira al sovvertimento di una società che si crede felice, ma che è dominata solo dall'apparenza. Rousseau, in altri termini, ricerca una terapia che – per curare a livello individuale e collettivo una malattia che sta infettando il presente – si rivolge all'altrove (un altrove storico, utopico o morale).

Le ombre di Rousseau sono il simbolo di una rottura insanabile tra concezioni radicalmente diverse dell'uomo e della società. Fino a rimanerne vittima:

Jean-Jacques trasferì nella propria coscienza le più crude lacerazioni del suo tempo, tentò invano di sanarle, partecipò ai sommovimenti profondi della

---

<sup>447</sup> Una misantropia che condurrà Rousseau a costruirsi un mito nostalgico che, per salvare la propria natura, decide di autoescludersi dal mondo: «Prendevo, dunque, in certo senso congedo dal mio secolo e dai miei contemporanei, e davo il mio addio al mondo, confinandomi in quell'isola per il resto dei miei giorni; tale era infatti la mia decisione, ed era là che contavo finalmente di attuare il grande progetto di questa vita oziosa al quale avevo inutilmente consacrato fino ad allora tutto quel poco di attività che il Cielo mi aveva accordata». E continua Ma se vi ha una condizione in cui l'anima trovi un assetto abbastanza solido per riposarvi interamente e raccogliervi tutto il proprio essere, senz'aver bisogno di rammemorare il passato o di anticipare sul futuro, dove il tempo presente non sia nulla per lei, dov'esso presente continui a durare, senza nondimeno far notare la sua durata e senza nessuna traccia di successione, senza nessun altro sentimento di privazione o di desiderio che quello solo della nostra esistenza, e che questo sentimento da solo possa colmarla per intero; sino a tanto che questa condizione dura, colui che vi si trova possiamo chiamarlo felice non d'una gioia imperfetta, povera e relativa, come quella provata nei piaceri della vita, ma d'una gioia bastevole, piena e perfetta, che non lascia nell'anima nessun vuoto che senta il bisogno di colmare» (J.-J. Rousseau, *Dialogo III*, p. 1306).

<sup>448</sup> E. Cassirer, *Il problema Gian Giacomo Rousseau*, La Nuova Italia, Firenze 1948, p. 14.

società borghese, ne interpretò le passioni e le aspirazioni: finché, rimasto vittima del suo stesso candore e della sua ipersensibilità emotiva, pagò con la nevrosi il tentativo di conciliare in sé idee e tradizioni che la storia violentemente separava.<sup>449</sup>

Il presente – con le scienze, le lettere e le arti – ha imbellettato le “catene” che opprimono gli uomini civilizzati, che soffocano il loro sentimento e la loro originaria natura. Solo lo sguardo nostalgico, quindi, consente l’acquisizione di una distanza critica dal presente e dagli sfarzosi costumi parigini che occultano la verità:

Un abitante di qualche lontana contrada, che cercasse di formarsi un’idea dei costumi europei fondandosi sullo stato delle scienze fra noi, sulla perfezione delle nostre arti, sulla decenza dei nostri spettacoli, sulla cortesia delle nostre maniere, sull’affabilità dei nostri discorsi, sulle nostre continue dimostrazioni di benevolenza e su questa gara tumultuosa di uomini di ogni età e di ogni stato, che sembrano affaccendati dal levar dell’aurora fino al tramontar del sole a rendersi servigi reciprocamente; questo straniero, dico, intuirebbe dei nostri costumi esattamente il contrario di quello che sono.<sup>450</sup>

La nostalgia, quindi, è orientata a mostrare il lato oscuro che si nasconde dietro la decenza, la cortesia e l’affabilità degli uomini civilizzati per contrasto con l’immagine «della semplicità dei primi tempi»<sup>451</sup>.

Nella prefazione al *Discours sur l'inégalité*, Rousseau menziona un passo del X libro della *Politeia* di Platone, paragonando l’uomo civilizzato al Glauco marino:

Dobbiamo invece osservare attentamente con il raziocinio quale essa [l’anima] è allo stato di perfetta purezza. Il raziocinio la troverà molto più bella e splendida e ne distinguerà le varie forme di giustizia e ingiustizia, e tutte le qualità che or ora abbiamo elencate. Però ora abbiamo detto il vero rispetto al modo in cui essa ci appare presentemente. L’abbiamo vista in quella condizione in cui si trova Glauco marino; chi lo vedesse non ne riconoscerebbe più tanto facilmente la pristina natura, perché le parti antiche del corpo sono in parte spezzate, in parte corrose e completamente sfigurate dai flutti. Altre poi vi si sono aggiunte,

---

<sup>449</sup> P. Casini, *Introduzione all’illuminismo*, cit., vol. II, p. 446.

<sup>450</sup> J.-J. Rousseau, *Discorso sulle scienze e sulle arti*, in J.-J. Rousseau, *Scritti politici*, vol. I, Laterza, Bari 2014, p. 8. La finzione dello straniero ritornerà nel pensiero di Rousseau. Fino a diventare lo stesso Rousseau lo straniero, l’esiliato, il nomade (cfr. J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La trasparenza e l’ostacolo*, trad. it. di R. Albertini, il Mulino, Bologna 1982, p. 83).

<sup>451</sup> J.-J. Rousseau, *Discorso sulle scienze e sulle arti*, cit., p. 12.

conchiglie alghe sassi; e così rassomiglia più a una bestia qualsiasi che al suo essere naturale.<sup>452</sup>

Lo stato di natura, quindi, non è un semplice espediente argomentativo. Il tentativo di Rousseau è molto più ambizioso: raggiungere l'«essenza intima» dell'anima umana. L'autentica nostalgia si racchiude in questo periglioso *nostos*: tornare presso se stessi, ritornare ad essere uomini, ritrovare la nostra autentica natura nascosta in profondità.

Il viaggio nostalgico che ricostruisce – attraverso il ragionamento, la congettura e l'esperienza – lo stato ideale primigenio è orientato a un riconoscimento. Siamo alterati, sfigurati, perfino irriconoscibili come la statua del dio marino e dobbiamo allontanarci da noi stessi – nel tempo antico e nello spazio selvaggio – per riuscire a riconoscersi.

Ripulendoci dallo snaturamento dell'uomo civilizzato, attraverso materiali storici, etnografici e letterari, possiamo risalire tanto temporalmente quanto ontologicamente al “puro stato di natura”.

Tutti i filosofi, scrive Rousseau, «hanno esaminato i fondamenti della società hanno sentito la necessità di risalire fino allo stato di natura, ma nessuno di essi ci è arrivato»<sup>453</sup>. Per questo, il filosofo ginevrino miscela l'analisi delle spedizioni geografiche settecentesche che forgiarono l'antropologia dell'illuminismo, il dibattito del giusnaturalismo sullo stato di natura, le fonti poetiche e letterarie dell'antichità e la propria personale “immaginazione filosofica”.

Rousseau, però, denuncia anche le carenze “scientifiche” circa la raccolta e l'organizzazione del materiale etnologico, cui pure attinge a piene mani. Non a caso Lévi-Strauss<sup>454</sup> ha ascritto al pensatore ginevrino il merito di avere non solo prefigurato, ma addirittura fondato l'etnologia e più in generale le scienze dell'uomo.

Rousseau scrive, in una lunga nota del *Discours sur l'inégalité*:

---

<sup>452</sup> J.-J. Rousseau, *Discorso sull'origine della disuguaglianza*, cit., p. 43.

<sup>453</sup> J.-J. Rousseau, *Discorso sull'origine della disuguaglianza*, cit., p. 98..

<sup>454</sup> Cfr. C. Lévi-Strauss, *Jean-Jacques Rousseau, fondatore delle scienze dell'uomo*, in *Razza e storia e altri studi di antropologia*, a cura di P. Caruso, Einaudi, Torino 1967, p. 86.

dopo tre o quattrocento anni che gli abitanti d'Europa inondano le altre parti del mondo, e pubblicano incessantemente nuove raccolte di viaggi e di relazioni, sono persuaso che noi non conosciamo di uomini che i soli Europei [...]. Gli individui hanno un bell'andare e venire, sembra che la filosofia non viaggi: così quella di ciascun popolo è poco adatta per un altro [...]; non hanno saputo scorgere, all'altro capo del mondo, se non ciò che sarebbe toccato loro d'osservare senza uscir dalla loro strada, e che i veri caratteri distintivi delle nazioni, che colpiscono gli occhi fatti per vederli, sono quasi sempre sfuggiti ai loro.<sup>455</sup>

Il processo nostalgico che conduce allo stato di natura, cioè, insegue un tempo che non è individuabile nella memoria, che è al di là dei confini del ricordo: l'età dell'oro a cui si anela ritornare deve essere, prima di tutto, ricostruita e riconosciuta nell'immaginario.

E Rousseau, per farlo, costruisce una stringente “logica emozionale” che mostra a tutti gli uomini «una bella riva, adornata dalle sole mani della natura, alla quale si volgono incessantemente i nostri occhi, e dalla quale ci sentiamo allontanare con rimpianto»<sup>456</sup>, facendo appello al loro desiderio più intimo di *rétrograder*, di allontanarsi da un presente insoddisfacente ritornando in un tempo più propizio:

I tempi di cui mi accingo a parlare sono remoti: quanto sei cambiato da come eri! È, per così dire, la vita della tua specie che io descriverò, secondo le qualità che tu hai avuto, e che la tua educazione e le tue abitudini hanno potuto corrompere, ma non hanno potuto distruggere. Vi è, lo sento, un'età nella quale ciascun individuo vorrebbe fermarsi; tu cercherai l'epoca nella quale desidereresti che la tua specie si fosse fermata. Scontento della tua condizione attuale per delle ragioni che preannunciano alla tua infelice posterità cause di malcontento ancora più grande, forse tu vorresti tornar indietro; e questo sentimento sarà l'elogio dei tuoi primi antenati, la critica dei tuoi contemporanei, e il terrore di coloro che hanno la sventura di vivere dopo di te.<sup>457</sup>

---

455

456 J.-J. Rousseau, *Discorso sulle scienze e sulle arti*, cit., p. 12.

457 J.-J. Rousseau, *Discorso sull'origine della disuguaglianza*, cit., pp. 99-100.

Rousseau, quindi, fa appello a un desiderio collettivo, a una nostalgia antropologica che non è statica e paralizzante, ma attiva e vitale, orientata verso una mutazione del presente<sup>458</sup>.

L'atteggiamento nostalgico, in questo caso, non si rivolge allo stato di natura per glorificare un astratto progetto teorico, ma per rafforzare una contrapposizione critica con la società moderna. Tutti i nostri mali – scrive Rousseau – sono una mera conseguenza di questo allontanamento dall'origine, di questa “dolorosa lontananza” dalla vita autentica che ci era prescritta dalla natura:

L'estrema disuguaglianza dei modi di vivere, l'eccesso di ozio negli uni, di fatica negli altri; la facilità di eccitare e appagare i nostri appetiti e la nostra sensualità; i cibi troppo ricercati dei ricchi, coi succhi che li riscaldano e le indigestioni che li aggravano; il cattivo nutrimento dei poveri, che di nutrimento, per lo più mancano addirittura, e per questa scarsezza, se l'occasione si presenta, sono portati a rimpinzarsi avidamente; le veglie; gli eccessi di ogni specie; l'impeto smodato di tutte le passioni; la stanchezza e l'esaurimento dello spirito; le disgrazie e le innumerevoli pene che si provano in tutte le condizioni e da cui le anime sono perennemente rose; ecco le prove funeste che i nostri mali sono per la maggior parte opera nostra e che li avremmo evitati quasi tutti mantenendo la maniera di vivere semplice, uniforme e solitaria che ci era prescritta dalla natura.<sup>459</sup>

---

<sup>458</sup> Nel *Discorso sull'origine della disuguaglianza* Rousseau critica le posizioni di Hobbes circa l'origine della società. Hobbes, secondo Rousseau, ha proiettato sull'uomo selvaggio le passioni all'opera nella società. In altri termini, ciò che viene presentato da Hobbes come naturale è in realtà storico. Nella prima stesura del *Il contratto sociale* aggiunge che «l'errore di Hobbes non sta dunque nell'aver posto lo stato di guerra fra gli uomini indipendenti divenuti socievoli, ma nell'aver supposto questo stato come naturale alla specie, presentandolo come la causa di quei vizi di cui invece è l'effetto» (J.-J. Rousseau, *Il contratto sociale o Saggio sulla forma della repubblica (prima redazione)*, in *Scritti politici*, vol. 2, Laterza, Roma-Bari 1994, p. 10).

<sup>459</sup> J.-J. Rousseau, *Discorso sulla disuguaglianza*, cit., p. 146.

## b. Amare le chimere

Rousseau, quindi, mette in atto un paragone serrato tra la vita dell'*homme de la nature* che ha pochi bisogni e desideri da appagare e la vita corrotta dell'uomo in società. Ma nella descrizione di questo idilliaco stato di natura c'è anche la consapevolezza malinconica della sua irraggiungibilità: l'uomo ha perso l'innocenza del selvaggio e le sue passioni ne «hanno distrutto per sempre la semplicità originaria»<sup>460</sup>. L'età dell'oro, scrive Rousseau, «restò per sempre una condizione estranea alla stirpe umana, che non la riconobbe quando poteva goderla, e la perse quando avrebbe potuto conoscerla»<sup>461</sup>.

La nostalgia che trasfigura miticamente il passato in età dell'oro, però, è accompagnata da un rovesciamento contrastante e ambivalente. L'uomo, uscendo dallo stato di natura, ha perso molti vantaggi, ma ha guadagnato se stesso e l'amore per la virtù:

[l'uomo] pur privandosi in questo nuovo stato di molti vantaggi che la natura gli accorda, ne ottiene in compenso di tanto grandi, le sue facoltà si esercitano e sviluppano, le sue idee si ampliano, i suoi sentimenti si nobilitano, la sua anima intera si eleva a tal segno, che, se il cattivo uso della nuova condizione spesso non lo degradasse facendolo scendere al disotto persino di quella da cui proviene, dovrebbe senza posa benedire l'istante felice che lo strappò per sempre di là, facendo dell'animale stupido e limitato che era un essere intelligente ed un uomo.<sup>462</sup>

Come commenta Eugenio Garin, «l'*homme de la nature* non è un uomo: è un animale che si confonde con le cose, che non parla e non pensa, che non sa esistere»<sup>463</sup>. E la prospettiva di Rousseau, quindi, è consapevole di questa oscillazione pericolosa tra animalità e corruzione.

---

<sup>460</sup> J.-J. Rousseau, *Discorso sulla disuguaglianza*, cit. pp. 222-223.

<sup>461</sup> J.-J. Rousseau, *Il contratto*, cit., p. 5.

<sup>462</sup> J.-J. Rousseau, *Il contratto*, cit., p. 15.

<sup>463</sup> E. Garin, *Introduzione*, in J.-J. Rousseau, *Scritti politici*, cit., vol. I, p. XXXVII.

La critica di Rousseau, piuttosto, è rivolta al cattivo uso di questo “istante” di passaggio e cambiamento che poteva trasformarsi in un “istante felice” e non in una condanna.

Insomma il progresso è un fatto ambiguo: è sì la conquista di abilità nuove ma è anche una degradazione, una perdita dell’innocenza e della compassione. Il progresso è una nozione in cui il male e il bene coesistono, un’ascesa che implica anche una caduta, una conquista che comporta un allontanamento dall’eterna ripetizione della natura. In un passo del *Manoscritto di Ginevra* (soppresso nella stesura finale del *Contratto*) Rousseau scrive:

Benché fra gli uomini non vi sia una società naturale e generale, benché divenendo socievoli diventino anche infelici e malvagi, benché le leggi della giustizia e dell’uguaglianza non contino nulla per chi vive a un tempo nella libertà dello stato naturale e sotto il giogo dei bisogni propri della società; invece di pensare che per noi non ci sia né virtù né felicità, e che il cielo ci abbia abbandonato senza soccorso al decadimento della specie, sforziamoci di ricavare dal male stesso la medicina che deve guarirlo. [...] Illuminiamo la sua ragione di nuove conoscenze; riscaldiamo il suo cuore di nuovi sentimenti; impari a moltiplicare il suo essere e la sua felicità dividendoli con i suoi simili.<sup>464</sup>

Rimane quindi, l’ambivalenza della nostalgia che è aperta al futuro e alla perfettibilità dell’uomo che si è differenziato dall’animale e ha perduto l’innocenza. Ma ha guadagnato la libertà di cadere o ascendere.

*L’homme sauvage* è innanzitutto un animale, il suo regno è quello della sensibilità, dove nutrirsi, cercare un riparo, riprodursi. La maniera di vivere semplice, uniforme e solitaria è prescritta dalla natura benigna che accoglie la specie umana al pari delle altre specie.

Concludiamo che, errando nella foresta, senza industria, senza parola, senza domicilio, senza guerra e senz’associazione, senz’alcun bisogno dei suoi simili come senza desiderio di nuocer loro, forse anche senza mai riconoscerne alcuno individualmente, l’uomo selvaggio, soggetto a poche passioni, e bastando a se stesso, non aveva che i sentimenti e le conoscenze adatte a tale stato; non

---

<sup>464</sup> J.-J. Rousseau, *Il contratto*, cit., pp. 10-11.

sentiva che i suoi veri bisogni, non considerava che ciò che credeva di aver interesse a vedere, e la sua intelligenza non faceva più progressi che la sua vanità. Se per caso faceva qualche scoperta, poteva tanto meno comunicarla, in quanto non riconosceva nemmeno i suoi figli. L'arte moriva con l'inventore. Non v'era né educazione né progresso; le generazioni si moltiplicavano invano; e, partendo ognuna sempre dallo stesso punto, i secoli scorrevano in tutta la rozzezza delle prime età; la specie era già vecchia e l'uomo restava sempre fanciullo.<sup>465</sup>

Ciò che la riflessione ci apprende a questo proposito, l'osservazione lo conferma perfettamente: l'uomo selvaggio e l'uomo incivilito differiscono talmente, nel fondo del cuore e delle inclinazioni, che ciò che forma la felicità suprema dell'uno, ridurrebbe l'altro alla disperazione. Il primo non respira che quiete e libertà; non vuol che vivere e restare ozioso, e l'atarassia stessa dello stoico non s'avvicina alla sua profonda indifferenza per ogni altro oggetto. Al contrario, il cittadino, sempre attivo, suda, s'agita, si tormenta senza posa per cercare occupazioni ancor più laboriose; fatica fino alla morte, vi corre anzi per mettersi in grado di vivere, o rinuncia alla vita per acquistar l'immortalità [...]. Tale, infatti, è la causa di tutte queste differenze: il selvaggio vive in se stesso; l'uomo socievole, sempre fuori di sé, non sa vivere che nella opinione altrui.<sup>466</sup>

L'uomo naturale (*l'homme de la nature*) provava spontaneamente un sentimento egoistico, l'amor di sé (*amour de soi*) e un sentimento altruistico, la compassione (*pitié*). Nel secondo *Discours* scrive: «la compassione sarà tanto più energica quanto più l'animale che sta a vedere si identificherà intimamente con l'animale che soffre; ora è evidente che questa identificazione deve essere stata infinitamente più stretta nello stato di natura che non nello stato di ragione»<sup>467</sup>.

Rousseau, però, non compie solo la fatale narrazione dell'inarrestabile degradarsi della natura e della specie umana che conduce alla genesi dell'ingiustizia sociale. Ma, carico di nostalgia, apre dei varchi tra uomo originario e uomo civilizzato, attivando una dialettica della speranza, un progetto utopico possibile anche se solo immaginario. Innanzitutto nella dimensione ludica della festa campestre:

Proprio la festa campestre offre alle anime belle uno spettacolo che simula il ritorno all'innocenza primitiva. Sanno bene che non è altro che un'illusione, solo

---

<sup>465</sup> J.-J. Rousseau, *Discorso sulla disuguaglianza*, cit., p. 58.

<sup>466</sup> J.-J. Rousseau, *Discorso sulla disuguaglianza*, cit., p. 75.

<sup>467</sup> J.-J. Rousseau, *Discorso sulla disuguaglianza*, cit., vol. I, p. 164

che l'effetto di tale illusione è quello di riavvicinare in modo meraviglioso l'immagine dell'innocenza idilliaca, al punto da far credere che la fine si congiunga coll'inizio e che, al termine dell'evoluzione morale, la coscienza possa nuovamente immergersi nella spontaneità irriflessa donde la storia l'ha strappata. Ma è simulazione, gioco simbolico, non un vero ritorno all'origine.<sup>468</sup>

Anche l'*Emilio* rappresenta un tentativo di coniugare due mondi che il progresso ha separato: Emilio è l'uomo naturale che vive nella società. Il selvaggio e il fanciullo, cioè, sono due specie di un unico genere (l'uomo naturale). Il puro sentimento dell'esistenza, quindi, è racchiuso nell'invidiabile condizione del selvaggio e del fanciullo, nel loro essere in sé e per se stessi autosufficienti; in un amore di sé che non disdegna l'altro, ma che lo fa partecipe di una forma di *sociabilité* naturale. Di contro, il cittadino è alienato in un'apparenza che lo riduce a una maschera.

Emilio, ben più del selvaggio, potrebbe essere la congiunzione tra il mondo naturale e il mondo civile:

Nato nel fondo di un bosco, sarebbe vissuto più felice e più libero; ma non avendo da combattere nulla per seguire le proprie tendenze, sarebbe stato buono senza merito, non sarebbe stato virtuoso, ed ora sa di esserlo malgrado le sue passioni. La sola apparenza dell'ordine lo induce a conoscerlo, ad amarlo. Il bene pubblico, il quale non serve che di pretesto agli altri, è per lui solo un motivo reale. Impara a combattersi, a vincersi, a sacrificare il suo interesse all'interesse comune. [...] Io non ti esorto per ciò ad andare a vivere nelle grandi città: al contrario, uno degli esempi che i buoni devono dare agli altri è quello della vita patriarcale e campestre, la primitiva vita degli uomini, la più tranquilla, la più naturale e la più dolce per chi non ha il cuore corrotto. [...] Si tratta di chimerica età dell'oro, e sarà sempre una chimera per chiunque abbia il cuore e il gusto guasti. Non è neppur vero che la si rimpianga, poiché questi rimpianti sono sempre vani. Che occorrerebbe dunque per farla rinascere? Una cosa sola, ma impossibile: sarebbe di amarla.<sup>469</sup>

L'età dell'oro è una chimera per chi ha il cuore chiuso. Chi non si limita al rimpianto malinconico, dà vita a una nostalgia amorosa e desiderante che si poggia sul

---

<sup>468</sup> J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La trasparenza e l'ostacolo*, cit., p. 154.

<sup>469</sup> J.-J. Rousseau, *Emilio o dell'educazione*, in *Opere*, a cura di P. Rossi, Sansoni, Firenze 1993, libro V, p. 707.

potere dell'immaginazione. La presa di distanza dal suo secolo e dai suoi contemporanei, conduce all'idea della costruzione di una società altra.

Fino al culmine del desiderio:

La mia immaginazione non lasciava a lungo deserta la terra così addobbata, ch  non tardavo a popolarla di esseri seguendo il mio cuore e, cacciando lungi l'opinione, i pregiudizi e tutte le passioni artificiali, trasportavo nei rifugi della natura uomini degni di abitarli. Mi costruivo insieme ad essi una societ  incantevole di cui non mi sentivo indegno. Mi formavo seguendo la mia fantasia un secolo d'oro, e riempiendo quei bei giorni con tutte le scene della vita che mi avevano lasciato dolci ricordi, e con quelle che il cuore poteva desiderare ancora, mi intenerivo fino alle lacrime sui veri piaceri dell'umanit , tanto deliziosi, tanto puri, ed ormai tanto lontani dagli uomini . [...] Se mai tutti i miei sogni si fossero mutati in realt , non mi sarebbero bastati: avrei immaginato, sognato, desiderato sempre di pi .<sup>470</sup>

---

<sup>470</sup> J-J. Rousseau, *Lettere morali*, cit., pp. 196, 204 e 205.

### c. *L'homme de l'homme*

«Barbarus his ego sum quia non intelligor illis [Per loro sono un barbaro perché non mi capiscono]»<sup>471</sup>. Un verso di Ovidio che esprime estraneità e repulsione per il presente e *pathos* verso un'età dell'oro perduta è scelto come motto per il manoscritto della sua prima opera edita, il *Discours sur les avantages des sciences et des arts*. Lo stesso verso costituirà l'epigrafe dei *Dialogues* di *Rousseau juge de Jean-Jacques*.

Sin dalla prima infanzia, infatti, Rousseau sviluppa un interesse per la lettura dei classici che faceva nascere in lui delle vere e proprie *rêverie romanesque* tratte degli *exempla* antichi:

Attraverso quelle letture appassionanti, e le discussioni che occasionavano tra mio padre e me, si formò quell'animo libero e repubblicano, quel carattere indomito e fiero. [...] Continuamente immerso in Roma e Atene, vivendo per così dire nella compagnia di uomini grandi di quelle città, [...] mi infiammavo al suo esempio, mi credevo Greco o Romano, diventando il personaggio di cui leggevo la vita. Un giorno che raccontavo a tavola l'episodio di Muzio Scevola, restarono tutti impietriti dallo spavento vedendomi avanzare e mettere la mano sul braciere per rappresentare il suo gesto.<sup>472</sup>

Anche l'antichità greco-romana, quindi, assume un ruolo determinante all'interno del paradigma nostalgico rousseauiano perché incarna miticamente un mondo eroico ed etico, un modello ideale e alternativo al decadimento presente. Come sottolinea Denise Leduc-Fayette: «il richiamo all'Antichità in Rousseau testimonia, sotto una forma sicuramente tradizionale, un certo ideale al tempo stesso politico, morale pedagogico ed estetico, che è la stessa essenza della sua visione filosofica del mondo»<sup>473</sup>. Il paradigma nostalgico rousseauiano, cioè, non si limita a saccheggiare il repertorio delle convenzioni "classiciste" dell'antichità. Piuttosto, è fondato su premesse etico-politiche del tutto personali.

I due elementi intorno a cui si costruisce l'immagine idealizzata del mondo

---

<sup>471</sup> Ovidio, *Tristia*, cit., V, X, 37.

<sup>472</sup> J.-J. Rousseau, *Scritti autobiografici*, a cura di Lionello Sozzi, Einaudi-Gallimard, Torino 1997, p. 8.

<sup>473</sup> D. Leduc-Fayette, *J.-J. Rousseau et le mythe de l'Antiquité*, Vrin, Paris 1974, p. 16.

antico sono gli uomini illustri e le città modello, l'io e il noi, l'individuo e la comunità, l'uomo e il cittadino.

Nel *Discours sur les sciences et les arts*, il ginevrino esalta una figura esemplare dell'antichità: il generale romano Luscino Gaio Fabrizio che era stato mandato da Roma a trattare con Pirro e ne aveva rifiutato l'oro:

O Fabrizio! Che avrebbe pensato la tua grande anima, se, tornando in vita per tua disgrazia, avessi visto l'aspetto pomposo di quella Roma che il tuo braccio aveva salvato e che il tuo rispettabile nome aveva illustrato più di tutte le sue conquiste? “o dei! Avresti detto, che è stato dei tetti di paglia, delle case rustiche dove un tempo abitavano la parsimonia e la virtù? Qual funesto splendore ha sostituito la semplicità romana? Ma che lingua straniera è questa? Che sono questi costumi effeminati? Che vogliono dire questi quadri, queste statue, questi edifici? Che avete fatto, o stolti? Voi, i signori dei popoli, vi siete fatti schiavi degli uomini frivoli che avete vinto? [...] Romani, affrettatevi a demolire questi anfiteatri; mandate in frantumi le statue; bruciate i quadri; cacciate questi schiavi che vi dominano e vi corrompono con le loro arti funeste. Altre mani si illustrino con vani talenti; il solo talento degno di Roma consiste nel conquistare il mondo e nel farvi regnare la virtù. Quando Cineo scambiò il nostro senato per un consesso di re [...] vide, cittadini, uno spettacolo che mai offriranno tutte le vostre ricchezze o tutte le vostre arti; lo spettacolo più bello che mai sia apparso sotto il cielo: l'assemblea di duecento uomini virtuosi degni di comandare a Roma e di governare la terra.<sup>474</sup>

Oltre alla figura di Fabrizio, tra le immagini dei *grand hommes* evocati, risalta la figura di Socrate, l'emblema del saggio che denuncia, in una Atene ormai irrimediabilmente corrotta, la pericolosità delle scienze e delle arti attraverso l'esempio della propria virtù:

Ecco dunque il più saggio degli uomini a giudizio degli dei e il più sapiente degli Ateniesi secondo l'intera Grecia, Socrate, che fa l'elogio dell'ignoranza! Dobbiamo credere che, se resuscitasse tra noi, i nostri scienziati e i nostri artisti gli farebbero mutar parere? No, signori, quel giusto continuerebbe a spregiare le nostre vane scienze; non contribuirebbe a ingrossare la pleora di libri da cui siamo da ogni parte sommersi e, come ha fatto, lascerebbe ai suoi discepoli e ai nostri nipoti, un solo insegnamento: l'esempio e la memoria della sua virtù. Questo è un bel modo di

---

<sup>474</sup> J.-J. Rousseau, *Discorso sulle scienze e sulle arti*, cit., vol. I, p. 13.

istruire gli uomini.<sup>475</sup>

Il ritorno a Socrate significa il ritorno all'ignoranza che non è stupidità ma il ritorno a se stessi, alla propria *sensibilité*, a una verità non conosciuta ma sentita dal cuore.

Un'altra delle figure di uomini illustri evocata con frequenza in concomitanza con quella di Socrate nelle pagine di Rousseau è quella di Catone: «Socrate aveva cominciato ad Atene, Catone il vecchio, a Roma, continuò a scatenarsi contro i Greci artificiosi e sottili che corrompevano la virtù e infiacchivano il coraggio dei concittadini»<sup>476</sup>.

In Rousseau quindi è presente un doppio movimento nostalgico: verso l'*homme de la nature*, l'uomo dello stato di natura, ma anche verso l'*homme de l'homme*, abitante concreto degli Stati antichi e contemporanei (incarnato da esempi storici come Socrate e Catone).

Una doppia nostalgia che, sul piano storico, fa riferimento al primigenio stato di natura, ma anche alle città modello realmente esistite. L'intera opera rousseauiana, infatti, è costellata da luoghi emblematici. I luoghi della vita vissuta come Les Charmettes simbolo della perduta felicità, Parigi e la società dell'uomo civilizzato e

---

<sup>475</sup> Rousseau confronta il proprio destino con quello del maestro di Platone: «Socrate, per aver detto esattamente le stesse cose che io dico, ha pagato con la vita. Nel processo che gli intentarono, uno degli accusatori sosteneva gli artisti, l'altro gli oratori, il terzo i poeti, tutti sostenevano la pretesa causa degli dèi. Poeti, artisti, fanatici e retori trionfarono; Socrate perì. Temo proprio di aver fatto troppo onore ai miei tempi affermando che oggi Socrate non avrebbe bevuto la cicuta» (J.-J. Rousseau, *Dernière réponse*, O.C., III, p. 73 ; trad. it. in *Scritti politici*, cit., vol. I, pp. 108-109).

<sup>476</sup> J.-J. Rousseau, *Discorso sulle scienze e sulle arti*, cit., p. 12. «Osiamo paragonare lo stesso Socrate a Catone: l'uno era più filosofo, l'altro più cittadino. Atene era già perduta e a Socrate restava come unica patria il mondo intero; Catone portò sempre la propria patria in fondo al cuore; viveva solo per lei e non le poté sopravvivere. La virtù di Socrate è quella del più saggio tra gli uomini; ma, fra Cesare e Pompeo, Catone sembra un dio fra i mortali. L'uno insegna a pochi privati, combatte i sofisti, e muore per la verità; l'altro difende lo Stato, la libertà, le leggi, contro i conquistatori del mondo, e infine abbandona la terra quando non ha più una patria da servire. Un degno alunno di Socrate sarebbe il più virtuoso dei suoi contemporanei; un degno emulo di Catone sarebbe il più grande. La virtù del primo farebbe la sua felicità; il secondo cercherebbe la propria felicità in quella di tutti» (J.-J. Rousseau, *Scritti politici*, cit., vol. I, p. 292). Cfr. il parallelo tra le figure di Socrate e Catone Uticense che Rousseau abbozzò probabilmente nel 1752 (periodo a cavallo tra i due *Discours*), portato alla luce solo nel 1972, dopo il fortunato ritrovamento negli Archivi Chasles ad opera di Claude Pichois e René Pintard, Cfr. *Jean-Jacques entre Socrate et Caton. Textes inédites de Jean-Jacques Rousseau (1750-1753)*, a cura di C. Pichois e R. Pintard, Librairie José Corti, Paris, 1972. Nel 1975 il *Parallèle de Socrate et de Caton* è stato aggiunto in appendice al terzo volume delle *Œuvres complètes* della Pléiade (O.C., III, pp. 1896-1898).

l'ideale rappresentato da Ginevra. A cui si contrappongono luoghi emblematici della nostalgia rappresentati dai modelli di Sparta e Roma.

Al centro del primo *Discours*, infatti, c'è l'opposizione tra la positività di Sparta e la negatività di Atene. Atene rappresenta il primato del pensiero sull'azione e fa emergere per contrasto la sublime e divina grandezza di Sparta:

Dimenticherò che proprio in seno alla Grecia si vide elevarsi quella città tanto decantata per la sua felice ignoranza quanto per la saggezza delle sue leggi, quella repubblica di semidei più che di uomini? Ché le loro virtù di troppo apparivano superiori all'umanità. O Sparta, eterna condanna della vana dottrina! Mentre i vizi frutto delle belle arti penetravano in frotta ad Atene, mentre un tiranno vi raccoglieva con tanta cura le opere del massimo poeta, tu bandivi dalle tue mura le arti e gli artisti, le scienze e gli scienziati. La storia mise in risalto questa differenza. Atene diventò la sede della cortesia e del buon gusto, il paese degli oratori e dei filosofi. L'eleganza delle costruzioni si intonava a quella della lingua. Da ogni parte si vedevano marmi e tele animati dalla mano dei maestri più abili. Le opere meravigliose che serviranno di modello in tutte le età corrotte usciranno da Atene. Meno brillante il quadro di Sparta. "Là, dicevano gli altri popoli, gli uomini nascono virtuosi, e l'aria stessa del paese sembra ispirare la virtù". Dei suoi abitanti ci resta solo la memoria delle azioni eroiche. E simili monumenti avranno ai nostri occhi meno valore dei marmi rari che ci ha lasciato Atene?<sup>477</sup>

Riflessioni che hanno un forte impatto sulla contemporaneità e si inseriscono nella settecentesca *querelle du luxe*. Tanto da meritare di essere sbeffeggiate da Voltaire che scrisse – circa quindici anni dopo – la voce «*Luxe*» del suo *Dictionnaire philosophique*:

I declamatori pretenderebbero che si sotterrassero le ricchezze accumulate con la fortuna delle armi, con l'agricoltura, il commercio e l'industria? Essi citano Sparta; perché non citano anche la repubblica di San Marino? Qual bene arrecò Sparta alla Grecia? Ebbe forse uomini come Demostene, Sofocle, Apelle e Fidia? Il lusso ad Atene ha creato grandi uomini in ogni campo; Sparta ha avuto qualche condottiero, e per giunta in minor numero che nelle altre città. Ma ammettiamo pure che una piccola repubblica come Sparta conservi la sua povertà. Si arriva alla morte sia non avendo niente che godendo di tutto ciò che può rendere la vita piacevole. Il

---

<sup>477</sup> J.-J. Rousseau, *Discorso sulle scienze e sulle arti*, cit., p. 11.

selvaggio del Canada conduce la sua esistenza e giunge alla vecchiaia come il cittadino inglese che ha cinquantamila ghinee di rendita. Ma chi potrà paragonare il paese degli Irochesi con l'Inghilterra?<sup>478</sup>.

Nel primo *Discours* e nel quarto libro del *Contrat Social*, Rousseau esalta anche le istituzioni politiche della Roma repubblicana mantenute solo attraverso «la semplicità di costume dei primi Romani, il loro disinteresse, la loro inclinazione per l'agricoltura, il loro disprezzo per il commercio e per l'avidità di guadagno»<sup>479</sup>.

La ricerca della città modello, insomma, è un'esigenza nostalgica che si accompagna a un progetto per il futuro: il passato è visto attraverso gli occhi del cuore e non attraverso una puntuale analisi storiografica.

La sua città natale Ginevra, infatti, diventa una proiezione dei fantasmi nostalgici delle città ideali: «tale il caso di Sparta ai tempi di Licurgo; di Roma dopo i Tarquini; tale, ai tempi nostri, il caso della Svizzera»<sup>480</sup>.

Ma la Ginevra di Rousseau non è un posto reale, è un sogno di una realtà che sia ancora animata da un sentire autentico, di un luogo ancora al riparo dalla società cosmopolita, di un mondo sublime e pastorale dove si può ancora sperimentare il piacere di un'umanità disinteressata. Ginevra è una via intermedia tra il sogno e la realtà, un posto immaginario cresciuto nell'illusione del realismo.

Il nostalgico Rousseau – così come i suoi patologici precursori – proietta l'immagine idilliaca del passato in un presente illusorio confondendo miraggio e realtà. Nella dedica *A la République de Genève* che apre il *Discours sur l'origine de l'inégalité*, Rousseau presenta una città a misura d'uomo favorita dalla natura e dalla storia<sup>481</sup>.

Un riflesso melanconico di ciò che non è più in cui il sogno civico assume una

---

<sup>478</sup> Voltaire, *Dizionario filosofico*, voce *Lusso*, trad. it. di Rino Lo Re e Libero Sosio, in *Opere*, Sansoni, Milano 1993, p. 304.

<sup>479</sup> J.-J. Rousseau, *Contratto sociale*, in *Scritti politici*, cit., vol. II, p. 183

<sup>480</sup> J.-J. Rousseau, *Contratto sociale*, cit., p. 119

<sup>481</sup> L'ex sindaco Jean-Louis Dupain scrive a Rousseau: «nell'epistola dedicatoria avete seguito i moti del vostro cuore, e temo che possa sembrare che ci adulate troppo. Ci rappresentate come dovremmo essere, non come siamo» (*Lettera a Rousseau del 20 giugno 1755*; J.-J. Rousseau, *O.C.*, vol. III, 1755, p. 234)

coloritura nostalgica, rivolgendosi a un passato ai confini dell'utopia:

Quando si legge la storia antica ci si crede trasportati in un altro universo e fra altri esseri. Che cos'hanno in comune i Francesi, gl'Inglesi, i Russi coi Romani ed i Greci? Poco più dell'aspetto fisico. Le anime vigorose di questi sembrano agli altri esagerazioni della storia. Come possono, sentendosi tanto piccoli, pensare che siano esistiti uomini sì grandi? Sono esistiti, tuttavia, ed erano uomini come noi; che ci impedisce di essere uomini come loro?<sup>482</sup>

---

<sup>482</sup> J.-J. Rousseau, *Scritti politici*, cit., vol. III, p. 180.

**QUARTA PARTE**

**LA NOSTALGIA NELL'ERA  
DELLA SUA RIPRODUCIBILITÀ TECNICA**

## CAPITOLO I

### NOSTALGIA E CULTURA DI MASSA

La nostalgie n'est plus ce qu'elle était.

Simone Signoret

#### a. La nostalgia non è più quella di una volta

Ancora per i padri dei nostri padri una “casa” era una “casa”, una “fontana” una “fontana”, una torre conosciuta, persino la loro propria veste, il loro mantello, infinitamente più familiare; quasi ogni cosa un vaso, in cui essi rintracciavano l'umano. Ora incalzano dall'America cose vuote, indifferenti, apparenza di cose, parvenza della vita. [...] Una cosa, nel senso americano, una mela americana o una vite di là non hanno nulla di comune con la casa, il frutto, il grappolo, in cui era puntata la speranza e la meditazione dei nostri avi. [...] Le cose animate, vissute, consapevoli di noi, declinano e non possono essere più sostituite. Noi siamo forse gli ultimi che abbiamo conosciuto tali cose. Su noi posa la responsabilità di conservare non solo il loro ricordo (sarebbe poco e infido), ma il loro valore umano e larico (“larico” nel senso della divinità della casa).<sup>483</sup>

Parole scritte da Rainer Maria Rilke a Withold Hulewicz da Muzot, in una lettera del 13 novembre 1925. Un documento che riassume il senso di un sentire nuovo: la nostalgia della nostalgia. Una nostalgia per un tempo perduto in cui si provava una nostalgia autentica, basata sulla familiarità con i luoghi e con le cose. Una nostalgia di cui ora non si è più capaci.

---

<sup>483</sup> R.M. Rilke, *Lettere da Muzot, 1921-1926*, Cederna, Milano 1947, pp. 324-325; cit. in R. Bodei, *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 71-72: «Non si mobilerà contro le merci e gli oggetti una seppur nobile nostalgia, di tipo vagamente pasoliniano, per la civiltà preindustriale, in cui la penuria si accompagnava alla ‘trascendenza’, anche religiosa, e la cultura contadina ai prodotti artigianali? Non si rimpiangerà forse il mondo di ieri, dove le poche cose conquistate attraverso sacrifici, conservate e tramandate con cura, assorbivano lentamente gli investimenti cognitivi e affettivi, risultando quindi concettualmente più ricche, emotivamente più cariche e materialmente meglio lavorate?»

Nella lettera di Rilke risuona l'eco di un rimpianto sempiterno del mondo di ieri. Ma anche la constatazione, amara, che cambia i contorni stessi del sentimento nostalgico. Come recita il bellissimo titolo dell'autobiografia di Simone Signoret: la nostalgia non è più quella di una volta.

Dal desiderio di tornare a Itaca nell'*Odissea* fino alla malattia diagnosticata da Johannes Hofer, la nostalgia è stata sempre connessa al concetto di perdita di uno spazio, di un tempo e di un lessico. Propri e familiari. La causa scatenante della nostalgia contemporanea, però, non è necessariamente la struggente lontananza da qualcosa che prima si possedeva o si conosceva. Riprendendo l'origine medica del termine, i fenomeni nostalgici contemporanei sono interpretati come uno dei sintomi più evidenti della “malattia incurabile” del mondo attuale: la globalizzazione culturale ed economica.

I mutamenti tecnologici, infatti, hanno determinato un cambiamento radicale e anche l'immaginazione nostalgica è diventata un fatto collettivo e transnazionale. Nel villaggio globale, cioè, il passato da rimpiangere non è più il patrimonio privato dell'individuo, né la trasmissione di un *corpus* di informazioni che appartengono a una ristretta comunità familiare di riferimento e neppure la narrazione nazionale della cultura ufficiale.

L'antropologo statunitense di origine indiana Appadurai nel suo *Modernità in polvere* affronta uno studio della modernità sottratto al mito del progresso inarrestabile e, analizzando le identità etniche come forme tipicamente moderne e post-nazionali dell'appartenenza, parla di un “supermercato della memoria”. Il passato verso cui tornare è diventato un deposito sincronico di scenari culturali, un archivio centrale del tempo a cui fare ricorso come meglio si crede. I nuovi strumenti tecnologici di archiviazione rendono fruibile e disponibile sincronicamente tutto il passato, anche quello mai vissuto: la nostalgia si estende oltre l'esperienza, contagia anche ciò che non fa parte della storia collettiva della comunità di appartenenza.

La globalizzazione, però, non è la storia dell'omogeneizzazione culturale, non implica americanizzazione e mercificazione. Ma è un processo profondamente storico,

inequale e addirittura localizzante: le forze che provengono dall'esterno, una volta importate in nuove società, tendono altrettanto rapidamente a essere indigenizzate.

La nostalgia, quindi, si inserisce in una complessità contraddittoria tra globalizzazione delle risorse immaginative e globalizzazione delle esperienze vissute localmente.

Non solo. La nostalgia si lega sempre di più a un passato "rappresentato": la complessità delle forme espressive della cultura pop, cioè, non è mera appendice tecnica, ma fonte primaria che costruisce gli stili e i contenuti della nostalgia contemporanea.

La nostalgia pubblicitaria, per esempio, crea sensazioni di durata, passaggio e perdita che riscrivono le storie di vita degli individui, delle famiglie, dei gruppi etnici e delle classi.

La nostalgia non è, però, una caratteristica tra le tante. Al contrario, ha un ruolo cruciale e determinante nel mondo delle merci: costituisce "la patina" degli oggetti. Nella cultura pop, quindi, si alimenta una "nostalgia immaginata", una perdita di qualcosa che non si è mai avuto, un rimpianto di un tempo che prima di essere consumato è già passato di moda.

È chiaro: la diffusione della malattia nostalgica della contemporaneità è indissolubilmente legata alla diffusione della *popular culture*. È grazie alla cultura pop che il passato diventa gradualmente visibile e tangibile, e – al tempo stesso – un'entità totalmente slegata della storia.

La nostalgia contemporanea è filtrata, cioè, dalle memorie individuali di spettatori-consumatori. Una "nostalgia da tavolino", ripetibile e riproducibile, senza esperienza vissuta o memoria collettiva:

Rovistare nella storia è diventata una procedura standard della pubblicità [...] come mezzo per suscitare, in determinate classi d'età, nostalgia genuina per passati conosciuti poi di fatto solo attraverso esperienza altrui, ma anche come modo per rimarcare che il presente è intrinsecamente effimero. [...] Possiamo chiamare

questa relazione “nostalgia da tavolino”, nostalgia senza esperienza vissuta o memoria collettiva storica<sup>484</sup>.

Non solo. All’interno della società globalizzata – scrive Giacomo Marramao nel suo *Passaggio a Occidente* – lo stesso meccanismo di identificazione simbolica della comunità affonda le sue motivazioni in questo artificioso paradigma nostalgico:

[La nostalgia] appare la chiave interpretativa perspicua della dinamica e della logica specifica di una modernità-mondo in cui l’onnipervasività reticolare dell’interdipendenza tecno-economica è scandita dal contrappunto di comunità immaginate e sfere pubbliche diasporiche che si rigenerano costantemente reinventando le proprie tradizioni.<sup>485</sup>

Una costatazione che parte da una presa di coscienza: una «presa d’atto dell’esistenza, nel mondo globalizzato, di una pluralità di “sfere pubbliche diasporiche” che sfuggono sia alla logica territoriale delle sovranità degli Stati-nazione, sia al modo in cui la sociologia ha finora inteso, a partire da Roland Robertson, il fenomeno del glocal (o della glocalization)»<sup>486</sup>.

La nostalgia contemporanea, quindi, si inserisce in una produzione globale di località: le comunità locali non possono essere pensate come arroccate nei contrafforti della tradizione perché anche «il locale della modernità-mondo è altrettanto deterritorializzato del globale»<sup>487</sup>. Il paradigma nostalgico si inserisce in questo complesso incontro-scontro tra narrative diverse provenienti da contesti diversi: ha un ruolo importante nella rilocalizzazione dei processi di identificazione simbolica e nel proliferare delle logiche identitarie nel mondo globalizzato.

Il globale, infatti, ricostruisce, inventa, immagina il locale. Assistiamo a una produzione di massa di ricordi nostalgici, a una pratica sociale che immagina e crea la tradizione a cui la comunità deve aggrapparsi. La sindrome nostalgica contemporanea, quindi, risponde alla domanda di rappresentazione di identità (che non hanno più gli appigli degli stati nazione).

---

<sup>484</sup> Cfr. A. Appadurai, *Modernità in polvere*, Raffaello Cortina, Milano 2012.

<sup>485</sup> G. Marramao, *Passaggio a Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino 2010, pp. 80-81.

<sup>486</sup> G. Marramao, *La passione del presente*, cit., p. 23.

<sup>487</sup> G. Marramao, *La passione del presente*, cit., p. 184.

Marramao, infatti, parla di una doppia nostalgia:

1) la forma politica della *nostalgia volontaria* contrassegnata dal richiamo, strategicamente pilotato, a un passato presuntivamente dotato di carica simbolica identificante (un esempio per tutti: l'evocazione da parte di Bin Laden del passato glorioso dell'Impero ottomano);

2) la forma impolitica della *nostalgia del presente*: il cui il messaggio simbolico – destinato di fatto a condizionare per via indiretta le dinamiche di comportamento individuali e collettive con un'efficacia forse ancora maggiore degli enunciati politici espliciti – è in genere costituito dal rimando nostalgico a un'immagine di comunità compiuta e armonica che si ritiene definitivamente dissolta e irrimediabilmente danneggiata dai processi di globalizzazione (come hanno messo in luce Fredric Jameson e Arjun Appadurai, i filippini, per esempio, guardano indietro nostalgicamente a un mondo – a un complesso di tradizioni rituali di comportamento, stili di vita – che in realtà non hanno mai perduto).<sup>488</sup>

La forma impolitica della “nostalgia del presente” rappresenta, appunto, la capacità di reinvenzione continua dell'identità della comunità. La comunità stessa, quindi, non è un dato naturale, ma un prodotto artificiale che si costruisce attraverso la produzione dell'attaccamento nostalgico. In definitiva: le identità locali non scompaiono nel mondo globalizzato, ma proliferano proprio attraverso la nostalgia.

Questa re-invenzione della tradizione veicolata dalle manifestazioni nostalgiche che tempestano la cultura contemporanea ha dato il via a moltissime prospettive critiche. Da Davis e Jameson a Boym e Grainge<sup>489</sup>, molte pagine sono state dedicate alla stigmatizzazione di una degenerazione della nostalgia.

---

<sup>488</sup> G. Marramao, *Passaggio a Occidente*, cit., p. 165. La minaccia globale, quindi, non è in un deficit ma in un proliferare di logiche identitarie. Secondo Marramao, però, la risposta deve essere politica: «Ma qual è il luogo comune del “politico” nella scena globale, segnata dal passaggio a Occidente di tutte le culture? Non più lo Stato-nazione declinante. E neppure una “società civile transnazionale”. Ma una sfera pubblica intesa come spazio simbolico: non mero contenitore ma istanza dinamica di confronto tra le diverse “sfere pubbliche diasporiche” in grado di operare una radicale riconversione della logica del conflitto identitario. Un tale programma pratico-teorico comporta la capacità di “pensare al plurale” (come diceva Simone Weil) e di produrre una ridefinizione dell'universale a partire dal vertice ottico della differenza: concepire l'identità delle diverse “tradizioni” non accostandole in base a ciò che esse hanno in comune ma cogliendo l'irriducibile specificità di ciascuna» (G. Marramao, *Passaggio a Occidente*, cit., pp. 82-83).

<sup>489</sup> P. Grainge, *Monochrome Memories: Nostalgia and Style in Retro America*, Praeger, Westport 2002.

Basta ripercorrere alcune delle definizioni fornite dai *cultural studies*: per Stephen Rachman la nostalgia prodotta dalla cultura di massa è un sistema di commercializzazione per «confezionare il passato per il consumo contemporaneo»<sup>490</sup>; Stephen Paul Miller la definisce un mero «scavo archeologico preconfezionato»<sup>491</sup>; James Hart sostiene che la nostalgia «non ha la datità originale della realtà esistente»<sup>492</sup>; Svetlana Boym fa eco descrivendola come «un palliativo rivestito di zucchero» che riflette «la paura di un tempo non mercificato»<sup>493</sup> sostenendo che il pericolo maggiore è «che tende a confondere la casa reale e quella immaginaria»<sup>494</sup>.

Per questo la nostalgia è stata definita – riassume David Lowenthal – «volgare, degradante, sbagliata, non autentica, sacrilega, retrograda, reazionaria, criminale, fraudolenta, sinistra, e morbosa»<sup>495</sup>.

Una serie di caratteristiche intrinseche e ineliminabili la rendono un perfetto capro espiatorio: è lo specchio della “società dei consumi” in cui i vecchi stili vengono riciclati e riprodotti; è un prodotto della “società dello spettacolo” per la sua ubiquità nei mass media; è un sintomo conservatore e fascista per la sua tendenza reazionaria a idealizzare il passato e a glorificare la tradizione.

Ma le interpretazioni della nostalgia contemporanea lasciano aperte molte domande. Che cosa rimane del paradigma nostalgico che percorre tutta la tradizione occidentale da Esiodo a Rousseau? Se la nostalgia contemporanea è un mero tentativo di abuso e di sfruttamento della memoria individuale e collettiva, che cosa rimane del sentimento struggente della nostalgia romantica? Se la nostalgia contemporanea è un prodotto artificiale di un sistema socio-economico che assume le sembianze di un passato inventato, che cosa rimane dell’originario *desiderium* di ovidiana memoria? Se la nostalgia contemporanea è un bisogno indotto votato ad alimentare il consumismo globale, che cosa rimane del dolore della rimembranza poetica?

---

<sup>490</sup> S. Rachman, *The Seventies: The Age of Glitter in Popular Culture*, Routledge, New York 2000, pp. 41-53 e p. 44.

<sup>491</sup> S. P. Miller, *The Seventies Now: Culture as Surveillance*, Duke University Press, NC 1999, p. 33.

<sup>492</sup> J. Hart, *Toward a Phenomenology of Nostalgia*, «Man and World», 6.4 (1973), pp. 397-420, p. 406.

<sup>493</sup> S. Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2001, p. xvii.

<sup>494</sup> S. Boym, *The Future of Nostalgia*, cit., p. xvi.

<sup>495</sup> D. Lowenthal, *Nostalgia Tells It Like It Wasn't*, in *The Imagined Past: History and Nostalgia*, a cura di Christopher Shaw e Malcolm Chase, Manchester University Press, New York 1989, pp. 18-32, p. 27.

In altri termini: la rammemorazione [*Eingedenken*], cara al pensiero filosofico del Novecento, è diventata stile *à la page*, superficiale tendenza? La nostalgia, il sentimento caro al romanticismo, ha perso la sua “aura” diventando riproducibile su *youtube*?

Il passato, insomma, è solo un immenso archivio in cui pescare frammenti sganciati dal loro contesto e dalle loro relazioni? Parafrasando Jacques Derrida, la nostalgia si è trasformata dal “male del paese” al “mal d’archivio” in salsa pop<sup>496</sup>?

Se oggi la nostalgia non è solo un modo tra gli altri per rapportarsi con il passato, ma la possibilità privilegiata – forse unica – di contatto con il tempo e con la storia, è doveroso tentare una risposta a queste domande.

La storia della nostalgia non è ancora finita.

Ma ci impone un confronto diretto con il presente.

---

<sup>496</sup> Cfr. J. Derrida, *Mal d’archivio. Un’impressione freudiana*, Filema, Napoli 1996.

## b. Nostalgia del Presente

*En aquel preciso momento el hombre se dijo: / Qué no daría yo por la  
dicha / de estar a tu lado en Islandia / bajo el gran día inmóvil / y de compartir el  
ahora / como se comparte la música / o el sabor de la fruta. / En aquel preciso  
momento / el hombre estaba junto a ella en Islandia.*

In quel preciso momento l'uomo si disse: / che cosa non darei per la gioia /  
di stare al tuo fianco in Islanda / sotto il gran giorno immobile / e condividere  
l'adesso / come si condivide la musica / o il sapore di un frutto. / In quel preciso  
momento / l'uomo stava accanto a lei in Islanda.

L'espressione "nostalgia del presente" –che dà il titolo a questi versi di Jorge Luis Borges – sintetizza bene una delle posizioni più influenti sulla nostalgia contemporanea: quella tratteggiata da Fredric Jameson.

Jameson, denunciando il dilagare del paradigma nostalgico e la sua inautenticità, descrive la mancanza di comprensione storica del mondo postmoderno. Vale la pena ricostruire per sommi capi la sua intera argomentazione che ha segnato la riflessione sulla nostalgia degli ultimi decenni.

Jameson, allievo di Auerbach e di Marcuse, ha importato negli Stati Uniti la figura del critico letterario di formazione marxista. E con il suo lavoro teorico le parole "postmodernità" (in quanto periodo storico) e "postmodernismo" (in quanto stile) sono diventate termini guida del dibattito contemporaneo.

Dopo la pubblicazione nel 1984 sulla «New Left Review» di *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, il "postmoderno" assume, infatti, dignità di concetto storico periodizzante che definisce l'epoca contemporanea come l'età della fine del processo di modernizzazione<sup>497</sup>.

---

<sup>497</sup> La netta periodizzazione è stata più volte problematizzata. Giacomo Marramao, per esempio, non condivide questo tentativo di definire una soglia tra modernità e post-modernità: parla piuttosto di un transito dalla modernità-nazione alla modernità-mondo. Il passaggio «adombra, a un tempo, il continuo e il discontinuo, il processo e la svolta». Un passaggio che riguarda tutte le culture, compresa quella

La postmodernità – scrive Jameson – «costituisce la terza fase del capitalismo, separata da una frattura radicale rispetto al periodo precedente della modernità»<sup>498</sup>; è una fase in cui «la natura è svanita per sempre»<sup>499</sup>.

Il modernismo, nella descrizione di Jameson, era la soluzione simbolica del contrasto diventato evidente tra un nuovo universo sociale e percettivo costruito e plasmato dalle macchine e tutto ciò che, pur coabitandovi, riusciva a rimanere al di fuori, come segno antropomorfo in un universo sempre più non-umano. Nel modernismo era chiara la percezione del passaggio fra due mondi vissuti ancora come differenti e antagonisti: un'età tumultuosa di lotta fra forze oppostive, tanto nell'utopia di un nuovo equilibrio, quanto nella possibilità oggettiva del loro annientamento.

Il post-modernismo, invece, è la traduzione simbolica di un'inedita trasformazione: le ultime forme tecnologiche plasmano anche le forme elementari della percezione umana, invadono il dominio dell'estetica, sono in grado di elaborare, produrre ed esprimere cultura. Le nuove macchine, cioè, non si limitano a produrre oggetti, ma ri-producono il mondo e cancellano la percezione e perfino il ricordo dell'universo pre-moderno.

Jameson storicizza il movimento postmoderno seguendo il suo percorso nei vari media. Dall'architettura di Las Vegas agli aeroporti internazionali, dalla *pop art* di Andy Warhol alla musica elettronica, dal movimento *punk* a quello *new age*, dalla *video art* al cinema commerciale: la produzione estetica si è integrata completamente nella produzione di merci.

Le caratteristiche dell'arte della postmodernità divengono evidenti nel confronto con le caratteristiche dell'arte della modernità. Il confronto da cui parte Jameson per esemplificare la contrapposizione tra modernismo e postmodernismo, infatti, è quello

---

occidentale, destinato a produrre trasformazioni profonde nell'economia, nella società, negli stili di vita e nei codici di comportamento» (G. Marramao, *Passaggio a Occidente*, cit., p. 22 e 32).

<sup>498</sup> F. Jameson, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007, pp. VII-VIII. Nella nuova prefazione all'edizione italiana del 2007 Jameson conferma l'attualità della sua proposta conciliabile con la globalizzazione: «La teoria della postmodernità resta pertanto il quadro più fecondo entro il quale perseguire e concettualizzare tutti i nuovi problemi – tanto politici quanto sociali e culturali – davanti a cui ci pone il nuovo momento storico» (F. Jameson, *Postmodernismo*, cit., p. IX)

<sup>499</sup> F. Jameson, *Postmodernismo*, cit., p. 5.

tra il celebre quadro di Van Gogh del 1887 che ritrae un paio di scarpe (commentato anche da Heidegger ne *L'origine dell'opera d'arte*<sup>500</sup>) e un'opera simbolica dell'arte visiva contemporanea come le *Diamond Dust Shoes* di Andy Warhol del 1980. Nella pop art, scrive Jameson, compare un nuovo genere di “piattezza”, una mancanza di profondità che diventa caratteristica cruciale del postmodernismo.

Il principio dell'arte della modernità era la “parodia”. La parodia - producendo un'imitazione che si prende gioco dei manierismi e delle contraddizioni dell'originale - enfatizza l'unicità dei nuovi stili, ne coglie le loro idiosincrasie ed eccentricità. Jameson cita scrittori come William Faulkner, D.H. Lawrence e Wallace Stevens ma anche musicisti come Malher e filosofi come Heidegger che hanno sviluppato stili inconfondibili. Questi artisti, possedevano un mondo unico e privato, un mondo da poter rendere parodia in contrasto con le norme.

Al contrario, nel mondo postmoderno, l'unica creazione possibile è nella forma del “pastiche”<sup>501</sup>. E proprio l'imitazione – e qui entra in gioco la nostalgia – è la caratteristica centrale del *pastiche* postmoderno che saccheggia indiscriminatamente gli stili del passato perché non è più in grado di inventarne di nuovi. Nel mondo postmoderno, infatti, gli stili si sono esauriti e gli artisti, schiacciati dalle figure che li hanno preceduti, si limitano a creare *pastiche* di un mondo trasformato in pura immagine di se stesso<sup>502</sup>.

Ma l'imitazione del *pastiche*, a differenza della *mimesis* parodica, non è ironica. E mancando l'ironia degli stili personalizzati e unici dei modernisti, rimane solo il

---

<sup>500</sup> M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, trad.it di P. Chiodi, in *Sentieri interrotti*, cit., pp. 19 e 21.

<sup>501</sup> Un concetto, precisa Jameson, ripreso «da Thomas Mann (nel *Doctor Faustus*), il quale lo deve a sua volta alla grande opera di Adorno sulle due vie della sperimentazione musicale avanzata [...]» (F. Jameson, *Il Postmodernismo*, cit., p. 34).

<sup>502</sup> In assonanza con l'universo descritto da Jameson, Harold Bloom, in *The Anxiety of Influence*, sostiene che non soltanto i giovani artisti sono ossessionati dall'influenza dei loro predecessori, ma che non esiste niente se non la “revisione” del passato. Per Bloom gli artisti non hanno più uno spazio creativo e basano il loro lavoro su sei “rapporti revisionisti”: *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *daemonization*, *askesis* e *apophrades*. Ognuno dei termini di Bloom sembra rafforzare la tesi di Jameson suggerendo che gli artisti postmoderni lavorano sul *pastiche* e sull'imitazione.

tentativo fallimentare di fare qualcosa di nuovo in un mondo dove le novità sono esaurite. Il *pastiche* è una parodia «monca dell'impulso satirico, priva di comicità»<sup>503</sup>.

Il gioco compiacente di allusioni storiche generato dal *pastiche* è, quindi, una parodia “a vuoto”: non c'è più la possibilità di divergere da una norma o da una convenzione perché, sottolinea Jameson, nel mondo postmoderno la norma e la convenzione non esistono.

Il *pastiche* non prevedendo innovazione stilistica, è un continuo rimando citazionista agli stili precedenti: la cultura postmoderna è una produzione culturale che si limita a citare le precedenti produzioni culturali. Una cultura, cioè, che non solo è fatta di immagini e superfici, ma che trae la sua forza ermeneutica da *altre* immagini e superfici.

Lo scenario descritto da Jameson dà vita a un nuovo tipo di superficialità, a una inedita piattezza culturale.

In questa prospettiva, la categoria della nostalgia assume un ruolo cruciale. Jameson - nel delineare il rapporto tra modernità e postmodernità, tra parodia e pastiche – enfatizza la differente “caratura nostalgica” di questi due mondi.

Il linguaggio nostalgico di molta della produzione artistica postmoderna, infatti, è un chiaro sintomo, secondo il critico statunitense, di una caratteristica fondamentale dell'età postmoderna: l'impossibilità della narrazione storica. La nostalgia che affligge la cultura del consumatore, specifica Jameson, è una conseguenza inevitabile dell'amnesia storica postmoderna: un sintomo allarmante e patologico di una società che è diventata incapace di trattare con il tempo e la storia.

Il segno dell'incompatibilità del linguaggio artistico postmodernista «con una storicità autentica»<sup>504</sup>, traghetta la nostalgia stessa da una seducente fantasia culturale a un pericoloso autoinganno.

L'esempio perfetto del pastiche postmoderno ad alto tasso nostalgico è quello

---

<sup>503</sup> F. Jameson, *Il Postmodernismo*, cit., p. 34.

<sup>504</sup> F. Jameson, *Il Postmodernismo*, cit., p. 37.

che Jameson definisce “il cinema della nostalgia”<sup>505</sup>. La categoria jamesoniana comprende una serie di film degli anni Settanta/Ottanta che ricostruiscono l'atmosfera dell'America negli anni Cinquanta. Un filone inaugurato da *American Graffiti*, il film di George Lucas del 1973.

Come ha scritto Franco La Polla, infatti:

La presenza della nostalgia nella cultura americana è una costante non facilmente trascurabile. Al ruolo centrale di essa concorrono fattori che affondano le loro radici nelle origine stesse della nazione americana. [...] La nostalgia è lo statuto della cultura americana; essa viene a prendere il posto che non vi ha mai occupato, per ovvie ragioni, la tradizione.<sup>506</sup>

Di cosa si tratta?

*American Graffiti* è un vero e proprio romanzo di formazione per un'intera generazione: il passaggio, il cambiamento, la crisi tingono di malinconia il passato velandolo di felicità.

L'opera cinematografica di George Lucas struttura un paradigma della decadenza che parte dalla cacciata dal Paradiso terrestre simboleggiato dall'ultima estate dell'adolescenza: eravamo felici, prima del Vietnam, prima della perdita dell'innocenza. Un grande esorcismo in cui il cinema si sostituisce alla letteratura.

Una cesura che avviene fuori dalla scena: soltanto gli ultimi fotogrammi del film raccontano il destino dei personaggi e le loro illusioni perdute. Un film su una generazione che si rivolge con tono nostalgico ai suoi spettatori. Cosa facevi nell'estate del '62? La domanda che campeggia nelle locandine del film invita alla totale immedesimazione nostalgica.

La nostalgia incarnata da questo cinema americano «è sinonimo di fine, di conclusione, a volte di morte», la nota dominante di un film come *American Graffiti* è

---

<sup>505</sup> «Quella che i francesi chiamano *la mode rétro*» (F. Jameson, *Il Postmodernismo*, cit., p. 36).

<sup>506</sup> Franco La Polla, *Il nuovo cinema americano (1967-1975)*, Marsilio, Venezia 1985, p. 176.

«il senso del trapasso di un'epoca [...] che fa di un classico mito americano, di una classica *american attitude*, il filtro attraverso cui leggere il passato»<sup>507</sup>.

*American Graffiti* non è la fotografia di una cittadina di provincia americana nel 1962, [...] ma un film onirico che una lettura strettamente realistica non può non limitare e fraintendere. *American Graffiti* è uno squarcio aperto su un simbolico parco dei divertimenti, una “land of heart's desires”, è un sogno di una notte di mezza estate per una volta databile nel tempo, ma non per questo meno fantastico e turbinoso. [...] Questa è l'adolescenza americana, ci dice Lucas, il suo modo di vivere la vita è come un sogno, e questo è il futuro che l'aspettava.<sup>508</sup>

Al film di Lucas risponde la serie tv *Happy days*. La stessa idea del film *American Graffiti*, in realtà, venne a George Lucas quando vide la puntata-pilota del serial, in onda in America il 25 febbraio del 1972 con il titolo *Love and the Happy Day* all'interno dell'antologia *Love, American Style*.

Le successive 255 puntate di *Happy days*, però, racconteranno una nostalgia diversa. Partendo da una base comune: stesso protagonista, stessa generazione, stessi luoghi. *Happy Days* è un teen drama ambientato negli anni '50, in una provincia americana non ancora sfiorata dai problemi delle società avanzate. Il telefilm ha per protagonisti tre bravi ragazzi, la famiglia di uno di loro e l'amico ribelle dal cuore d'oro, Arthur Fonzie Fonzarelli. I tre ragazzi sono Richie Cunningham (Ron Howard, il futuro regista), ragazzo timido e dai buoni sentimenti, cresciuto in una famiglia per bene con papà Howard (Tom Bosley), proprietario di un negozio di ferramenta, mamma Marion (Marion Ross), casalinga, e Joanie, (Erin Moran), la piccola sorella dispettosa di 12 anni, affettuosamente chiamata sottiletta; Potsie Weber l'amico chiacchierone (Anson Williams) e Ralph Malph (Donny Most) il buffone. Richie, Potsie e Ralph studiano alla Jefferson High School di Milwaukee e spesso si ritrovano alla tavola calda Arnold's.

Un serie culto. Da un sondaggio dell'Accademia dei Telefilm nel 2004, in occasione dei 50 anni della tv italiana e dei 30 dal debutto della serie, Fonzie è risultato “il personaggio più indimenticabile dei telefilm di tutti i tempi” e i Cunningham sono stati scelti come “la famiglia preferita di sempre”.

---

<sup>507</sup> Franco La Polla, *Il nuovo cinema americano*, cit., p. 169.

<sup>508</sup> Franco La Polla, *Il nuovo cinema americano*, cit., p. 161-162.

Ma qual è il ruolo della nostalgia? Non si tratta più di un sentimento della perdita e della lacerazione. La nostalgia si cristallizza in una condizione stabile e perdurante. I giorni felici dei Cunningham dipingono quella che Jameson chiama la “cinquantezza”: non c’è sviluppo, non c’è cesura storica, non c’è dramma. Il tempo diventa luogo: gli anni cinquanta sono un mondo riconoscibile principalmente attraverso le merci e le immagini.

*Happy days* mette in scena una nostalgia metafisica che attraversa le generazioni. Non importa non aver vissuto gli anni cinquanta: la reiterazione dello stesso modulo, puntata dopo puntata, costruisce un passato senza conflitto. La dimensione situazionale, cioè, cancella il tempo, dà vita a una nostalgia atemporale. Una nostalgia senza ricordo, una vera nostalgia del presente.

Al romanzo di formazione si sostituisce la ripetizione della nostalgia di un mondo statico e stabile, di un archetipo familiare che elimina l’insicurezza e il contrasto.

La scelta di ambientare la storia negli anni ’50 è stata spiegata così da Marshall, creatore della serie: «Se metti in piedi una trasmissione sui giovani senza parlare di spinelli e sesso, la gente dice che non è realistica. Ambientando tutto nel passato ti puoi permettere di non affrontare certi temi. È stato un grande vantaggio. Quando Richie si limita a desiderare di dare il bacio della buonanotte, diventa credibile perché a quei tempi il senso morale era diverso».

Negli anni ’50, tutto è diverso o, perlomeno, lo sembra. Anche l’outsider interpretato da Fonzie è assorbito in questo orizzonte: la devianza non è mai pericolosa e perturbante, completa il quadro familiare. Il paradigma della costruzione è la famiglia “normale” volutamente fatata, contenta del suo orizzonte che ha assorbito l’opposizione sociale deviante dalla norma. Anche le contestazioni e le frizioni - razziali, sessuali, generazionali – sono smussate e repressate, lette con gli occhiali patinati di nostalgia.

La gioventù bruciata vive giorni felici. La nostalgia, cioè, diventa un anestetico che evita di mostrare la contraddizione minacciosa.

Gli anni '50, infatti, rappresentano l'oggetto perduto che desiderano riavere: «non soltanto per la stabilità e la prosperità della *pax Americana*, ma anche per l'ingenua innocenza delle spinte contro-culturali del primo rock and roll e delle bande giovanili»<sup>509</sup>. In questi film, non sembrano esistere altri anni '50 oltre «*Peyton Place*, best-seller e serie televisive»<sup>510</sup>. Il revival, cioè, ha portato in auge la cultura di massa al tempo disprezzata: passare dalla realtà degli anni Cinquanta alla rappresentazione degli anni Cinquanta, che si può costruire attraverso «le fonti culturali di tutti gli attributi ascritti a quel periodo, molti dei quali sembrano derivare precisamente dai programmi televisivi»<sup>511</sup>.

Nel capitolo “Nostalgia per il presente”, Jameson utilizza un romanzo di Philip K. Dick per mettere in luce l'artificiosità tendenziosa di questa nostalgia per gli anni '50. Le pagine di Dick, infatti, sembrano una sorta di compendio delle caratteristiche degli anni Cinquanta: un documentario nostalgico che va dai giochi a premi televisivi ai capelli corti e le gonne lunghe. Ma il mondo realistico descritto nel romanzo si trasforma in invenzione fantascientifica quando il lettore scopre che l'ambientazione *fifties* è, in realtà, un villaggio edificato nel 1997 nel mezzo di una guerra interstellare. Un villaggio anni '50 che rappresenta l'incubo/regressione in cui è imprigionato il protagonista. Il romanzo di Dick, cioè, ci offre un'esperienza del presente sia come passato sia come futuro.

Jameson cita due film che pur inserendosi nella rappresentazione nostalgica degli anni '50, problematizzano il contesto. In *Qualcosa di travolgente* [Something Wild] e *Velluto blu* [Blue Velvet].

In *Qualcosa di travolgente* una festa di ex compagni di scuola riporta l'azione vent'anni indietro. Ray Sinclair, l'antieroe del film, non è soltanto una simulazione del male come violazione della legge e violenza fisica, ma una simulazione degli anni '50 antagonisti e ribelli. Non siamo alle prese con una narrazione gotica, ma con una narrazione allegorica in cui gli anni '80 incontrano gli anni '50. Il film di Jonathan Demme, quindi, è un viaggio archetipico nei “veri” Stati Uniti (quelli dell'intolleranza,

---

<sup>509</sup> F. Jameson, *Il Postmodernismo*, cit., p. 36.

<sup>510</sup> F. Jameson, *Il Postmodernismo*, cit., pp. 282-283.

<sup>511</sup> F. Jameson, *Il Postmodernismo*, cit., p. 284.

ma anche quelli della vita di famiglia e degli ideali autentici) ma «quel che rivela questo viaggio è che alla fine della strada non c'è più nulla da scoprire»<sup>512</sup>.

In *Velluto blu* di David Lynch, invece, la storia entra nella forma «dell'ideologia, se non del mito»: il Paradiso Terrestre e il peccato originale sono incarnati da «una cittadina di provincia amorevolmente preservata nei dettagli come un simulacro o una Disneyland sotto vetro»<sup>513</sup>.

Questi film – conclude Jameson – «si possono leggere come sintomi duplici: mostrano un inconscio collettivo nell'atto di cercare di identificare il proprio presente e nello stesso tempo illustrano il fallimento di tale tentativo, il quale pare ridursi alla ricombinazione di vari stereotipi del passato»<sup>514</sup>.

Il film nostalgico, cioè, non ricostruisce il passato nella sua totalità, ma riproduce la sensazione del passato attraverso oggetti e dettagli caratterizzanti. In altri termini, il film nostalgico evoca il senso delle certezze narrative del passato, non rappresenta il passato “reale”.

Il cinema della nostalgia, in altri termini, si struttura intorno a determinati miti e stereotipi culturali producendo un “falso realismo”: sono film su altri film, rappresentazioni di altre rappresentazioni, film nei quali è più importante la storia degli stili estetici che la storia reale<sup>515</sup>.

Il cinema della nostalgia cancella la storia attraverso un gioco di allusioni che cannibalizza tutti gli stili del passato: «Mentre sfuggiva del tutto il proprio presente, il cinema della nostalgia classico ha registrato la propria carenza di storicità perdendosi nell'incanto ipnotico di sontuose immagini di specifici passati generazionali»<sup>516</sup>.

Infatti proprio l'eleganza visiva di film nostalgici, secondo Jameson, è un chiaro segno dell'intenzione mistificante della nostalgia: la “passatezza” generata dalla lucentezza dell'immagine costruita nostalgicamente ha poco a che fare con la

---

<sup>512</sup> F. Jameson, *Il Postmodernismo*, cit., p. 295.

<sup>513</sup> F. Jameson, *Il Postmodernismo*, cit., p. 297.

<sup>514</sup> F. Jameson, *Il Postmodernismo*, cit., p. 298.

<sup>515</sup> F. Jameson, *Il Postmodernismo*, cit., p. 37.

<sup>516</sup> F. Jameson, *Il Postmodernismo*, cit., p. 299.

descrizione di un periodo storico. Anzi la rappresentazione nostalgica si oppone ad una visione “precisa” del mondo generando consapevolmente il *pastiche* di un passato stereotipato e distorto che colonizza il presente<sup>517</sup>.

Apparentemente la cultura contemporanea non ha smesso di occuparsi del passato, ma – specifica Jameson – «nel senso negativo di un desiderio onnipresente e indiscriminato di mode e di stili morti, o meglio ancora di tutti gli stili e le mode di un passato morto»<sup>518</sup>. Il passato è un’immagine patinata: «Cerchiamo di mettere a fuoco il paesaggio del passato con occhiali tinti di nostalgia»<sup>519</sup>.

Il cinema della nostalgia – come il mondo postmoderno – è caratterizzato da una schizofrenia culturale che percepisce il tempo non come un *continuum* (passato-presente-futuro), ma come un perpetuo presente. Un senso intensificato del presente che ha come conseguenza inevitabile una perdita di individualità: il senso di sé, infatti, si trova solo all’interno di un *continuum* temporale in cui il soggetto può estendersi attivamente organizzando il suo passato e il suo futuro in un’esperienza coerente. Un mondo culturalmente schizofrenico bloccato nel perpetuo presente<sup>520</sup>, quindi, ha perso sia il senso della storia sia il senso di un futuro diverso dal presente.

Cinema della nostalgia è una definizione non appropriata, nella misura in cui il termine suggerisce che una nostalgia genuina (lo struggimento appassionato dell’essere esiliati nel tempo, l’alienazione del contemporaneo spogliato delle antiche pienezze storiche) sia ancora possibile nella postmodernità. La quale invece è semplicemente alienata nel vecchio senso modernista: la sua relazione col passato è quella del collezionista che aggiunge un altro oggetto raro alla collezione, o un altro aroma al banchetto internazionale: il cinema postmoderno della nostalgia, quindi, è precisamente tale assortimento consumabile di immagini, segnato molto spesso dalla musica, dalla moda, dalle acconciature, dalle moto e dalle auto.<sup>521</sup>

Nessuno struggimento autentico, quindi, ma collezione di oggetti consumabili

---

<sup>517</sup> Come dimostra il magistrale film *Brivido caldo* di Lawrence Kasdan.

<sup>518</sup> F. Jameson, *Il Postmodernismo*, cit., p. 289.

<sup>519</sup> F. Jameson, *Il Postmodernismo*, cit., p. 293.

<sup>520</sup> Cfr. J. Storey, *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*, Pearson Education Limited, Essex 2001, pp. 156-160.

<sup>521</sup> F. Jameson, *The transformation of the Image*, in *The Cultural Turn: Selected Writing in the Postmodern 1983-1988*, Verso, London-New York 1998, p. 129, trad. it. in E. Morreale, *L’invenzione della nostalgia*, cit. p. 158.

che nulla hanno di genuino? La nostalgia autentica è definitivamente perduta?

Una conclusione problematizzata dallo stesso Jameson.

Nel capitolo *L'utopismo dopo la fine dell'utopia* Jameson arriva a chiedersi significativamente: «In pieno tardo capitalismo postmodernista, con il suo eterno presente e le sue tante amnesie storiche», si può abitare «un'esistenza più autentica di quella di uno stereotipo o di una fantasia culturale»<sup>522</sup>?

In altri termini, da semplici riflessi nostalgici, questi oggetti possono caricarsi «di valore attivo e positivo della resistenza cosciente, in quanto scelte e atti simbolici che rifiutano ormai la cultura dominante, strettamente decorativa, e pertanto si affermano come qualcosa di emergente, invece che di residuale».

Quello che era il piacere di un passato di fantasia può assomigliare «alla costruzione di un futuro utopico»?<sup>523</sup>.

---

<sup>522</sup> F. Jameson, *Il Postmodernismo*, cit., p. 178.

<sup>523</sup> F. Jameson, *Il Postmodernismo*, cit., pp. 179-180.

### c. Lo spettatore naïf

Anche Slavoj Žižek riflette sulla natura del paradigma nostalgico caratteristico della stasi antistorica del mondo postmoderno. Anche Žižek, proprio come Jameson, utilizza alcune pellicole cinematografiche come esempi paradigmatici di questa persistente fascinazione della nostalgia in chiave postmoderna.

Unendo filosofia hegeliana, psicanalisi lacaniana e cultura di massa, Žižek si propone di svelare le dinamiche dei processi di costruzione della soggettività contemporanea. E il cinema diventa campo d'azione prioritario di quest'analisi.

I film, per il filosofo sloveno, non sono semplicemente testi contemporanei in cui esemplificare i concetti lacaniani in termini comprensibili, né luoghi privilegiati per “conoscere” la realtà. Il cinema, secondo Žižek, è un paradigma che produce la realtà: «l'esperienza cinematografica cambia lo statuto soggettivo dello spettatore»<sup>524</sup>.

Il cinema, infatti, propone al soggetto la gratificazione del suo desiderio, o meglio gli indica “come desiderare” definendo il suo immaginario attraverso la centralità della dinamica dello sguardo.

L'analisi dell'universo cinematografico, quindi, è volta ad indagare questa relazione tra sguardo e desiderio, tra fantasia e realtà (in termini lacaniani l'intreccio tra simbolico, immaginario e Reale).

Lo schermo cinematografico, però, non è semplicemente uno “specchio”: il soggetto che guarda non si identifica con un io ideale al di là dello schermo.

Il soggetto di cui parla Žižek – sulla scia di Lacan – non è il soggetto cartesiano a partire dal quale si apre la prospettiva sulle cose. Il soggetto – al cinema è ancor più evidente – è sempre guardato dall'esterno, è oggettivato da uno sguardo “altro”, ridotto a oggetto che “fa macchia” sullo schermo. Siamo visti prima di essere dei vedenti, totalmente esposti a uno sguardo esterno.

---

<sup>524</sup> S. Žižek, *Dello sguardo e altri oggetti*, Campanotto, Pasian del Prato (Ud) 2004, p. 14.

Ed è proprio quando ci vediamo “dal fuori”, dice Žižek, che «emerge un elemento traumatico». Non si tratta semplicemente del fatto «che veniamo oggettivati, ridotti ad oggetto esterno rispetto allo sguardo [*gaze*]». L’inquietudine scaturisce dal fatto che è proprio «il nostro sguardo [*gaze*] a essere oggettivato; esso ci osserva dal fuori o, in altre parole, non è più nostro, ci è stato rubato»<sup>525</sup>.

È proprio intorno a questo gioco di sguardi, intorno a questo “elemento traumatico” che si dovrebbe costruire l’analisi del paradigma nostalgico postmoderno. La fascinazione della nostalgia fa inevitabilmente riferimento a questa situazione “perturbante”: il soggetto si trova di fronte a ciò che è “in lui più di lui”.

È chiaro, infatti, che il vero oggetto della ripetizione nostalgica non è semplicemente l’immagine del passato: non si tratta – come sembrano sottolineare i critici della nostalgia – della scomparsa postmoderna del radicamento del soggetto in un *continuum* storico e della presenza, al suo posto, della logica della nostalgia che confeziona «un’immagine eterea del passato strappata dal suo contesto storico»<sup>526</sup>.

Il vero oggetto della fascinazione nostalgica, secondo Žižek, è “lo sguardo”, anzi, lo sguardo rapito dall’immagine nostalgica. La nostalgia, cioè, si appoggia a questa “svolta riflessiva”: ciò che realmente affascina il soggetto che guarda non è l’immagine nostalgica in sé, ma uno sguardo che, guardandola, è ancora capace di immergersi ingenuamente nell’immagine eterea del passato perduto.

Žižek per confermare quest’analisi la mette alla prova con il caso più eclatante di fascinazione nostalgica nel campo cinematografico contemporaneo: il *film noir* americano degli anni Quaranta.

Il soggetto che guarda il *film noir* non è affascinato dalla scena in sé. Non si dà identificazione: lo spettatore contemporaneo di fronte alle scene più drammatiche dei film noir anni ’40 – Žižek nomina *Casablanca*, *Murder*, *My Sweet*, *Out of the Past* – non può evitare di ridere.

---

<sup>525</sup> S. Žižek, *Dello sguardo e altri oggetti*, cit., p. 63.

<sup>526</sup> S. Žižek, *Il grande altro*, Feltrinelli, Milano 1999, p. 134.

La fascinazione nostalgica di questi film si spiega soltanto se consideriamo lo sguardo di un potenziale *spettatore naïf* che prende ancora sul serio questa stessa fascinazione. Siamo affascinati «dallo sguardo dello spettatore naïf, l'unico che è ancora capace di “prendere sul serio”, in altre parole, l'unico che “ci crede” per noi, al posto nostro»<sup>527</sup>.

La relazione a questo genere di film, quindi, implica non solo una fascinazione per lo sguardo di uno spettatore arcaico, ma anche una certa distanza ironica<sup>528</sup>. Ed è questa distanza ironica tra lo spettatore e l'immagine, insiste Žižek, che è all'origine del potere di fascinazione nostalgica di queste pellicole. Lo sguardo da cui siamo affascinati è lo sguardo di “un altro”: lo sguardo di un ipotetico spettatore degli anni '40 che, invece, è capace di immedesimarsi con queste scene drammatiche: «ciò che ci affascina è precisamente un certo sguardo, lo sguardo dell'“altro”, di un ipotetico, mitico spettatore degli anni '40 che si suppone sia capace di identificarsi con l'universo del *film noir*»<sup>529</sup>.

La categoria del *film noir*, in altri termini, rovescia il normale processo nostalgico secondo cui l'oggetto della nostalgia è un frammento di passato estratto da suo contesto storico e inserito in un presente mitico e senza tempo. In questi film, è il presente stesso ad essere visto attraverso gli occhi di un *film noir* degli anni Quaranta<sup>530</sup>.

Il presente diventa parte di un passato mitico e non viceversa.

Ma se il reale oggetto di fascinazione è “lo sguardo degli anni Quaranta”, lo sguardo di un altro spettatore assorto e incantato dalla scena del film<sup>531</sup>, il soggetto – guardando lo schermo – pensa poter vedere nell'oggetto (l'immagine che vede) il suo stesso sguardo che vede.

---

<sup>527</sup> S. Žižek, *Pornography, Nostalgia, Montage: A Triad of the Gaze*, in *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, MIT Press, Cambridge, 1991, pp. 107-22, cit. p. 112.

<sup>528</sup> S. Žižek, *Pornography, Nostalgia, Montage: A Triad of the Gaze*, cit., p. 112.

<sup>529</sup> S. Žižek, *Pornography, Nostalgia, Montage: A Triad of the Gaze*, cit., p. 112.

<sup>530</sup> E questo che fa di *Body Heat* molto di più che un semplice film sulla sua contemporaneità. Ciò che rende comprensibile il suo fascino per lo spettatore odierno è la sua capacità di esemplificare questo “sguardo degli anni Quaranta”.

<sup>531</sup> «The real object of fascination is not the displayed scene but the gaze of the naive “other” absorbed, enchanted by it» (S. Žižek, *Pornography, Nostalgia, Montage: A Triad of the Gaze*, cit., p. 114).

L'immagine nostalgica mette in atto – dice Žižek sulla scia di Lacan – “l’illusione dello specchio” o, detto in altri termini, l’autoriflessione del soggetto che caratterizza la tradizione filosofica cartesiana. Evocando la fascinazione e l’identificazione di uno spettatore ideale, la visione del *film noir* innesca l’illusione del «seeing oneself seeing»<sup>532</sup>.

In questo autorispecciamento del soggetto cartesiano, però, si pone la discordanza irriducibile tra lo sguardo “come oggetto” e l’occhio del soggetto. Lo sguardo “come oggetto”, infatti, funziona come “una macchia” che offusca la trasparenza dell’immagine vista: non si può includere la totalità nel campo della visione.

La funzione dell’oggetto nostalgico, quindi, è proprio quella di nascondere l’antinomia evidenziata da Lacan tra occhio e sguardo. L’immagine nostalgica, quindi, non nasconde la storicità, ma questo nucleo traumatico a-storico che ritorna, uguale a se stesso, attraverso tutte le epoche storiche: il suo potere di fascinazione offusca l’impatto traumatico dello sguardo come oggetto.

Nel momento in cui abbiamo l’illusione di vedere noi stessi che vediamo, di vedere lo sguardo stesso, lo sguardo dell’altro è “addomesticato”, non emerge come una macchia traumatica e disarmonica. La funzione della fascinazione, cioè, non ci fa vedere il fatto che l’altro ci sta già guardando.

Per spiegare ulteriormente questo potere di fascinazione e la possibilità di disinnescarlo, Žižek si appella al famoso racconto kafkiano *Davanti alla legge*. L’uomo di campagna protagonista della parabola contenuta nel romanzo *Il Processo*, infatti, è affascinato dal segreto che si nasconde dietro la porta che non può oltrepassare. Ma il potere di questa fascinazione scompare quando il guardiano gli dice che questo ingresso è, fin dall’inizio, destinato solo a lui: «Nessun altro poteva entrare qui perché questo ingresso era destinato soltanto a te. Ora vado a chiuderlo»<sup>533</sup>. In questo modo, l’uomo di campagna comprende che la cosa che lo affascinava lo stava già guardando, il suo desiderio di oltrepassare la porta era, fin dall’inizio, parte del gioco.

---

<sup>532</sup> S. Žižek, *Pornography, Nostalgia, Montage: A Triad of the Gaze*, cit., p. 112.

<sup>533</sup> F. Kafka, *Il Processo*, Mondadori, Milano 1971, p. 178.

In altri termini, nel momento in cui il soggetto diventa consapevole che l'altro lo guarda, la fascinazione nostalgica scompare.

#### d. Lacrime nella pioggia

La nostalgia contemporanea, in questa prospettiva dove gli artisti non hanno più uno spazio per creare e dove la novità è esaurita, è a pieno titolo una caratteristica di quella che è stata definita “società di simulacri”. Ma vale la pena soffermarsi sul significato di questa espressione per capire che ruolo gioca al suo interno il paradigma nostalgico.

Il riferimento primario è la riflessione di Jean Baudrillard che utilizza il termine “simulacro” come paradigma centrale per la descrizione della postmodernità. Un simulacro è un segno di una cosa, ma questo segno è privo di qualsiasi storicità, una copia priva di originale: «È un principio di simulazione quello che ormai ci governa al posto dell’antico principio di realtà. Le finalità sono scomparse: sono i modelli che ci generano. Non c’è più ideologia, ci sono soltanto dei simulacri»<sup>534</sup>.

La contemporaneità ha raggiunto uno stadio di simulazione che Baudrillard definisce “iperreale”: un’ultrarealtà prodotta da se stessa, senza alcuna relazione con il mondo esterno, in cui tutto è compatibile e commutabile, tutto è visibile e trasparente. Il reale vive solo sotto l’effetto della simulazione, è riesumato solo come finzione: scompaiono le differenze, scompare la distinzione tra reale e immaginario, che viene ricreata artificialmente attraverso una nuova generazione simulata. Come scrive Giovanni Gurisatti nel capitolo dedicato a Baudrillard del suo testo *Scacco alla realtà*: «con la comunicazione, l’informazione, la promiscuità di tutte le reti elettroniche [...] l’umanità entra in una nuova fase di delirio, non più drammatica, tragica, di emergenza, ma estatica, in quanto ha espulso da sé ogni senso di incompiutezza, mancanza, perdita, desiderio dell’Altro e di “travaglio del negativo»<sup>535</sup>.

E la nostalgia si inserisce in questo cortocircuito tra immaginario individuale, immaginario collettivo e la finzione: non più la finzione imita la realtà, ma la realtà

---

<sup>534</sup> J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 12.

<sup>535</sup> Cfr. il capitolo di Giovanni Gurisatti *Baudrillard. La simulazione* in G. Gurisatti, *Scacco alla realtà. Estetica e dialettica della derealizzazione mediatica*, Quodlibet, Macerata 2012, pp. 205-248, cit. p. 205.

imita la finzione<sup>536</sup>. Il passato di cui abbiamo nostalgia, cioè, è interamente basato sui segni e sulle simulazioni piuttosto che sulla realtà e sulle esperienze.

Il reale indietreggia mentre il suo doppio avanza portando con sé tutta la nostalgia di un passato per sempre perduto, di un reale sempre più lontano. Ma tutto ciò che è stato può ritornare solo sotto forma di *revival*: il fantasma del reale passato composto da scheletri resuscitati di storia.

La nostalgia del passato, quindi, è un simulacro che l'illusione tecnica propone sotto forma cinematografica e mediatica. È il sistema dei media a creare artificialmente il passato attraverso una veste mitica e vuota: la Storia, i Valori sociali, la Natura, le Ideologie rivivono trionfalmente sullo schermo.

Come afferma Baudrillard:

In questo vuoto, rifluiscono i fantasmi di una storia passata, la panoplia degli eventi, delle ideologie, delle mode retrò – non tanto perché la gente ci creda più o vi riponga ancora qualche speranza, ma quanto, semplicemente, per resuscitare il tempo in cui, almeno, c'era qualcosa che fosse storia, violenza, una posta in gioco di vita e di morte.<sup>537</sup>

La resurrezione cinematografica del tempo in cui esistevano gli eventi consente al presente di vivere in differita emozioni virtuali: un'evasione dalla monotonia di un'epoca della pacificazione totale e della sicurezza universale, dell'espulsione del negativo, del congelamento della linfa vitale. Si è compiuto quello che Baudrillard definisce lo «sterminio del negativo»<sup>538</sup>: l'epoca della derealizzazione ha espunto da sé ogni senso di incompiutezza e di perdita, ha neutralizzato ogni forma di travaglio del negativo.

Ma, nei giochi ricorsivi della cultura pop, il cinema stesso si è ispirato alle teorie di Baudrillard sulla simulazione. Le sorelle Wachowski si sono ispirate alle sue idee per la trilogia di Matrix. Il libro *Simulacres et simulation* (1981) è diventato addirittura un

---

<sup>536</sup> Cfr. M. Augé, *La guerra dei sogni. Esercizi di etno-fiction*, Eléuthera, Milano 1988, pp. 12-112.

<sup>537</sup> J. Baudrillard, *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Cappelli, Bologna 1980, p. 69.

<sup>538</sup> J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, Raffaello Cortina, Milano 1996 p. 72.

oggetto narrativo presente in una scena del film. Anche se in una famosa intervista il filosofo francese ha ricusato l'utilizzo del suo pensiero, la citazione conferma la risonanza delle sue idee al di là delle cerchie degli specialisti. La cultura di massa, accusata di essere il principale “creatore” di nostalgia, ha neutralizzato la critica assorbendo una meta-riflessione al suo interno.

In ogni caso, la nostalgia, nella prospettiva di Baudrillard è lo “scenario retrò” creato dai media. La fotografia, il cinema, la televisione hanno contribuito a secolarizzare la storia, a fissarla in forma visibile e oggettiva esautorando i miti che la percorrevano<sup>539</sup>.

La nostalgia, quindi, si trasforma in *Kitsch*: l'unica prospettiva estetica che acquista dignità all'interno del sistema-mondo attuale. Tutto è destinato a tornare e a riproporsi, ma stereotipato in una nuova cultura soft e cool. Il mondo *Kitsch* nel quale i mass-media ci introducono attraverso quell'immane revival basato su una forma di *makeup necrospettivo* è il nostro presente.

Il passato viene riesumato attraverso la commemorazione, la celebrazione, la promozione omeopatica e spettacolare dallo spazio storico a quello pubblicitario. I fantasmi del passato vengono ri-fabbricati: le ideologie, la chiesa, il comunismo, la democrazia, le guerre sono "riciclabili" all'infinito in questo gioco di simulazione postmoderna. Torneranno e si riproporranno in forme dissanguate. Ne *L'illusione della fine o lo sciopero degli eventi*, Baudrillard scrive: «Alla fuga in avanti noi preferiamo l'apocalisse retrospettiva, e il revisionismo a tutto campo»<sup>540</sup>.

Gli eventi, quindi si rifiutano di accadere, ma si diffonde una sorta di accanimento nostalgico: le scorie della storia, con l'ausilio mass-mediatico, forniscono il materiale per costituire un'identità originaria di riferimento, una memoria virtuale sulla quale fondarsi.

Ma lo stesso Baudrillard – dietro la prospettiva ironica che ridicolizza l'ossessione necrofaga per dissotterrare ogni sorta di feticcio nostalgico – svela una

---

<sup>539</sup> J. Baudrillard, *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, cit., p. 12.

<sup>540</sup> J. Baudrillard, *L'illusione della fine o lo sciopero degli eventi*, Anabasi, Milano 1993, p. 167.

profonda malinconia, una nostalgia della nostalgia verso la naturalità ormai divenuta lontana utopia. Il simbolico e il primitivismo sono referenti presenti in tutta la sua produzione, anch'essi relitti di un passato per sempre perduto. Referenti arcaici – nel tentativo di ritrovare quel punto in cui il reale ha deragliato – che racchiudono la nostalgia per l'origine perduta, per un mondo più umano.

Una nostalgia della nostalgia – che usa le armi dell'eccesso e dell'ironia – di fronte ad un processo irreversibile ed inevitabile. Una nostalgia impotente e desiderante che mantiene aperta la porta all'ultima possibilità nei confronti della minaccia di simulazione: «la violenza teorica, la beffarda ironia, l'enfasi paradossale, parossistica e parodistica della sua scrittura patafisica lasciano spazio [...] ai toni crepuscolari di una profonda malinconia, alla luce della quale molti passaggi all'apparenza ultra-radicali della sua opera si rivelano tinte di una inestinguibile nostalgia»<sup>541</sup>.

È possibile, seguendo questa prospettiva, sfuggire alla critica apocalittica e, al tempo stesso, nostalgica di Baudrillard? Mario Perniola, nell'introduzione a distanza di trent'anni dalla prima edizione del suo testo imprescindibile *La società dei simulacri*, scrive:

La nozione di simulacro è stata per lo più intesa come sinonimo di falsità, d'inganno, di frode e quindi come una teoria della manipolazione mass-mediatica; al contrario, essa è un salvagente per galleggiare nel tempestoso oceano della comunicazione, in cui tutti siamo, volenti o nolenti, immersi.<sup>542</sup>

Seguendo questa scia, la riflessione con e sulla nostalgia – all'interno della prospettiva della società dei simulacri – può aprire prospettive critiche inedite e non necessariamente limitarsi alla critica distruttiva erede della Scuola di Francoforte.

Certo, c'è una differenza fondamentale tra il simulacro e il simbolo: il simbolo attinge il proprio potere dalla religione, dal mito, dalla fede, mentre il simulacro – un'immagine che dissolve l'originale – affonda le sue radici nello scetticismo, nella

---

<sup>541</sup> G. Gurisatti, *Scacco alla realtà. Estetica e dialettica della derealizzazione mediatica*, cit., p. 248.

<sup>542</sup> M. Perniola, *Introduzione. La società dei simulacri nel tempo del governo dei peggiori*, in M. Perniola, *La società dei simulacri*, nuova edizione, in «Agalma», n. 20-21, Ottobre 2010 – Aprile 2011, p. 7.

chiusura dell'orizzonte metafisico, nella derealizzazione sociale<sup>543</sup>. Ma se l'immagine è indistinguibile dal reale, si assiste a una desacralizzazione, demitizzazione e secolarizzazione che coinvolge sia la realtà sia la cultura. Il concetto di simulacro implica un'esperienza interiore che mantiene gli opposti e rifiuta le soluzioni metafisiche.

E la riflessione sulla nostalgia contemporanea deve tenerne conto. Non si tratta più di legittimare il presente attraverso la ripetizione nostalgica di un prototipo autorevole del passato: la nostalgia nel mondo contemporaneo si è emancipata dal modello, è insieme “fatto e tradizione”.

Si apre uno spazio per un'estetica nuova:

La socializzazione dell'immaginario e la culturalizzazione radicale, implicite nel simulacro, aprono uno spazio che può essere percorso completamente solo dall'estetica, cioè da un pensiero che pur filosoficamente strutturato, è tuttavia tradizionalmente indipendente nei confronti dei problemi della gnoseologia, dell'etica, della politica. Il nuovo oggetto dell'estetica non sarà più ovviamente l'arte o il piacere, ma l'operazione culturale, il processo di socializzazione dell'immaginario e di culturalizzazione radicale per il cui il “reale” si trasforma in simulacro.<sup>544</sup>

Inoltre non si può più parlare di estetica nostalgica senza far riferimento alle tecniche di riproduzione industriale dell'immagine: sono i mass media contemporanei che vedono la piena realizzazione della “società dei simulacri”. Quindi, un'estetica contemporanea – all'interno della quale aprire uno spiraglio per la comprensione della nostalgia nella società di massa – dovrebbe essere in grado di cogliere quello che Perniola definisce il “dissolvimento della verità dell'arte”, senza nostalgia per le superate concezioni escatologiche.

Il simulacro è perciò l'immagine senza identità: esso non è identico ad alcun originale esterno e non ha una sua originalità autonoma. La sua pregevolezza è priva di valore; il suo inganno è palese; la sua conflittualità è priva di dolore. Esso segna il momento in cui la finzione cessa d'essere nichilista senza restaurare la

---

<sup>543</sup> M. Perniola, *La società dei simulacri*, cit., p. 17.

<sup>544</sup> M. Perniola, *La società dei simulacri*, cit., p. 39.

metafisica, in cui il conflitto cessa d'essere dissolvete senza ristabilire l'unità.<sup>545</sup>

Un approccio che dovrebbe essere in grado di comprendere la fallacia dell'alternativa tra una nostalgia autentica fatta di carne e una nostalgia inautentica fatta di immagini: l'unica alternativa possibile è «tra lo scambiare un ologramma per un oggetto “reale” o vederlo come tale»<sup>546</sup>. Si tratta di mettere in campo un'operazione di secolarizzazione e di disincanto che non può essere evitata da «un ribellismo pregiudiziale» o da un «negativismo programmatico»<sup>547</sup>.

La problematica del simulacro è in grado appunto di recepire il significato di questo stravolgimento, di questo *détournement* di massa e di ristabilire in termini completamente differenti da quelli tradizionali quel rapporto tra cultura e società che è andato perduto. L'operazione culturale il cui asse di riferimento è il simulacro presuppone il completo abbandono di quegli schemi pedagogici o ideologici che sono stati connessi finora con le iniziative di divulgazione della cultura: il simulacro non è una versione depauperata, imbarbarita, degradata dell'opera d'arte o del prodotto funzionale, ma un'immagine che si dà come tale, che è effettiva per la sua coincidenza con l'occasione da cui nasce.<sup>548</sup>

Un'estetica della nostalgia contemporanea che riesca a concepire la seduzione del simulacro, a comprendere la sua doppiezza senza colpa, a esperire e apprezzare la sua totale trasparenza senza illusioni né speranze.

Nel cinema fantascientifico, per esempio, sono numerosissimi i punti di incontro che sfuggono alla posizione catastrofista di Baudrillard, ma affrontano il tema del superamento della distinzione tra reale e immaginario, implicita nella nozione di simulacro, verso un sentire alternativo, aldilà dell'umano.

Basterebbe chiamare in causa il film *Blade Runner* di Ridley Scott.

*Blade Runner* non è solo un film. È un testo espanso e mobile sul quale lo stesso regista, seguendo le sue aspirazioni e le richieste del mercato, è tornato infinite volte:

---

<sup>545</sup> M. Perniola, *La società dei simulacri*, cit., p. 82.

<sup>546</sup> M. Perniola, *La società dei simulacri*, cit., p. 114.

<sup>547</sup> M. Perniola, *La società dei simulacri*, cit., p. 114.

<sup>548</sup> M. Perniola, *La società dei simulacri*, cit., p. 94.

dal Director's Cut del 1992 al Final Cut del 2007.

Un film replicante sulle cui trasformazioni si è aperto un dibattito infinito che ha coinvolto gli spettatori, tasselli insostituibili di questa opera aperta a mille interpretazioni: dalla *voice over* della prima versione alle immagini oniriche di Deckard della seconda, fino all'*happy ending* del 1982 e all'ambigua chiusura del 1992 e 2007. Un film che oggi appare vintage per il suo attardarsi sull'afflato umanista di un futuro che precede l'era del digitale e dell'immateriale.

Un'opera cinematografica paradigmatica della definizione di postmodernismo teorizzata proprio negli stessi anni da Jameson che, non a caso, nel capitolo dedicato alla "nostalgia del presente" cita un racconto di Philip Dick, autore di *Do androids dream of electric sheeps?* (1968) da cui è tratto il film *Blade Runner*.

La fantascienza, d'altronde, è cadenzata sul respiro della contemporaneità: costruisce utopie e distopie a partire dal rapporto – spesso nostalgico – con il passato per attivare l'immaginario collettivo di un'epoca.

*Blade Runner* è un perfetto esempio di come la fine delle grandi narrazioni profetizzata da Lyotard si trasformi in un'estetica barocca che esalta lo squilibrio delle proporzioni spaziali, degli slittamenti temporali, delle impalcature psichiche. La narrazione postmoderna non si disgrega, ma accumula. *Blade Runner* è il paradigma del pastiche nostalgico in cui il passato è sottoposto a un vero e proprio "maquillage futuribile":

Le suggestioni di Frank Lloyd Wright convivono con quelle di Edward Hopper; l'immaginario postatomico si riallaccia, con i suoi miasmi, i suoi fuochi e i suoi fumi, alla fucina di Vulcano; i rimandi a *Metropolis* di Lang si uniscono alle cupe atmosfere dei fumetti *Métal Hurlant*; Los Angeles entra in connubio con Hong Kong; gli automi di Hoffmann e i giocattoli di Méliès si danno convegno nella casa del giovane-vecchio Sebastian (l'ingegnere genetico del film) mentre le facciate degli edifici si fanno invadere dagli schermi luminosi prolungando l'estetizzazione elettrica dello spazio urbano già iniziata a fine Ottocento; i "simulacri" di Philip K. Dick si stringono a quelli di Jean Baudrillard; Frankenstein si mette a dialogare con Cartesio proiettando l'androide nel mondo del pensiero, fuori dal recinto della bestia automatizzata; il furore apocalittico, che accompagna

la fine delle “grandi narrazioni” e delle ideologie, recupera i simboli biblici ed evangelici.<sup>549</sup>

Ma in una città del futuro degradata e disumanizzata che riprende stilemi del passato per adattarli al futuro distopico, si gioca – proprio intorno alla nostalgia – l’enigma costituito dall’identità dell’umano e del replicante.

Il labirinto intricato della città corrisponde a quello del soggetto disorientato tra nostalgia reale e nostalgia artificiale, tra ricordi vissuti e memoria impiantata. In un completo cortocircuito tra soggetto e macchina, uomo e replicante.

I replicanti tentano di costruire il proprio “racconto mitico”, la propria individualità singolare non del tutto piegata al controllo dell’Altro. Ma la loro memoria, il loro archivio identitario, è impiantato dai loro creatori: è costituito da ricordi di altri, fotografie di altri, episodi innestati senza appigli a una realtà consumata.

Una condizione immortalata da uno struggente dialogo del film:

Rachel: Crede che sia una Replicante, vero? (*Mostra una foto*) Guardi. Sono io con mia madre.

Deckard: Ah sì? Ti ricordi quando avevi sei anni? Tu e tuo fratello siete entrati di nascosto in un edificio abbandonato, in cantina. Volevate giocare al dottore. Lui ti fece vedere il pisellino, ma quando toccò a te, fuggisti. Te lo ricordi? L’hai mai raccontato a nessuno? A tua madre? A Tyrell? A nessuno? Ti ricordi quel ragno che viveva nel cespuglio fuori dalla tua finestra? Il corpo arancione, le zampe verdi? Tutta l’estate lo guardasti tessere la sua tela. Poi, un giorno, vi apparve dentro un grande uovo. L’uovo si schiuse...

Rachel: ... l’uovo si schiuse e ne uscirono cento piccoli ragnetti. E lo divorarono.

Deckard: Impianti. Quelli non sono i tuoi ricordi! Sono di qualcun altro. Sono della nipote di Tyrell.

Rachel: (Piange)

---

<sup>549</sup> S. Parigi, *Blade Runner, vogliamo vivere*, «Doppio Zero», aprile 2012.

La nostalgia provata dal replicante per un passato non suo, per un'infanzia mai vissuta, si situa in un confine indecidibile tra vero e falso, tra apparire ed essere, tra artificio e realtà. Scompare la dicotomia tra nostalgia autentica e nostalgia inautentica. La nostalgia è una finzione indotta e, contemporaneamente, è un'emozione reale. L'occhio del replicante, su cui si attarda la telecamera del film, evoca questo aspetto perturbante di una nostalgia personale quanto condivisa, indotta quanto autentica.

La statura eroica del replicante, incarnato da Roy, è quella del malinconico che, nelle frasi testamentarie rimaste topiche nella storia del cinema, evoca nostalgicamente la caducità e la vanità della sua esperienza e della sua memoria.

“Lacrime disperse nella pioggia”.

Alla fine, l'unica vera intensità emotiva possibile è quella del cyborg che si crede umano: le cose di cui si ha nostalgia non esistono, ma rimane il sentimento tragico, rimane la nostalgia dell'umano.

Il replicante di *Blade Runner* ben riassume la prospettiva duplice del nostalgico contemporaneo destinato a contenere la duplice identità dell'automa e dell'umano superando, o meglio ribaltando, la facile dicotomia tra artificialità e autenticità.

La poetica di *Blade Runner*, quindi, utilizza la nostalgia come unico elemento capace di attivare la consapevolezza della perdita di essere di un soggetto che è per definizione nostalgico. Un soggetto di perdita.

## e. Amarcord

*Amarcord*, io mi ricordo.

È il titolo del film di Federico Fellini<sup>550</sup> in dialetto romagnolo: la lingua della nostalgia è la lingua della madre, la lingua dell'infanzia e della casa. Un termine del lessico familiare che è entrato nel vocabolario quotidiano quando si fa riferimento alla rievocazione in chiave nostalgica.

Amarcord continua a suscitare una fascinazione intergenerazionale perché ha colto tutte le ambiguità della nostalgia contemporanea, la sua ripetibile e riproducibile autenticità, la sua duplice interazione tra singolare e plurale, tra vita e storia.

Fellini riproduce a Cinecittà una ricostruzione onirica della Rimini degli anni '30 e le vicende – altrettanto oniriche e slegate, proprio come i ricordi e i sogni, interagiscono con i cambiamenti storici: dalla parata fascista all'arrivo del Rex. Una sorta di film, come lo definì lo stesso Fellini, sul “fascismo dentro di noi”:

Io continuo a pensare che fascismo e adolescenza continuino a essere stagioni storiche permanenti delle nostre vite, rimanere bambini per l'eternità, lasciando la responsabilità agli altri, vivendo la confortevole sensazione che c'è qualcuno che pensa a te e, nello stesso tempo, usufruendo di una libertà limitata, ma che ti permette di perdere tempo, e di coltivare sogni assurdi.

E le scene – diventate memorabili – spezzano i legami di *consecutio* spazio temporale, non c'è nessun legame logico e cronologico: la nostalgia felliniana è l'insieme frammentario di ricordi irrealistici e inventati, eppure reali e autentici. Dal seno prosperoso della tabaccaia al matrimonio della Gradisca, dalla danza del Gran Hotel all'interpretazione di Ciccio Ingrassia dello zio pazzo, dal nonno che si perde nella nebbia agli improbabili e macchiettistici insegnanti.

---

<sup>550</sup> Amarcord, non a caso, è uno dei titoli fondamentali nella nascita della nostalgia contemporanea, contrappunto europeo – con *Il Conformista* di Bernardo Bertolucci del 1970 – al paradigma americano incarnato negli stessi anni dal *Padrino* di Francis Ford Coppola del 1972 e da *American Graffiti* di George Lucas del 1973. Una pellicola – con la sceneggiatura in collaborazione con Tonino Guerra e con le musiche di Nino Rota - che valse a Fellini il Quarto Oscar come miglior film straniero, un record di incassi anche negli Stati Uniti.

Il cinema nostalgico di Fellini mette in scena un vero e proprio capovolgimento *umoristico* dell'idea di nostalgia, lasciando lo spettatore disorientato piuttosto che appagato, choccato piuttosto che acquietato. *Amarcord* passa dal registro dell'umorismo a quello della malinconia, dal distacco alla complicità, tra rifiuto e adesione, in un'alternanza senza sosta tra dramma e leggerezza<sup>551</sup>: gli stilemi del cinema della nostalgia vengono tutti usati e tutti capovolti.

[*Amarcord* è] una parola che nella sua stravaganza [poteva] diventare la sintesi, il punto di riferimento, quasi il riverbero sonoro di uno stato d'animo, di un atteggiamento, di un modo di sentire e di pensare duplice, controverso, contraddittorio, la convivenza di due opposti, la fusione di due estremi, come distacco e nostalgia, giudizio e complicità, rifiuto e adesione, tenerezza ed ironia, fastidio e strazio. Mi sembrava che il film che volevo fare rappresentasse proprio questo: la necessità di una separazione da qualcosa che ti è appartenuta, nella quale sei nato e vissuto, che ti ha condizionato, ammalato, ammaccato, dove tutto si confonde emozionalmente, pericolosamente, un passato che non deve avvelenarci, e che perciò è necessario liberare da ombre, grovigli, vincoli ancora operanti, un passato da conservare come la più limpida nozione di noi stessi, della nostra storia, un passato da assimilare per vivere più consapevoli il presente.

Nell'avvicinarsi ciclico delle stagioni si rincorrono l'adolescenza personale e l'infantilismo di una nazione: il passato non è un armadio dove attingere riferimenti retrò, ma ha un carattere perturbante ineludibile.

*Amarcord* segna la nascita della nostalgia di massa che evoca un'epoca storica attraverso i dettagli e gli oggetti che la identificano nella memoria generazionale, ma gli archetipi cinematografici diventano caricature e deformazioni del presente. Se il dispositivo nostalgico produce un'identificazione tra autobiografia e storia, tra memoria personale e memoria collettiva, si produce un'evocazione storica in modo magico e onirico.

---

<sup>551</sup> «Il passato è dapprima carico di una connotazione inquietante, e addirittura orrificica, e poi messo in scena come un vero e proprio repertorio. In realtà, il suo cinema non può essere considerato *stricto sensu* un cinema nostalgico, che gusta la riproposizione del passato attraverso il dettaglio. Anzi, proprio la presenza di elementi tipici della retorica filmica *rétro* (associazione con l'infanzia e con le stagioni) ne fanno risaltare lo straordinario valore critico» (E. Morreale, *L'invenzione del presente*, cit., p. 133).

Amarcord è la dimostrazione che la sensibilità nostalgica del mondo contemporaneo può essere lo strumento di uno smontaggio che decostruisce la retorica realista: la nostalgia è il realismo magico che agisce sul passato, in cui sogno e realtà si fondono in un'unità ambigua, in cui lo spettatore non sa più se la meraviglia sia frutto della realtà del sogno o della magia del reale.

Come scrive Italo Calvino in *Autobiografia di uno spettatore*, prefazione alla raccolta delle sceneggiature di quattro film di Fellini:

Il cinema della distanza che aveva nutrito la nostra giovinezza è capovolto definitivamente nel cinema della vicinanza assoluta. Nei tempi stretti delle nostre vite tutto resta lì, angosciosamente presente; le prime immagini dell'eros e le premonizioni della morte ci raggiungono in ogni sogno; la fine del mondo è cominciata con noi e non accenna a finire; il film di cui ci illudevamo di essere solo spettatori è la storia della nostra vita<sup>552</sup>.

Insomma, gli universi creati da alcuni film giocano con una temporalità reversibile che attiva la configurazione nostalgica. La nostalgia per la patria era diventata nostalgia per la giovinezza. Ora, all'inverso, la nostalgia per un tempo perduto dell'innocenza torna a essere una nostalgia per uno spazio: la dimensione sicura e totalmente visibile della casa, senza storia e senza tempo.

Ma oggi non è più solo il cinema a occuparsi di queste riconfigurazioni nostalgiche. Nel 2008 nasce una serie tv che – con un'elaborata ricostruzione filologica di oggetti, arredamenti e abiti degli anni cinquanta/sessanta – racconta la storia dei nuovi creatori di immaginario nostalgico: *Mad men*. I pubblicitari di Madison Avenue che, del secondo dopoguerra, hanno tracciato i contorni della mitopoiesi contemporanea sono l'archetipo pop della nostalgia che si sviluppa su e con la cultura di massa.

Nel 1964 Umberto Eco, in *Apocalittici e integrati*, riflette sui processi di mitopoiesi legati alle immagini della cultura di massa. In questa costruzione della memoria mediale – in cui i media stessi sono l'unica base condivisa su cui costruire la memoria collettiva – sono state determinanti le figure degli “advertising men” di Madison Avenue. Sono loro che si sono occupati, e si occupano, di tradurre i concetti in

---

<sup>552</sup> I. Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, in F. Fellini, *Fare film*, Einaudi, Torino 2010.

immagini mitiche destinate a radicarsi nell'immaginario: «I Suger della nostra epoca, che creano e diffondono immagini mitiche destinate poi a radicarsi nella sensibilità delle masse, sono gli uffici delle grandi industrie, gli advertising men di Madison Avenue»<sup>553</sup>.

Il *mythos* intorno al quale si costruisce *Mad Men* riguarda l'epopea fondativa che ha segnato lo sviluppo della nostalgia mediale. Una scena, in particolare, racchiude il senso dell'ambiguità della nostalgia contemporanea – al tempo, riproducibile e autentica, condivisa e intima. Nella tredicesima puntata della prima stagione, Don Draper, il pubblicitario protagonista della serie, illustra ai dirigenti Kodak l'idea per la nuova campagna pubblicitaria per il proiettore di diapositive chiamato “Carousel”. Il proiettore, un'asettica merce da vendere, viene trasformato dalla pubblicità in una macchina produttrice di nostalgia.

Con queste parole Don inizia la sua perorazione pubblicitaria:

Teddy diceva che la cosa più importante in pubblicità è la novità, che crea desiderio. Non si può lanciare qualunque prodotto come se fosse una lozione, per questo bisogna creare un legame più profondo col prodotto: la nostalgia. È delicata, ma potente. Teddy mi disse che in greco nostalgia significa letteralmente dolore che deriva da una vecchia ferita. È uno struggimento del cuore di gran lunga più potente del ricordo.

Per far comprendere il concetto al suo team creativo e ai dirigenti Kodak, Don inserisce nel proiettore le diapositive riguardanti la sua vita familiare con la moglie e i due figli. La pubblicità nostalgica è delicata, ma potente.

Ma il bene è molto lontano dalla verità. Dopo questa scena di successo lavorativo, infatti, Don Draper va a casa dalla moglie pensando che il bene che ha venduto possa essere vero, ma lo attende la vera infelicità della sua vita familiare.

La trappola pubblicitaria propone un discorso *infetto*: fa credere che il possesso della cosa sia l'equivalente alla felicità. Nostalgia della felicità: *Mad Men* mostra la

---

<sup>553</sup> U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964, p. 223. Cfr. anche L. Spaziante, *Ritorno al presente: passioni del tempo, nostalgie vintage e memorie mediali, da Far From Heaven a Mad Men, in Passioni collettive. Cultura, politica, società*, a cura di D. Mangano e B. Tracciano, «EIC», Roma 2012.

creazione artificiale della felicità attraverso la nostalgia e il successivo svuotamento di questa creazione.

La pubblicità, insomma, è un farmaco che dà il bene ma non dà la verità. E si crea, puntata dopo puntata, un duplice effetto di nostalgia tra le due polarità: la nostalgia per la verità o la nostalgia per il bene. I protagonisti oscillano tra queste due antitesi. Qualsiasi forma di riempimento della felicità (con il bene o con la verità) è sempre anche uno svuotamento, un allontanamento. Il desiderio non è completamente soddisfatto.

Il pubblicitario incarnato da Don Draper, quindi, non è un impersonale burattinaio nella stanza dei bottoni, non è un anonimo “persuasore occulto”<sup>554</sup>. Al contrario, anche lui è incluso nel mondo della pubblicità, con le sue fragilità e le sue debolezze. La sua stessa vita è inclusa nei prodotti che pubblicizza e viceversa: “tu sei il prodotto, tu devi provare qualcosa”. La sua forza, ciò che lo rende bravo nel suo lavoro, è la nella sua umana, troppo umana debolezza.

Quando la serie si apre l’identità di Don Draper, il direttore creativo della Sterling, è un mistero, è un personaggio ambiguo: è il perfetto self-made man, rampante e fiducioso, ma è anche Dick Whitman che ha vissuto un’infanzia dai tratti dickensiani, con un padre e una matrigna duri e brutali. Insomma, Don Draper sfugge alle unità narrative.

Un atteggiamento sintetizzato dalla sigla in bianco e nero che apre ogni puntata: il mondo di *Mad Men* inizia da una caduta originaria, da uno strappo che manda il mondo in frantumi, da una mancanza di certezze sotto i piedi e finisce sul divano, simbolo rassicurante e tranquillo della felicità familiare.

*Mad men* è la dimostrazione che proprio dalla televisione viene l’antidoto contro i luoghi comuni sul rapporto tra merce e nostalgia. D’altronde – come dimostra esaustivamente Emanuele Coccia – nel mondo contemporaneo le cose (e quindi le merci) sono a tutti gli effetti “un fatto morale”: «la pubblicità è un immenso esperimento dell’immaginazione morale collettiva contemporanea, quello assieme più

---

<sup>554</sup> V. Packard, I persuasori occulti,

vasto, più pervasive, più visibile» che riflette sulle forme e sulle possibilità della felicità umana<sup>555</sup>. Attraverso le merci, la vita morale va oltre il contemplare e l'agire: si estende alle cose.

Se abbiamo affidato la nostra storia e il nostro futuro – perfino la nostra felicità e il nostro amore – alle cose, è proprio attraverso le cose che deve essere ri-pensato il rapporto contemporaneo con la nostalgia. Una nostalgia “delle” e “nelle” cose: che si plasma, si modifica e si ristruttura attraverso le merci. Una nostalgia “come” cosa.

Insomma, nostalgia si dice in molti modi: è più articolata e complessa di quanto non sia sembrato al catastrofismo, anch'esso inconsapevolmente nostalgico, dei critici della nostalgia.

La critica che ha sezionato questo fenomeno consumista in categorie ordinate per renderlo comprensibile e distinguibile non riesce a esaurire l'incantamento nostalgico.

I testi nostalgici, anche contemporanei, non sono solo sintomi patologici, distrattori di massa che nascondono fenomeni ben più importanti e complessi. Bisogna liberarsi di metafore mediche per esaminare costruttivamente i significati interni dei testi e delle produzioni culturali nostalgiche di ieri e di oggi. Consapevoli che la purezza – intima e intatta - del sentimento non esiste. Anzi non è mai esistita:

Il luogo che noi reputiamo più intimo – la nostra mente, con i nostri desideri, i nostri pensieri – è, in realtà, costantemente violato, popolato da idee lanciate da altri, capaci di viaggiare sul supporto più vario: parole, musiche, immagini, finanche fazzoletti. [...] I nostri pensieri sono sempre in qualche modo popolati, e l'intimità, intesa come riparo, è impossibile.<sup>556</sup>

---

<sup>555</sup> E. Coccia, *Il bene nelle cose*, Il Mulino, Bologna 2014, p. 12. E continua a p. 79: «è nel nostro rapporto con le merci che il secolare imbarazzo che abbiamo ogni volta che parliamo pensiamo e usiamo le cose si esprime con maggiore intensità. Non c'è nulla di casuale in questa *mauvaise foi*: “merce” è la categoria attraverso cui proviamo oggi a pensare il valore nelle cose, a esprimere il fatto che il bene è nelle cose. Pensare la merce significa pensare il bene *nelle* cose, il bene *delle* cose e viceversa provare a pensare il bene *come* cosa».

<sup>556</sup> Per un'analisi approfondita di questa prospettiva rimando al saggio di T. Ariemma, *Mad Men. L'esposizione del pensiero*, in *Pop Filosofia*, a cura di S. Regazzoni, Il Melangolo 2010, pp. 188-195. Citazione a p. 192.

La nostalgia, anche quella che ha i tratti riproducibili e ripetibili della merce, ci parla intimamente, evoca una scissione umana, una lacerazione originaria. La nostalgia è un cliché eppure ha i tratti dell'unicità; è interscambiabile, ma anche incomparabile. La nostalgia è banale e singolare, infetta e terapeutica, velenosa e curativa. Racchiude una polarità inscindibile. E le analisi che si soffermano soltanto su uno dei due aspetti sono inevitabilmente parziali e mancanti.

Il filosofo e musicologo Peter Szendy che – parlando della nostalgia dei tormentoni della musica pop<sup>557</sup> – ha definito la “singolarità del cliché”:

È proprio quando meno lo si aspetta che essi ci toccano nel profondo. Proprio quando, ascoltandoli, più nulla sembra possibile, essi vengono improvvisamente a snidare in noi ciò che ci è caro, un'emozione o una pulsione inconfessabile, che appartengono solo a noi.<sup>558</sup>

In altri termini: è facendo esperienza della ripetizione prodotta dall'industria nostalgica contemporanea che si accede a ciò che meno ci si aspettava. L'unicità dell'esperienza nostalgica.

La nostalgia ha sempre una profonda superficialità<sup>559</sup>. La sua banalità intercambiabile è capace di incarnare un veicolo telepatico di intimità con il nostro

---

<sup>557</sup> La stessa musica pop denigrata senza appello dalla critica adorniana: «La composizione ascolta per l'ascoltatore. Questo è come la popular music spoglia l'ascoltatore della sua spontaneità e promuove riflessi condizionati. [...] La costruzione schematica detta le condizioni a cui egli deve ascoltare mentre, allo stesso tempo, rende inutile ogni sforzo nell'ascolto. La musica popular è “predigerita”. [...] La standardizzazione delle canzoni di successo tiene per così dire i clienti in riga ascoltando per essi» (T. Adorno, *Sulla popular music*, 1941, p. 76 e 81).

<sup>558</sup> P. Szendy, *Tormentoni*, Isbn Edizioni, Milano 2009, p. 37. «Ma siamo poi sicuri che quello che i tormentoni cantano sia proprio il nostro desiderio, il nostro amore inconfessabile o tutto ciò che noi vorremmo tenere per noi, nascosto e ben protetto all'interno del nostro io incomparabile? [...] questi inni intimi che sembrano avere una funzione di raccoglimento del soggetto in sé, a se stesso in quanto unico e singolare, questi *intimni* sono anche, al tempo stesso, dei *cliché*, ossia ciò che vi è di più interscambiabile nella circolazione degli scambi. [...] I tormentoni, insomma, diventano degli inni capaci di veicolare un'intimità inconfessabile e singolare, pur essendo al tempo stesso delle merci musicali perfettamente comuni, assolutamente equivalenti e indifferenti. Di fronte a questo paradosso dei tormentoni che non cessa di insistere e di resistere ogni volta che crediamo di definirlo, ciò che dobbiamo forse tentare di ripensare, ancora e di nuovo, è una certa omologia tra il mercato e la psiche». (Ivi, p. 82).

<sup>559</sup> «La ragione più forte e urgente per la difesa dell'arte popolare è che essa procura (persino a noi intellettuali) una soddisfazione estetica troppo grande per accettarne la denuncia a buon mercato in quanto degradata, disumanizzata ed esteticamente illegittima. Condannarla come adatta al solo gusto barbaro e allo spirito ottuso delle masse ignoranti e manipolate, significa separarci non solo dal resto della nostra comunità ma anche da noi stessi» (R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, Aesthetica, Palermo 2010, pp. 121-122).

desiderio (unico e collettivo) di un altro spazio, di un altro tempo.

Anzi, di sprigionare una nostalgia dell'altrove.

E la chance dell'unico non è solo nella tradizione della nostalgia delle origini ma anche nella ripetizione del marketing dell'industria contemporanea.

Nostalgia come vero e proprio “tormentone”:

Il tormentone cantando la propria sopravvivenza, si costituisce in quanto struttura di auto commemorazione. [...] E quando ritorna quel momento singolare che il tormentone commemora, nella sua indifferente fedeltà a tutto e a niente, questo momento ritorna accresciuto dagli interessi nostalgici di un *io c'ero*. [...] Nostalgia, malinconia di tutti i tormentoni, anche i più impulsivi, che ci fanno tornare a piangere, ci fanno rimpiangere (come direbbe Fellini) ciò che ritroviamo solo perdendolo, ciò cui accediamo solo se ne veniamo subito esclusi. Banditi dal banale nel quale tuttavia risiede la *chance* dell'unico: tale è l'affetto senza affetto, eppure così travolgente, del cambio generale ripetuto all'infinito, nella circolazione mondiale delle merci come nell'economia psichica<sup>560</sup>.

All'interno della cultura contemporanea – apparentemente superficiale e bidimensionale – la nostalgia veicolata dalla *pop culture* riesce, nonostante tutto, a mostrare le sue ambigue e perturbanti inquietudini. Appena ci sembra di averne afferrato definitivamente il senso, la nostalgia ricompare sotto altra forma. Come un gatto nero in una stanza buia, la nostalgia continua a sfuggirci, riesce - ancora una volta - a scardinare la distinzione lineare tra autenticità (quella di “ieri”) e inautenticità (quella di “oggi”).

La nostalgia rimane un sismografo delle aspettative e delle insoddisfazioni personali e collettive; un marcatore culturale che squaderna le inquietudini umane concomitanti ai macro cambiamenti storici.

---

<sup>560</sup> P. Szendy, *Tormentoni*, cit., pp. 95 e 101. Le parole di Fellini a cui si riferisce Szendy sono citate nelle pagine precedenti: «Sono convinto che se alla fine della nostra vita ci fosse consentito di dire qualcosa, se fossimo veramente sinceri, canteremmo una canzonetta, come riassunto di tutta un'esistenza. Me ne accorgo da quei cinque motivi che mi aggrediscono sempre con la stessa nostalgia, commozione, lo stesso rimpianto».

D'altronde la nostalgia è artificiale fin dall'origine. Con la creazione artificiale della patologia medica, si sono confusi i confini tra realtà e simulazione, tra autenticità e artificialità, tra verità e menzogna, tra natura e cultura, tra esistenza e arte.

La riproducibilità di massa della nostalgia non fa altro che mettere in luce una caratteristica strutturale del sentimento nostalgico: la sua natura culturalmente determinata, socialmente modificabile e storicamente volubile.

La nostalgia, cioè, è un carattere ineliminabile della natura umana e, al contempo, un modello culturale, costruito e contestualizzato: attiva una comprensione che punta al disvelamento attraverso percorsi deviati, rovesciati e paralleli. I mille piani della nostalgia raccontano una contro-storia che è rimasta spesso inascoltata.

Si aprono delle possibilità narrative che non necessariamente sono patrimonio di un'arte reazionaria e reattiva, ma che si dimostrano dirompente e produttivo linguaggio estetico capace di catalizzare un'esperienza emotiva personale e una coscienza sociale collettiva.

*What if?* La nostalgia non è solo ricostruzione oggettiva e sentimentale del passato, ma anche interpretazione controfattuale<sup>561</sup>. Riscrittura di versioni alternative del passato alla luce dei tormenti del presente. Il passato patinato e bidimensionale della nostalgia vintage si interfaccia con un passato grottesco ed eccessivo della nostalgia ironica: si aprono ulteriori interpretazioni che affondano le radici nella problematicità ambigua della nostalgia originaria.

Insomma, l'evoluzione della nostalgia di oggi può essere una lente per illuminare retrospettivamente i significati della malattia seicentesca che tornano sotto altre vesti. La nostalgia è ancora una resistenza dell'alterità? È ancora una malattia

---

<sup>561</sup> Per fare solo due esempi. Dal romanzo del 1962 *L'uomo nell'alto castello* (*The Man in the High Castle*; trad. it. *La svastica sul sole*, Fanucci, Roma 2005) di Philip K. Dick, in cui l'autore immagina un mondo in cui nazisti e giapponesi vincono la Seconda Guerra Mondiale. Fino all'ultimo romanzo del 2011 di Stephen King, *22/11/63* (ora fiction tv) che mette in scena un viaggio nel tempo - un collegamento tra il 2011 e il 1958 - per disinnescare l'omicidio di John Fitzgerald Kennedy e alterare la storia del mondo. E la narrazione è interamente sostenuta dal dispositivo della nostalgia. Ma King gioca con il dispositivo: il viaggio nel tempo che è anche un viaggio nella sua narrativa, gli episodi raccontati nei suoi romanzi (il terrore di It) esistono nella storia dei giornali degli anni '50 e la storia (l'assassinio di Kennedy) esiste nei suoi romanzi. La nostalgia continua a giocare tra realtà e finzione.

incurabile causata da una particolarità incommensurabile, da un'alterità ineffabile che non può essere riconciliata? È ancora una resistenza che riflette sulla propria singolarità e finitezza, un'esperienza della mancanza non saturabile che costituisce la nostra essenza?

La nostalgia – anche quella contemporanea – non smette di essere un fenomeno perturbante [*Unheimlich*]. Una parola tedesca che ha la sua radice antitetica in *Heim*, casa, e in *heimisch*, familiare. Il perturbante, quindi, – pur assomigliando al nostro ambiente domestico – cela in sé qualcosa di sconosciuto e di enigmatico. «Il perturbante – dice Freud – è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare»<sup>562</sup>. Il perturbante, quindi, rompe le regole del mondo consueto inserendovi il “meraviglioso”, con la sua carica di fascinazione e di inquietudine. Inserisce la differenza nell'identico.

La nostalgia, potremmo sostenere senza forzature, ha un movimento “perturbante”. Richiama immagini e suoni conosciuti in tempi e luoghi estranei, è – al contempo – familiare e inquietante, conosciuta e straniera, veicolo di piacere e di dolore, di gioia e di sofferenza.

Non si dovrebbero screditare le merci nostalgiche, semplicemente perché “snaturano” la storia e “stravolgono” il loro oggetto perduto. Al contrario, la comprensione della nostalgia della *popular culture* – che è già da sempre satura di nostalgia e si è strutturata attraverso di essa – passa per la valorizzazione della natura *indistinta* del ritorno e del carattere *elusivo* dell'oggetto desiderato.

---

<sup>562</sup> S. Freud, *Das Unheimliche* (1919), trad. it. *Il perturbante* in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1980, p. 270. L'esperienza del “perturbante” descritta da Freud realizza – con una strategia simbolica – un vero e proprio “urto” che spezza l'incanto della familiarità, che risveglia dal sonno. Durante la lettura di un libro, la visione di un'opera teatrale o di un film, possiamo essere colpiti così in profondità dall'angoscia del perturbante tanto da voler interrompere quell'esperienza estetica. Normalmente, infatti, nell'identificazione del lettore o dello spettatore c'è sempre un elemento di lontananza che costituisce l'illusione artistica, che mantiene la distanza tra la realtà e la finzione e ci consente di trarre beneficio da quell'esperienza. Ma, con l'irruzione del perturbante, la sicurezza dello spettatore vacilla: in questo caso l'artista opera un doppio inganno (all'interno dell'inganno stesso dell'opera): «ci inganna promettendoci la realtà più comune e poi invece la scavalca. Noi reagiamo alle sue finzioni come reagiremmo a nostre esperienze personali; e quando ci accorgiamo dell'inganno è troppo tardi, il poeta ha già raggiunto il suo scopo» (*Ivi*, p. 305).

L'oggetto perduto dalla nostalgia non è il passato, la casa, o la giovinezza: la nostalgia cerca un oggetto parziale che inevitabilmente non può soddisfare nessuna unità.

## CAPITOLO II

### ELOGIO DELLA NOSTALGIA

Il passato non è morto! A dire il vero, non è nemmeno passato.

Sai chi l'ha detto? Faulkner. E aveva ragione.

E l'ho anche incontrato, l'altra sera a una cena.

*Midnight in Paris* di Woody Allen<sup>563</sup>

#### a. In Retro We Trust

*In Retro We Trust*, recita uno slogan pubblicitario.

Il fenomeno della nostalgia è in espansione e in progressivo aumento negli ultimi anni, mesi, giorni. Il passato non è mai stato così presente. La nostalgia è una malattia che contagia tutto: la filosofia, la società, la politica, ma anche il cinema<sup>564</sup>, la letteratura, la fotografia, la televisione<sup>565</sup>, la tecnologia, il cibo, l'arte, la moda, i viaggi, gli stili di vita<sup>566</sup>.

---

<sup>563</sup> La frase è realmente del premio Nobel per la letteratura William Faulkner, tratta dal romanzo *Requiem per una monaca* del 1950 (Mondadori, Milano 1996). Ed è citata nella sceneggiatura del film di Woody Allen, *Midnight in Paris*, interamente dedicato alla nostalgia della Parigi degli anni '30.

<sup>564</sup> La produzione cinematografica americana, vero veicolo globale di nostalgia contemporanea, negli ultimi anni ha fermato le lancette della storia al periodo compreso tra metà Ottocento e lo scoppio della Prima guerra mondiale e fa i conti in questi anni con schiavismo e razzismo: da *Django Unchained* di Quentin Tarantino, il western che riprende la storia dello schiavo di colore Django nel Sud del 1860 a *Lincoln* di Steven Spielberg con la battaglia del presidente americano per ratificare nel 1865 il tredicesimo emendamento della Costituzione che abolisce la schiavitù, fino alla nuova versione de *Il grande Gatsby* diretto da Baz Luhrmann, basato sul classico di Francis Scott Fitzgerald.

<sup>565</sup> Basti pensare al successo di *Downton Abbey*, un affresco della aristocrazia nell'Inghilterra dei primi del Novecento, ambientato nel castello di Highclere, nello Yorkshire, ispirato alla saga della famiglia Crawley del romanzo *Ai piani bassi* di Margaret Powell (Einaudi, Milano 2012). Cfr. anche *Il mondo di Downton Abbey* (Rizzoli, Milano 2012).

<sup>566</sup> Cfr. E. Coen, *Voglio una vita vintage*, «L'Espresso», 31 gennaio 2013.

Questi dispositivi nostalgici, inoltre, sono armi perfette per i tempi di crisi: il futuro fa paura, ci si tuffa nella geometria variabile della nostalgia che seleziona i ricordi, sfronda i dettagli dolorosi, rinsalda le sicure radici, vagheggia un'età dell'oro in cui regnano felicità e spensieratezza.

Quando il presente è opaco e incerto, la cultura – in questo caso la cultura pop – ritorna al passato. E le aziende e le agenzie – che di questa cultura sono espressione – mettono in campo tecniche di marketing basate sulla nostalgia<sup>567</sup> che rispondono a questa precisa esigenza. Dal design vintage degli oggetti, al cibo profumato d'altri tempi. Dalle linee di abbigliamento ispirate all'eleganza perduta alle cover band dei talent show<sup>568</sup>.

Una nostalgia per adulti: *ai miei tempi...* Con il rimpianto della giovinezza e della felicità perduta. Ma anche una nostalgia per giovani: *siamo nati troppo tardi...* Con il rimpianto del mondo di ieri e di un'autenticità dimenticata. Come scrive la giovane cantautrice scozzese Sandi Thom:

Oh I wish I was a punk rocker with flowers in my hair / In '77 and '69  
revolution was in the air / I was born too late into a world that doesn't care.

Oh, mi sarebbe piaciuto essere una punk rocker, con i fiori tra i capelli / nel  
'77 e nel '69 la rivoluzione era nell'aria / Sono nata troppo tardi in un mondo a cui  
non interessa.

I tempi della nostalgia contemporanea, insomma, continuano ad accorciarsi. La

---

<sup>567</sup> Come scrive Carlo Meo nel suo *Vintage marketing*: «Per inventare un nuovo prodotto servono intelligenza e investimenti: su 100 prodotti nuovi, solo tre o quattro sopravvivono dopo due o tre anni. Gli altri muoiono, e nel frattempo sono costati una montagna di denaro. Ecco perché è più semplice ed economico saccheggiare il passato. Il vintage marketing si basa sulla cultura del remix, che consiste nel prendere qualcosa di buono del passato, fonderlo con il meglio del presente per avere come risultato qualcosa di superiore: 1+1=3. Il risultato non è uguale al punto di partenza, ma a qualcosa di diverso, dove però è possibile riconoscere l'elemento iniziale» (C. Meo, *Vintage marketing, effetto nostalgia e passato remoto come nuove tecniche commerciali*, Il Sole 24 Ore Libri, Milano 2010).

<sup>568</sup> Per non parlare del mondo della musica e del più grande diffusore di nostalgia di massa rappresentato dal *talent show*. A ogni concorrente viene assegnata l'esecuzione di una "cover": un modello ripescato dalla tradizione musicale nazionale o internazionale, un tentativo di imitazione delle icone che hanno fatto la storia della cultura pop (e che i telespettatori hanno amato) in una successione storica di stili e periodi. Un fenomeno televisivo che va di pari passo con la tendenza al revival che caratterizza tutta la musica degli ultimi dieci anni, con i vecchi gruppi che tornano sul palco e nuovi gruppi che recuperano i suoni del passato (Cfr. *Cosa resterà degli anni zero? Numero speciale 2000-2009*, «Rolling Stone», n. 63, gennaio 2009).

nostalgia degli ultimi decenni è andata indietro a periodi lontani massimo trentaquarant'anni: gli Anni Settanta guardano alla crisi degli Anni Trenta; gli Anni Novanta alle nascenti avanguardie perdute degli Anni Sessanta/Settanta. Una distanza che coincideva con la giovinezza della generazione nostalgica. Mentre oggi ci confrontiamo nostalgicamente – al massimo – con il decennio precedente<sup>569</sup>. Come scrive il critico Reynolds nel suo *Retromania*:

Invece di spalancare le porte del futuro i primi dieci anni del XXI secolo hanno finito per essere il “Ri-decennio”: *revival*, *ristampe*, *remake*, *ricostruzioni*. [...] I duemila sono stati il decennio del *riciclaggio* rampante: generi d’antan *rivitalizzati* e *rinnovati*, materiale sonoro d’annata *riprocessato* e *ricombinato*.<sup>570</sup>

Insomma, la passione nostalgica per il passato è diventata sempre di più il tratto distintivo della cultura contemporanea<sup>571</sup> ed è entrata nel linguaggio comune. Dal *vintage* come selezione di stili estetici retro<sup>572</sup> al *revival* come pratica totalizzante di rievocazione del passato. Fino al *camp* come distanza temporale e soprattutto emotiva dagli oggetti di ieri: «le cose si fanno camp non quando invecchiano ma quando noi spettatori ne siamo meno coinvolti, così che possiamo godere del fallimento del tentativo invece di sentircene frustrati»<sup>573</sup>. David Lowenthal ha affermato che, mentre

---

<sup>569</sup> «Che cosa succederà, dunque, quando non ci sarà più alcun originale – nessuna *prima volta* da ripetere e “nostalgizzare”? Due le alternative: ricominciare da capo l’operazione di recupero (attingendo per esempio agli Anni Trenta, Quaranta e Cinquanta: e per la verità, si intravedono già da tempo le prime avvisaglie di un movimento del genere); oppure, dare vita al paradosso di un’attitudine nostalgica che interviene non solo sull’archivio del passato, ma anche sul palinsesto del presente. Una sorta di *presente nostalgico*, che si percepisce nostalgicamente in diretta» (C. Callandro, *L’idea della nostalgia*, I, «Art Tribune», Novembre 2012).

<sup>570</sup> «La nostalgia è una delle grandi emozioni pop, una nostalgia che a volte può assumere la forma del rimpianto agrodolce per una perduta età dell’oro. In altre parole: alcuni fra i migliori artisti dei nostri tempi producono musica le cui emozioni primarie rimandano ad altra musica, musica *precedente*» S. Reynolds, *Retromania*, ISBN, Milano 2011, pp. X-XI e XXIII.

<sup>571</sup> L. Spaziante, *Ritorno al presente: passioni del tempo, nostalgie vintage e memorie mediali da Far From Heaven a Mad Men*, «Passioni Collettive», n. 11/12, Palermo 2012.

<sup>572</sup> «Il trash recupera proprio gli aspetti più caduchi delle mode passate, secondo una logica feticista di iper-soggettivazione delle merci. Dall’altro, il vintage riutilizza e valorizza i frammenti di passato secondo la logica del modernariato e della moda. [...] Viene man mano abolito il discrimine tra recupero “alto” e “basso”; e non, come nel *camp*, nella direzione di un ribaltamento dei valori (“è bello perché è orribile”), bensì in quella di un nuovo paradossale epidermico senso del tempo: è bello perché ritorna al momento giusto» (E. Morreale, *L’invenzione della nostalgia*, Donzelli, Roma 2009, pp. 37-39).

<sup>573</sup> Il *camp* è una forma particolare di estetismo: «È per questo che tanti oggetti apprezzati dal gusto camp sono antiquati, fuori moda, demodé. Non si tratta di un amore per il vecchio in quanto vecchio. È che il processo d’invecchiamento, o di deterioramento, crea il necessario distacco o suscita la necessaria simpatia. Quando un tema è importante, e contemporaneo, il fallimento di un’opera d’arte può indignarci. Ma il tempo può cambiare la situazione, liberando l’opera d’arte del suo ingombro morale e consegnandola alla sensibilità camp... Alto effetto del tempo è di restringere l’area della banalità (la

in precedenza la nostalgia «era confinata nel tempo e luogo, oggi sommerge tutto il passato»<sup>574</sup>.

Ma la passione contemporanea per la nostalgia è una fuga conservatrice e reazionaria verso un'idealizzata e più semplice era di “veri” valori della comunità, verso un regno della nostalgia che si trasforma in un regno dell'amnesia<sup>575</sup>? Oppure è ancora l'espressione di una presa di distanza legittima dalla fede indiscussa per una modernizzazione perpetua, un modo per concepire un futuro ideale che sia differente dal futuro reale che sembra divorare tutto in fretta?

La studiosa Linda Hutcheon risponde a queste domande problematizzando il paradigma della “nostalgia del presente” teorizzato da Jameson. Notando, innanzitutto, come la riflessione sulla nostalgia non possa essere scissa da quella sull'ironia<sup>576</sup>.

Nel suo saggio *Theorizing the Postmodern: Toward a Poetics*, rileva come l'opera postmoderna non sia semplicemente un ritorno nostalgico, ma «una rivisitazione critica, un ironico dialogo con il passato dell'arte e della società»<sup>577</sup>. La rivisitazione nostalgica e il dialogo ironico sono due aspetti importanti che coesistono nella postmodernità<sup>578</sup>.

Ma come è possibile che la stessa entità culturale possa venire interpretata in modo così diverso tanto da essere vista o come ironica o come nostalgica? O contemporaneamente come ironica e nostalgica? Sembra ovvio che, a livello di senso comune, la nostalgia sentimentale sia l'esatto contrario di un'ironia tagliente.

---

banalità, a rigor di termini, è sempre una categoria del contemporaneo). Col passare del tempo, ciò che era banale può diventare curioso» (S. Sontag, *Note su “Camp”*, in S. Sontag, *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano 1967/1988, pp. 382-4). Cfr. *Pop/Camp*, a cura di F. Cleto, Marcos y Marcos, Milano 2008, pp. 249-258.

<sup>574</sup> D. Lowenthal, *The Past Is a Foreign Country*, Cambridge UP, Cambridge 1985, p. 6.

<sup>575</sup> A. Liakos, *Il passato come utopia e il desiderio di storia*, in *Nostalgia*, a cura di R. Petri, cit., p. 73.

<sup>576</sup> Cfr. l'intero saggio L. Hutcheon, *Irony, Nostalgia, and the Postmodern*, Toronto 1998.

<sup>577</sup> L. Hutcheon, *Theorizing the Postmodern: Toward a Poetics*, Routledge, London 1988, p. 4.

<sup>578</sup> L. Hutcheon, *Theorizing the Postmodern: Toward a Poetics*, Routledge, London 1988, p. 4.

Ironia e nostalgia, però, sono entrambe componenti chiave della cultura contemporanea<sup>579</sup>. Se nel 1980 è stata l'ironia il centro della riflessione culturale sui mass media, negli anni '90 lo è stata la nostalgia.

Certo, l'oggetto della nostalgia contemporanea non è un passato realmente vissuto, ma un passato immaginato e idealizzato attraverso la memoria e il desiderio. Il passato, cioè, è cristallizzato in momenti preziosi selezionati dalla memoria che ha operato una dimenticanza, una distorsione, una riorganizzazione.

In questa prospettiva, la nostalgia è concentrata sul presente: essa opera ciò che Michail Bachtin chiama "inversione storica": l'ideale che non si sta vivendo ora è proiettato nel passato<sup>580</sup>. Distanziando e avvicinando, la nostalgia ci esilia dal presente in quanto porta in primo piano questo passato immaginato. Il passato semplice, puro, ordinato, bello, armonioso è costruito (e quindi sperimentato emotivamente), in congiunzione con il presente – che, a sua volta, è definito come complicato, contaminato, anarchico, difficile, brutto, e conflittuale. Il distanziamento nostalgico, quindi, rende il sentire completo, stabile, coerente, sicuro dall'inaspettato e dallo spiacevole, dagli incidenti o dai tradimenti.

L'estetica della nostalgia, quindi, non è una questione di semplice memoria, ma un complesso di proiezioni: l'invocazione di una storia idealizzata e parziale si fonde con una insoddisfazione per il presente.

Ma emerge un chiaro paradosso. Da un lato, la nostalgia è un tentativo di evasione, una fuga dall'apocalisse tecnologica, dal futuro del cyberspazio. Dall'altro, richiedendo la disponibilità di testimonianze del passato, la nostalgia si affida alla riproduzione elettronica delle immagini. Grazie alla tecnologia, cioè, la nostalgia non ha più a che fare con la sola memoria individuale, ma può essere alimentata da un rapido accesso a un passato riciclabile all'infinito.

---

<sup>579</sup> Cfr. P. Rist, *Nostalgia: Stars and Genres in American Pop Culture*, «Canadian Review of American Studies», 20.1 (1989), pp. 111-17.

<sup>580</sup> Cfr. M. M. Bachtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, Austin 1981, p. 147.

Non è un caso che l'origine della nostalgia come una condizione patologica coincida con il momento della nascita delle grandi città in cui erano notevolmente migliorata la mobilità, facilitata dai nuovi mezzi di trasporto: era più semplice essere lontani da casa e quindi desiderare di tornarci. Allo stesso modo, la versione postmoderna della nostalgia si è sviluppata con l'aumento delle tecnologie dell'informazione che ci hanno indicato ciò che conta come conoscenza, ma anche ciò che conta come "passato" in relazione al presente.

La nostalgia, però, non è semplice ripetizione o duplicazione. Ma una «ripetizione che piange la non autenticità di tutte le ripetizioni»<sup>581</sup>. Negando o almeno degradando il presente per come è vissuto, idealizza un passato che non si dà mai, che rimane assente nel sito dell'immediatezza.

In questa prospettiva, si intravede una delle principali differenze tra nostalgia e ironia<sup>582</sup>: l'ironia non può essere certo accusata di ripristinare il passato ideale. Ma anche la principale comunanza: ironia e nostalgia condividono un'evocazione comune all'affetto e all'azione, all'emozione e alla politica. Ecco l'affinità ermeneutica segreta che – secondo la Hutcheon – potrebbe spiegare la confusione che interpreta alcune cose contemporaneamente come ironiche e nostalgiche.

Definire qualcosa ironico o nostalgico non è, infatti, una descrizione della cosa, quanto l'attribuzione di una qualità della risposta. L'ironia non è qualcosa che si può ottenere o non ottenere: ironia accade (o, meglio, si può far accadere) quando due significati, uno detto e l'altro non detto, vengono evocati insieme. È l'ironia il filo che tiene insieme la postmodernità: un modo di ripensare la storia attraverso riferimenti parodistici. La Hutcheon cita film come *Brazil*, *A Clockwork Orange*, *Star Wars* e *Battleship Potemkin* che, tra gli altri, sono esempio di opere postmoderne che basano il loro successo esclusivamente sulla parodia (e non sul pastiche come intendeva Jameson).

Allo stesso modo, la nostalgia non è qualcosa che si percepisce in un oggetto; è quello che si sente quando due diversi momenti temporali, passati e presenti, si

---

<sup>581</sup> S. Stewart, *On Longing*, cit., p. 23.

<sup>582</sup> S. Stewart, *On Longing*, cit., p. 23.

riuniscono con una carica emotiva. In entrambi i casi, è l'elemento di risposta – di partecipazione attiva, intellettuale e affettiva – che potenzia la situazione o l'oggetto. In quest'ottica la nostalgia, malgrado sia considerata conservatrice nelle sue prassi<sup>583</sup>, ha una carica *transideologica* che scavalca le convinzioni politiche e culturali come l'ironia.

La posizione della Hutcheon, quindi, si pone in netta antitesi con la critica di Jameson che attacca la nostalgia regressiva e l'ironia banalizzante del postmodernismo. La posizione di Jameson, infatti, cade nello stesso errore che voleva stigmatizzare. La critica spietata della nostalgia, cioè, è ricorsivamente nostalgica nel suo desiderio di una "genuina storicità", di una "autenticità perduta": vi è una mitologizzazione implicita e idealizzante di un mondo più stabile, pre-tardo-capitalista.

Anche la preferenza di Jameson per la fantascienza è ingannevole: indica il suo orientamento verso una dimensione futuristica altrettanto nostalgica. Se il presente è considerato irredimibile, si può guardare sia avanti che indietro. Gli impulsi nostalgici e utopici, infatti, condividono un comune rifiuto del qui e ora.

In realtà, la miscela ironia/nostalgia dimostra come la cultura contemporanea sia in parte consapevole dei rischi della nostalgia: attraverso l'ironia, è impossibile cedere completamente alla nostalgia, anche se evoca un forte potere affettivo<sup>584</sup>.

Se la cultura contemporanea è ossessionata dal ricordo e dalla dimenticanza, allora l'ironia è uno dei mezzi con cui creare la distanza e la prospettiva necessaria. L'ironia, cioè, può vedere la nostalgia per quello che è realmente: un commento sul presente più che sul passato.

---

<sup>583</sup> Cfr. S. Bennett, *Performing Nostalgia: Shifting Shakespeare and the Contemporary Past*, Routledge, London and New York 1996, p. 5. Da XVII secolo in poi, la nostalgia sembra essere stata collegata al desiderio di tornare in patria. Nel XIX secolo, quando la patria è si è articolata in termini di stato-nazione, la nostalgia cominciò ad assumere le sue associazioni con il nazionalismo.

<sup>584</sup> Il ventesimo secolo ha combinato la nostalgia con l'ironia per produrre, negli esempi della Hutcheon, le metafiction storiografiche di Salman Rushdie e le idee architettoniche parodistiche storicamente suggestive della Piazza d'Italia di Charles Moore a New Orleans.

Ma anche l'ironia, ricorsivamente, non può liberarsi completamente dal discorso che essa stessa contesta. Non c'è modo di sfuggire a una certa complicità, di separarsi artificialmente dalla cultura di cui si fa parte.

L'ironizzarsi della nostalgia<sup>585</sup>, conclude la Hutcheon, «nell'atto stesso della sua invocazione, può essere l'unico modo per il postmoderno di assumersi la responsabilità di tali risposte con la creazione di una piccola parte della distanza necessaria per un pensiero riflessivo sul presente come sul passato»<sup>586</sup>.

Insomma, ironia e nostalgia non sono qualità degli oggetti, ma risposte di soggetti – attivi emotivamente e intellettualmente impegnati – da cui non possiamo e non dobbiamo liberarci.

---

<sup>585</sup> Viste da questa prospettiva, però, l'ironia e la nostalgia non vanno mano nella mano sono nel mondo postmoderno, ma lo fanno da sempre. Ne è un esempio fulgido Don Chisciotte tra la sua ironica incongruenza e la sua nostalgia per il passato cavalleresco.

<sup>586</sup> L. Hutcheon, *Irony, Nostalgia, and the Postmodern*, Toronto 1998.

## b. Strategie di sopravvivenza

Il riconoscimento della “nostalgia” comporta – ricorda il sociologo Fred Davis – una base esperienziale comune e notevolmente strutturata che fa riferimento agli stessi comportamenti e agli stessi referenti. Il sentimento della nostalgia, malgrado la sua ambiguità e vaghezza, è intimamente connesso alla strutturazione dell’identità personale. Si tratta di un fenomeno fisico che siamo addestrati, culturalmente, a riconoscere.

La nostalgia contribuisce, cioè, a formare, mantenere e (ri)costruire il nostro “senso di noi stessi” reagendo alla minaccia continua della “discontinuità”. L’evocazione nostalgica sovviene, non casualmente, quando sperimentiamo ansia e incertezza rispetto al contesto presente.

La nostalgia ha una parte importante in quello stratificato processo diacronico che costituisce la nostra identità. Come sottolinea Marramao l’io è uno “spazio di esperienza”: «Nel corso della nostra vita diamo luogo a più identità la cui coerenza – sempre provvisoria e precaria – è determinata di volta in volta dalla nostra ricostruzione autobiografica dell’esperienza e della memoria»<sup>587</sup>. La nostalgia, quindi, fa parte a pieno titolo delle narrative<sup>588</sup> (non solo razionali ma anche emotive) che compongono la nostra identità stratificata<sup>589</sup>.

In questa prospettiva, la nostalgia rappresenta una fondamentale risorsa psicologica per la “continuità” della nostra identità, per rispondere alla domanda “chi sono?” al di là dei dati anagrafici e i fatti biografici: «Se, come la mia rievocazione nostalgica del passato mi dice, ero amabile e degno, nonostante le condizioni avverse o

---

<sup>587</sup> G. Marramao, *La passione del presente*, cit., p. 71.

<sup>588</sup> Per una prospettiva sulla costruzione dell’identità a partire dalla narrazione (fatta da se stessi o da uno sguardo esterno cfr. A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano 1997.

<sup>589</sup> Sul “Multiple Self” cfr. J. Elster, *L’io multiplo*, Feltrinelli, Milano 1991.

pericolose, sarò in grado di dimostrarmi amabile e degno anche ora, nonostante le ansie e le incertezze del presente»<sup>590</sup>.

Non importa che il passato ricostruito dalla nostalgia, non sia il passato che c'è stato. La nostalgia, in altri termini, ci consente di comprendere come il tessuto stesso della nostra identità sia costituito dalla nostra capacità di rivivere e ripensare il passato. Per ridefinirci per il presente e costruirci per l'avvenire.

Enfatizzando l'unicità nel proprio passato, si mantiene la continuità dell'identità in un contesto che impone alterazioni e cambiamenti, in un momento di passaggio che impone risposte nuove. La nostalgia, quindi, ha a che fare con il passato ma per inferire implicitamente un vantaggio al presente: pur non ricostruendo con veridicità il nostro passato, la nostalgia ci aiuta a riconciliarci con le circostanze presenti temperando l'ansia per il futuro. La nostalgia, insomma, ci dice di più sul presente che sul passato: «Chiaramente, è coinvolto più del "mero passato". È un passato intriso di qualità speciali che, per di più, acquista il suo significato dal modo particolare in cui ci accostiamo ad alcune caratteristiche della nostra vita attuale»<sup>591</sup>.

La reazione nostalgica, ovviamente, è più pronunciata in quelle fasi di transizione che richiedono una discontinuità, un cambiamento e un adattamento nel passaggio dall'adolescenza all'età adulta<sup>592</sup> o nel passaggio dall'età adulta alla vecchiaia.

E non solo a livello individuale: la nostalgia costruisce le identità collettive rafforzandole in ogni stato di transizione. La nostalgia collettiva restaura – all'interno degli eventi storici e dei cambiamenti sociali – il senso di continuità.

---

<sup>590</sup> F. Davis, *Yearning for Yesterday, A Sociology of Nostalgia*, Free Press, New York 1979, p. 36.

<sup>591</sup> F. Davis, *Yearning for Yesterday*, cit., p. 13.

<sup>592</sup> Attraverso l'universalizzazione simbolica di Peter Pan, Francesco Cataluccio, nel suo *Immaturità (la malattia del nostro tempo)*, mostra come una caratteristica primaria del presente sia proprio l'incapacità di compiere questo passaggio dall'adolescenza all'età adulta. Cataluccio parla della generazione contemporanea bloccata da mitologie nostalgiche, ma compie uno studio filosofico-antropologico sull'immaturità costruendo un interessante archivio dell'immaginario da Seneca al giovanilismo della cultura di massa: «Se si dovesse sintetizzare con un'immagine il nostro tempo, non si potrebbe trovare di meglio che l'ultima scena di *Full metal jacket* (1987) di Stanley Kubrick con il plotone di marines che, dopo aver compiuto un massacro nel lontano Vietnam, se ne torna ciondolante al tramonto verso il campo, con i mitragliatori a tracolla, cantando in coro l'inno di Topolino» (F. M. Cataluccio, *Immaturità (la malattia del nostro tempo)*, Einaudi, Torino 2004).

Davis, però, distingue tre ordini successivi e progressivi di reazioni nostalgiche: il primo ordine è la nostalgia “semplice”; il secondo ordine è la nostalgia “riflessiva”, il terzo ordine è la nostalgia “interpretativa”.

Il primo tipo di nostalgia nasce nel momento in cui il passato viene rievocato in un contesto di sentimenti negativi nei confronti del presente: «le cose erano migliori (più belle, più sane, più felici, più civili, più eccitanti) *allora* rispetto ad *adesso*»<sup>593</sup>. La caratteristica principale di questa nostalgia “semplice”, quindi, è una ostentata e passiva critica nei confronti del presente e della sua perdita di valori.

Il secondo tipo di nostalgia teorizzato da Davis comporta un ulteriore aspetto “riflessivo”. L’idealizzazione del passato e la censura di alcuni aspetti del presente prodotti dalla nostalgia “semplice” possono, se interpretati criticamente, aprire a delle domande orientate a comprendere l’atteggiamento nostalgico valutandone l’accuratezza e la completezza. La nostalgia riflessiva, cioè, non si limita a enunciare il rimpianto, ma istaura un dialogo attivo tra il passato virtuoso e il presente spiacevole. In questa seconda fase, nota Davis, la nostalgia semplice acquista la presenza di “un coro greco” che limita l’impulso eccessivamente romantico dell’atteggiamento nostalgico. L’esperienza nostalgica, in questo caso, attiva una migliore comprensione delle sue stesse motivazioni.

La nostalgia “interpretativa”, il terzo tipo, compie un’ulteriore evoluzione aprendo a un’analisi fenomenologica. La domanda “perché mi sento nostalgico?” richiede un’interrogazione analitica delle fonti, dei caratteri tipici, del significato e dello scopo psicologico della nascita della nostalgia. Una prospettiva cognitiva più complessa che si apre a un’altra dimensione dell’esperienza<sup>594</sup>.

Con questa griglia interpretativa, Davis valuta la presenza della nostalgia nelle arti: i tre ordini da lui teorizzati diventano una scala valori per determinare il grado “critico” della nostalgia impiegata e veicolata dall’arte contemporanea.

---

<sup>593</sup> F. Davis, *Yearning for Yesterday*, cit., p. 18.

<sup>594</sup> F. Davis, *Yearning for Yesterday*, cit., pp. 18-29.

Si rende inevitabile, in questa prospettiva, una distinzione – esplicitamente piramidale – tra le arti “basse” che produrrebbero una nostalgia semplice e acritica e le arti “alte” che utilizzerebbero la nostalgia per stimolare la riflessione e l’interpretazione del fruitore.

Stabilire una nuova convenzione estetica o un nuovo linguaggio per un vecchio sentimento richiede qualcosa di più di una semplice rifusione di un sentimento in un'altra forma. L'atto della rifusione stessa deve essere in qualche modo messo tra parentesi o inquadrato in modo tale che il pubblico possa vedere il mondo attraverso una nuova ottica animata e soggettivamente articolata.<sup>595</sup>

Un metro critico che conduce Davis a individuare la *popular culture* come produttore acritico di nostalgia semplice che si limita a proclamare la bellezza del passato e a denigrare le condizioni presenti.

Al contrario, solo la “vera” arte è in grado di chiedere al pubblico un atteggiamento critico. Mostra ambiguità e contraddizioni che invitano lo spettatore a cambiare punto di vista e a “scoprire” la verità. Un artista “serio”, cioè, eleva la nostalgia dalla semplice espressione del primo ordine al secondo (riflessivo) e infine al terzo (interpretativo) per modificarne criticamente il suo significato<sup>596</sup>.

In queste produzioni artistiche, l’idioma nostalgico è enfatizzato in modo ironico e metaforico costringendo lo spettatore a instaurare in una nuova relazione (critica) con esso. Gli esempi sono particolarmente esplicativi: il suono del sassofono ne *L’opera da tre soldi* di Brecht-Weil, la soup Campbell di Andy Warhol, le canzoni folk nella musica di Bartok.

Lo scopo di Davis è esplicitamente etico: l’uso lecito della nostalgia nel campo estetico è una risorsa positiva solo se risulta evidente il suo ruolo di strumento morale attivo nel costruire un rapporto critico con il passato.

Malgrado la rigida e ordinata divisione gerarchica tra ciò che è superficiale e ciò che è profondo, tra ciò che è semplice (e quindi banalmente ingenuo) e ciò che è

---

<sup>595</sup> F. Davis, *Yearning for Yesterday*, cit., pp. 89-90.

<sup>596</sup> F. Davis, *Yearning for Yesterday*, cit., pp. 92-93.

complesso (e quindi ammirevolmente critico), Davis non sposa l'eccessiva e partigiana demonizzazione della nostalgia da parte della critica marxista.

La denuncia della nostalgia è diventata un cliché<sup>597</sup>. Un atteggiamento partigiano rispetto a un'emozione umana che, in questo modo, viene pericolosamente antropomorfizzata. La nostalgia, in questa prospettiva catastrofista, è la "cattiva maestra" di una vita sociale e politica sbagliata, un "sonnifero morale" per le masse incolte.

Il caso emblematico è la nostalgia esplosa nella fine degli anni sessanta americani. Si tratta, infatti, di un momento di radicale discontinuità: una crisi collettiva in cui tutte le convinzioni su donne, uomini, abitudini, leggi, società, religioni sono distrutte e scosse, perlomeno vissute come problematiche. Una fase, quindi, che dovrebbe essere un terreno fertile per analizzare il carattere profondo della nostalgia: «un paradiso, un'oasi se si vogliono studiare i cambiamenti dei costumi e delle abitudini provocati dall'ansia»<sup>598</sup>.

Un'occasione per comprendere e analizzare la nostalgia, non un pretesto per una semplice denuncia di «una forma fatua di collettiva autoindulgenza e un ostacolo deliberatamente creato e abilmente utilizzato per bloccare la strada delle riforme o la rivoluzione»<sup>599</sup>.

La nostalgia fa comprendere come, durante le transizioni, si senta la mancanza di uno spazio dentro il quale condividere il racconto, di uno spazio di «esperienza culturale che si è condiviso con i propri amici e compatrioti e che non dipende né dalla nazione né dalla religione ma da affinità elettive»<sup>600</sup>:

Si diviene consapevoli delle cornici collettive del ricordo quando ci si allontana dalla propria comunità e nel momento in cui quella comunità stessa si avvia verso il tramonto. [...] La nostalgia riflessiva è una forma di profondo lutto

---

<sup>597</sup> «Famous indulgence of the elderly fearful of even mild social change of a progressive cast and, a worst, a kind of moral soporific of the masses that blinds them to the true class enemy and blunts their radical zeal» (F. Davis, *Yearning for Yesterday*, cit., p. 100).

<sup>598</sup> F. Davis, *Yearning for Yesterday*, cit., p. 107.

<sup>599</sup> F. Davis, *Yearning for Yesterday*, cit., p. 108.

<sup>600</sup> S. Boym, *Ipocondria del cuore: nostalgia, storia e memoria*, cit., p. 65.

che elabora il dolore sia ponderando la sofferenza sia con attività che puntano al futuro.<sup>601</sup>

La Boym, per esempio, interpreta in chiave di nostalgia “riflessiva” il fenomeno della *Ostalgie*. *Ostalgie* significa “nostalgia dell’Est”. È un neologismo – deriva dalla crasi tra le parole *ost* [est] e nostalgia – che ha dato il nome a un nuovo sentimento sviluppatosi nei primi anni Novanta in Germania: la nostalgia dei popoli dell’ex blocco sovietico nei confronti del proprio passato.

Non mira a ricostruire lo spazio e il tempo perduti, ma si abbandona a dettagli che affiorano con i ricordi, è spesso commemorativa e può essere ironica: la critica storica non entra in conflitto con il ricordo struggente che spesso si lega a banali fenomeni di consumo. Agli oggetti che per decenni hanno accomunato la vita quotidiana di una popolazione, incarnando una memoria condivisa e tangibile della vita nella DDR.

Certo, anche la *Ostalgie* si modifica e segue le evoluzioni della nostalgia contemporanea. Gli stessi oggetti che dapprima hanno riempito i musei oggi popolano molti negozi vintage dell’Est di Berlino e riempiono i mercatini delle pulci e sono a disposizione di tutti. Da una generazione all’altra, infatti, è cambiato il fine del recupero nostalgico: non più tedeschi dell’est con lo scopo di preservare dall’oblio il loro passato, ma giovani occidentali ludicamente si appropriano del passato di qualcun altro collezionando cimeli di un passato in parte dimenticato, in parte mai conosciuto.

Non c’è una netta distinzione tra coté traumatico e coté consumista, tra coté ideologico e coté esperienziale: esiste anche una *Ostalgie* politica, una *Ostalgie* del vissuto biografico, una *Ostalgie* immaginata che trasforma il passato in souvenir vintage.

La nostalgia, insomma, nelle sue svariate metamorfosi può avere la capacità di *forsennare* il tempo: aiuta a vivere il presente e a pensare il futuro, tramandando un passato che continuamente si tradisce e si innova. Se la nostalgia non si concentra sul

---

<sup>601</sup> S. Boym, *Ipocondria del cuore: nostalgia, storia e memoria*, cit., p. 67.

“ritorno” come restaurazione, ma sul “dolore” come desiderio/mancanza, si squaderna un sentimento che muove al futuro.

La smania infinita che segue la delusione del ritorno apre un viaggio interminabile che ripudia l’idea stessa di un’identità rigida e bloccata e diventa levatrice di ricerca, di conoscenza, di progettazione. E la capacità di ridisegnare i confini e le configurazioni geografiche della propria patria interiore è, propriamente, una pratica filosofica.

### c. Esercizi per forsennare il tempo

*Anche tu vivi tra le rovine, solo che non lo sai ancora* – dice Raoul Silva / Tiago Rodriguez in *Skyfall* di Sam Mendes. Una cassa di risonanza della prospettiva critica che identifica questo boom della nostalgia contemporanea con la passione pop per le rovine, simbolo di un passato che è presente e contemporaneamente inaccessibile<sup>602</sup>, che ossessiona e al contempo spaventa.

Dallo sguardo sul futuro della prima metà del Novecento, allo sguardo su resti diroccati (e spesso creati artificialmente) che puntellano l'attualità: la nostalgia contemporanea è un'abitudine a vivere tra le rovine di un passato grandioso.

Ma bisogna valutare meno tendenziosamente il formarsi di una generazione attraverso la nostalgia. La nostalgia veicolata dalla società di massa non va semplicemente demonizzata appellandosi alla “familiare litania” – sia da parte marxista che da parte conservatrice – che critica i mass media riferendosi alla loro ineluttabile tendenza a corrompere le generazioni e a omogeneizzare i pensieri.

Bisogna, invece, comprendere con attenzione il processo complesso attraverso il quale si dà forma al senso della vita e della storia filtrando e selezionando la memoria del passato. Mantenendo aperta la domanda su quanta importanza – in questa creazione e diffusione di una nostalgia generazionale – abbiamo gli intellettuali, gli artisti e i mass-media.

La novità – impensabile prima della nascita e della diffusione dei mezzi di comunicazione di massa – è il diverso rapporto tra nostalgia privata e nostalgia collettiva. Non più fatto di scambi e interpolazioni, ma di vere e proprie sovrapposizioni. Gli oggetti simbolici sono intimi e familiari e al contempo pubblici e condivisi. Provocano una condizione nostalgica a milioni di persone allo stesso tempo: «Perfino quel che passa per essere privato e intimo nelle nostre memorie nostalgiche (tramonti, compleanni, riunioni di famiglia, amici e amori) a causa della pervasività dei

---

<sup>602</sup> Cfr. A. Huyssen, *Nostalgia for Ruins*, «Grey Room», n. 23 (2006), pp. 6-21. Cfr. anche M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.

mass media nelle nostre vite ha acquisito una qualità più comune, familiare, trasmissibile»<sup>603</sup>.

Tra «media celebrities, old movies, tv shows, popular music styles, and dated speech mannerisms»<sup>604</sup>: la nostalgia non è solo veicolata “dai” media, ma è “per” i media. Perfino per eventi storici o catastrofici non scompare il filtro della voce alla radio che li annuncia, della registrazione video di un discorso, delle riprese live di un momento<sup>605</sup>.

Risulta fondamentale per la filosofia contemporanea “pensare” fino in fondo, senza pregiudizi, il ruolo preminente dei media nella formazione della nostra mentalità e la velocità con cui ricordi privati e pubblici vengono selezionati, riprodotti, negoziati, commercializzati<sup>606</sup>.

Se cambia radicalmente il contenuto e la forma dell’immaginario, non si assottiglia l’intensità dell’esperienza stessa. Emerge, alla prova della realtà, quello che si era già scoperto, ma non ancora nitidamente sperimentato: il passato non è qualcosa che aspetta di essere scoperto, ma qualcosa che – per sua stessa natura – è sempre costruito, filtrato, selezionato dall’esperienza collettiva<sup>607</sup>.

---

<sup>603</sup> F. Davis, *Yearning for Yesterday*, cit., p. 126.

<sup>604</sup> F. Davis, *Yearning for Yesterday*, cit., p. 125.

<sup>605</sup> «La “nostalgia mediale” si configura dunque nella sua forma ideale secondo una serie di caratteristiche forti: essa, intanto, oltre a essere sostanzialmente *antistorica* (cioè slegata da un rapporto di continuità col passato) è contemporaneamente *individualizzante* e *generazionale*; *feticista* con tendenza al gusto del brutto e del negletto; *rapida* nei suoi cicli di recupero; *infantile* o adolescenziale più che giovanilista» (E. Morreale, *L’invenzione del presente*, cit., p. 11).

<sup>606</sup> «Il cinema è insieme la principale fucina di modi di fruire nostalgicamente il passato (ossia: ci dà insieme gli oggetti del passato, gli strumenti per fruirli e le modalità d’uso per fruirne altri) e un terreno in cui mostrare, se non la critica del mito, la possibilità di un suo riuso creativo». Mentre «i media successivi, dalla televisione a internet, ereditano e approfondiranno la potenza generatrice di immagini del passato propria del cinema, ma non le sue capacità autocritiche» (E. Morreale, *L’invenzione del presente*, cit., pp. 13-14).

<sup>607</sup> «La mancanza di un legame di continuità tra passato e presente; alla perdita del senso di totalità, una percezione di immagini e frammenti emotivamente sovraccaricati; alla perdita di spontaneità, un recupero ex post della funzione di spettatore e consumatore nell’infanzia e nella giovinezza, accompagnato dalla tenerezza verso immagini amate nella loro miseria; al senso di perdita di autonomia, un ripiegamento verso un sé solipsistico, che condivide però i propri “segreti” con gli altri appartenenti alla sua generazione» (E. Morreale, *L’invenzione del presente*, cit., p. 25).

E il fulcro di questo laboratorio rimane il presente con le sue ansie, le sue aspirazioni, le sue speranze, le sue paure e le sue fantasie sempre diverse eppure sempre le stesse.

La convinzione nostalgica che ciò che è stato sia migliore rispetto a ciò che è e a ciò che sta per essere è un paradigma del processo dialettico della civiltà occidentale. La nostalgia contemporanea continua la battaglia millenaria dello scontro sempiterno tra cambiamento e stabilità, tra innovazione e riaffermazione, tra novità e tradizione, tra utopia futura e originaria età dell'oro.

L'illuminismo chiede cambiamento, organizzazione efficiente, modernizzazione, progresso e la nostalgia incarna una resistenza primitiva – piena di insidie e di ambiguità – che, però, si oppone strenuamente al totale disincanto delle magnifiche sorti e progressive.

La malattia della nostalgia è una provocazione per l'illuminismo storico, per il suo attaccamento a un oggetto così sovraccarico di particolarità incommensurabili; la ricorrenza della nostalgia postmoderna è una critica immaginativa tesa a sconvolgere il moderno illuminismo dalla sua sicura padronanza.

Anche la nostalgia mediale, cioè, può rappresentare un freno al tuffo a capofitto verso il futuro. Un freno tenue che, nell'inarrestabile marcia della vita contemporanea verso la totale e pervasiva organizzazione razionale, consente perlomeno di fermarsi e guardarsi, per un attimo, prima del tuffo.

La nostalgia è un'emozione crepuscolare: «Prende piede quando il buio del cambiamento imminente si sta già diffondendo»<sup>608</sup>. Un rifugio momentaneo dal futuro inesorabile.

La nostalgia, quindi, può essere una deviazione positiva «verso le potenzialità inesplorate del progetto moderno» che «si inoltra nelle vie laterali della storia», lungo i

---

<sup>608</sup> F. Davis, *Yearning for Yesterday*, cit., p. 110.

«marginari d'errore delle principali narrazioni filosofiche, economiche e tecnologiche della modernizzazione e del progresso»<sup>609</sup>.

Il linguaggio della nostalgia tiene aperto il senso della lontananza e tenere aperta la lontananza significa accettare il limite di non poter essere vicini. Una lontananza che rende possibile il desiderio.

La luce rossastra del tramonto illumina ogni cosa con il fascino della nostalgia: anche la ghigliottina. Or non è molto, mi sono sorpreso a provare una sensazione incredibile: stavo sfogliando un libro su Hitler e mi sono commosso alla vista di alcune sue fotografie: mi ricordavano la mia infanzia; io l'ho vissuta durante la guerra; parecchi miei familiari hanno trovato la morte nei campi di concentramento hitleriani; ma che cos'era la loro morte davanti a una fotografia di Hitler che mi ricordava un periodo scomparso della mia vita, un periodo che non sarebbe più tornato? Questa riconciliazione con Hitler tradisce la profonda perversione morale che appartiene a un mondo fondato essenzialmente sull'esistenza del ritorno, perché in un mondo simile tutto è già perdonato e quindi tutto è cinicamente permesso.<sup>610</sup>

Il frammento tratto dal capolavoro di Kundera *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, apre una nuova prospettiva sulla nostalgia contemporanea che unisce indissolubilmente la temporalità della narrazione collettiva alla temporalità biografica dell'io.

E non si tratta soltanto di una pratica reazionaria, ma di una necessità antropologica amplificata dalla diffusione di massa di feticci nostalgici: la costruzione dell'io è un processo sociale, la nostalgia dà vita a un rispecchiamento, affermativo o oppositivo, «nelle mode, nel senso di generazione, nelle trasformazioni sociali ed economiche, nelle cesure politiche, nei drammi bellici, nei conflitti violenti, nei simboli e nei riti di rimembranza delle comunità di appartenenza»<sup>611</sup>. Il sentimento nostalgico, quindi, è una trama che intesse il piano psicologico nelle maglie di quello politico<sup>612</sup>.

---

<sup>609</sup> S. Boym, *Nostalgie, utopie e pratiche di straniamento*, cit., p. 85.

<sup>610</sup> M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, cit., p.

<sup>611</sup> R. Petri, *Nostalgia e Heimat*, in *Nostalgia*, a cura di R. Petri, cit., pp. 41-42.

<sup>612</sup> «Termini come *Heimat*, *homeland*, *paese/Paese*, *terruño*, *eretz*, *roden kraj*, *pays*, *watan*, *domovina*, o *hembygd* hanno metaforizzato tale appartenenza dandole un senso mitico e melanconico di distanza e di

La studiosa di origine russa Svetlana Boym ha analizzato l'intreccio emotivo tra identificazione personale e collettiva che consente la nascita del ricordo idealizzato di un tempo che sta tramontando nel momento stesso del suo tramonto.

La nostalgia, di ieri e di oggi, incarna la stessa esigenza: un'immediata reazione psicologica difensiva tesa a reagire al trauma causato da un cambiamento radicale.

Il passato, in questa prospettiva, viene idealizzato, indipendentemente da come era stato realmente vissuto, per essere immediatamente riposizionato nel presente: il sentire nostalgico diviene una forma di "adattamento" che consente di ricalibrarsi rispetto al futuro.

Anche Vladimir Nabokov – nel suo ultimo romanzo in lingua russa dal titolo *Il Dono* – ci interroga sull'inevitabile nostalgia per le cose a cui diciamo addio (anche se non le abbiamo mai amate):

Ti è mai capitato, lettore, di provare la sottile tristezza della separazione da una dimora non amata? Il cuore non si spezza come quando salutiamo per sempre gli oggetti a noi cari. Lo sguardo inumidito non vaga tutt'intorno trattenendo una lacrima come se volesse portare via in essa il tremolante riverbero del luogo abbandonato, ma nell'angolo più bello dell'anima proviamo compassione per le cose che non abbiamo ravvivato con la nostra presenza, per le cose che abbiamo appena notato e ora lasciamo per sempre. Questo già morto inventario non resusciterà nel ricordo: il letto non ci seguirà portando se stesso sulle gambe di ferro; solo la vista che si apriva dalla finestra resterà ancora un po' in noi come la fotografia ingiallita, incastonata in una croce, di un signore col colletto inamidato, la sfumatura alta, gli occhi immobili: Ti direi addio stanza, ma tu non sentiresti neanche il mio saluto. E tuttavia – addio.<sup>613</sup>

In questo caso, quindi, la nostalgia non è un desiderio retrogrado e reazionario che vuole riportare in vita i cadaveri del passato, ma una forma di sopravvivenza al cambiamento. È durante la crisi che si rafforza il sentimento collettivo della nostalgia come esigenza di memoria e di mito, come strategia di elaborazione psicologica e culturale di passaggi e transizioni epocali.

---

perdita, che intima l'accettazione del destino e che al contempo fa balenare una promessa di ritorno» (R. Petri, *Nostalgia e Heimat*, cit., p. 45).

<sup>613</sup> V. Nabokov, *Il dono*, Adelphi ebook, 2012.

Insomma, si contrappongono due tipi di nostalgia.

Esiste, come abbiamo ben visto, una nostalgia legata al *nostos*: una nostalgia restauratrice che cerca di ritrovare e ricostruire la dimora perduta. E in questo caso il *Mal du pays* può rivelarsi, letteralmente, il “male del paese” quando si lega indissolubilmente alla propaganda faziosa e alla retorica nazionalista dell’esaltazione della patria.

Ma esiste anche una nostalgia che ha come centro l’*algia*: un sentire che si concentra sulla perdita e sul desiderio, un sentimento della crisi che genera un’attesa carica di *pathos* e di storia: «La nostalgia restauratrice pone l’accento sul *nostos* e cerca di ricostruire la dimora perduta e colmare i vuoti di memoria. La nostalgia riflessiva, invece, è incentrata sull’*algia*, sul desiderio e sulla perdita, sul progresso imperfetto del ricordo»<sup>614</sup>.

Da un lato, quindi, la nostalgia *regressiva* crea paratie e separazioni. La nostalgia vissuta come sentimento chiuso si concentra su di un rapporto *immaginario* con il passato e interrompe il fluire della novità e della comunicazione. Una fissazione regressiva sui miti fondativi, sulla propria origine, sul proprio paese, sulla propria identità linguistica e culturale, infatti, impedisce il riconoscimento di qualsiasi alterità, impedisce un confronto diretto con la crudezza del presente.

Dall’altro, la nostalgia *aperta* è capace di catturare istanti perduti, accrescere il bagaglio di momenti e ricordi che costituiscono una parte del nostro sé. La nostalgia aperta è una consapevolezza di ciò che siamo stati che ci consente di progredire. L’arte nostalgica non ci consente di rivivere il tempo passato, ma di esperirlo di nuovo nel linguaggio.

La nostalgia restauratrice, quindi, è incentrata sui revival reazionari che creano nuovi miti antimoderni, inventano tradizioni. Una nostalgia che si basa sul mito delle origini e sulla teoria del complotto che riproduce una lotta manichea tra bene e male, tra noi e loro, tra amici e nemici, tra giusto e ingiusto. La casa originaria e mitica che è

---

<sup>614</sup> S. Boym, *Ipocondria del cuore: nostalgia, storia e memoria*, cit., p. 49.

perennemente sotto assedio da un nemico che si trasforma subito in capro espiatorio: ogni ostacolo alla restaurazione della tradizione deve essere rimosso.

Il passato non è fatto di pieghe, complessità e ruderi: deve essere restaurato, come dice il termine stesso, completamente senza patina o imperfezioni, bisogna tornare all'origine, all'istantanea del passato immortalato nella sua eterna giovinezza.

La Boym prende ad esempio di questo atteggiamento il restauro della Cappella Sistina: lo scopo dell'operazione era "ritornare a Michelangelo" per recuperare il senso del sacro rappresentato dall'affresco senza tolleranza per la patina del tempo creata dal fumo delle candele. «I colori vivaci, quasi da cartone animato, dell'affresco restaurato hanno conferito a Michelangelo il dono dell'eterna giovinezza»<sup>615</sup>.

La nostalgia chiusa, quindi, è un sentimento paralizzante, una "nostalgia nostalgica" che scommette sul ritorno e non sul viaggio, che si concentra su termini come identità, terra, sangue, etnia, lingua, costume, nazione. La forza regressiva e restauratrice è bloccata nella fascinazione del ritorno alla "radice", all'ordine naturale delle identificazioni forti. E quanto più è indefinita e indeterminata, tanto più sarà manipolabile e strumentalizzabile.

La nostalgia riflessiva, al contrario, «è più incentrata sul tempo storico e individuale, sull'irrevocabilità del passato e la finitudine umana. Ri-flessione suggerisce nuova flessibilità, non il ripristino della stasi. L'accento in questo caso non viene posto sul recupero di ciò che si percepisce come una verità assoluta, ma sulla meditazione sulla storia e il passaggio del tempo»<sup>616</sup>.

Raccontare la propria storia, spiegare il rapporto di coesistenza tra passato, presente e futuro. Bergson dice «il nostro passato è [...] ciò che non agisce più, ma potrebbe agire, ciò che agirà inserendosi in una sensazione presente da cui trarrà vitalità»<sup>617</sup>.

---

<sup>615</sup> S. Boym, *Ipocondria del cuore: nostalgia, storia e memoria*, cit., p. 55.

<sup>616</sup> S. Boym, *Ipocondria del cuore: nostalgia, storia e memoria*, cit., p. 59.

<sup>617</sup> H. Bergson, *Materia e memoria*, La città armoniosa, Reggio Emilia 1983, p. 223.

Ma da malattia paralizzante e sentimento irrimediabile che ci richiama all'impotenza umana di dominare il tempo - attraverso l'arte, la musica, la poesia - la nostalgia si è aperta e trasformata in un linguaggio produttivo e creativo, in una forma di immaginazione e di invenzione.

## BIBLIOGRAFIA

AA. VV., *Mad Men. Dream TV Come True*, a cura di G. Edgerton, I.B. Tauris, , London and New York 2011.

AA. VV., *Nostalgia. Storia di un sentimento*, a cura di A. Prete, Raffaello Cortina, Milano 1992.

AA. VV., *Alessandro Puskin nel primo centenario della morte*, a cura di E. Lo Gatto, Roma 1937.

AA. VV., *Analyzing Mad Men, Critical Essays on the Television Series*, a cura di S. F. Soddart, McFarland, 2011.

AA. VV., *Contested pasts: the politics of memory*, a cura di K. Hodgkin e S. Radstone, Routledge, Londra-New York 2003.

AA. VV., *Death by Notalgia: A Diagnostic of Context-Specific-Cases*, in «Advances in Consumer Research» 1994, 21.

AA. VV., *Discussion on Nostalgia*, «The Medical and Surgical Reporter», Vol. XI, No. 10 (March 5, 1864)

AA. VV., *Dizionario di studi culturali*, a cura di M. Cometa, Meltemi, Roma 2004.

AA. VV., *Dizionario di studi culturali*, a cura di M. Cometa, Meltemi, Roma 2004.

AA. VV., *Fare storia con la televisione: l'immagine come fonte, evento, memoria*, a cura di A. Grasso, Vita e Pensiero, Milano 2006.

AA. VV., *Homelands, Poetic Power anche the Politics of Space*, a cura di R. Robin, B. Strâth, Land, Bruxelles et al. 2003.

AA. VV., *Il linguaggio del passato: memoria collettiva, mass media e discorso pubblico*, a cura di M. Rampazi e A. L. Tota, Carocci, Roma 2005.

AA. VV., *Index-Catalogue of the Library of the Surgeon-General's Office*, United States Army, Vol. IX, Government Printing Office, Washington 1888.

AA. VV., *L'ombra del passato, la nostalgia tra cinema e televisione*, a cura di L. Gandini, D. Cecchin e M. Gentilini, «Quaderni di Archivio trentino», n. 30, Trento 2011.

AA. VV., *Mad Men, Mad World, Sex, Politics, Style, and the 1960s*, a cura di Lauren

- M. E.; Kaganovsky, L.; Rushing, R. A., Duke University Press, Durham and London 2013.
- AA. VV., *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, a cura di E. Agazzi, e V. Fortunati, Meltemi, Roma 2007.
- AA. VV., *Nostalgia, memoria e passaggi tra le sponde dell'Adriatico*, a cura di R. Petri, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2011.
- AA. VV., *Nostalgia, saggi sul rimpianto del comunismo*, Bruno Mondadori, Milano 2003.
- AA. VV., *Nostalgia. Memoria e passaggi tra le sponde dell'Adriatico*, a cura di R. Petri, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2010.
- AA. VV., *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*, a cura di F. Modrzejewski e M. Snzajderman, Bruno Mondadori, Milano 2003.
- AA. VV., *Nostalgia. Scritti psicoanalitici*, a cura di S. Vecchio, Lubrina, Bergamo 1989.
- AA. VV., *Nostalgia. Scritti psicoanalitici*, a cura di S. Vecchio, Lubrina, Bergamo 1989.
- AA. VV., *Pop filosofia*, a cura di Simone Regazzoni, Il nuovo Melangolo, Genova,
- AA. VV., *Pop/Camp*, a cura di F. Cleto, Marco y Marcos, Milano 2008.
- AA. VV., *Pop/Camp*, a cura di F. Cleto, Marcos y Marcos, Milano 2008.
- AA. VV., *Solitudine e nostalgia*, Bollati Boringhieri, Torino 1993.
- AA. VV., *Taste the East. Linguaggi e forme dell'Ostalgie*, a cura di E. Banchelli, Sestante, Bergamo 2006.
- AA. VV., *Theories of Modernity and Postmodernity*, a cura di B. S. Turner, Sage, London-Newbury Park-New Delhi 1990.
- AA. VV., *Velocità storiche. Miti di fondazione e percezione del tempo nella cultura e nella politica del mondo contemporaneo*, a cura di S. Bertelli, Carossi, Roma 1999.
- Adorno, T.W., *On Popular Music*, in «Studies in Philosophy and Social Science», vo. 9, 1941, pp. 17-48; trad. it. *Sulla popular music*, a cura di Marco Santoro, Armando Editore, Roma 2006.
- Alibert, J.-L., *Physiologie des Passions ou Nouvelle Doctrine des Sentimens Moraux*, 2 voll., P. J. De Mat, Bruxelles 1825

Anderson, B. R., *Imagined Communities Reflections on the Origins of Nationalism*, Verso, London 1983; trad. it. *Comunità immaginate. Origini e diffusione dei nazionalismi*, a cura di Marco D'Eramo, manifestolibri, Roma 1991.

Appadurai, A., *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press 1996; trad. it. *Modernità in polvere*, Raffaello Cortina, Milano 2012.

Augé, M., *La Guerre des rêves exercices d'ethno-fiction*, Éditions du Seuil, Paris 1997; *La guerra dei sogni. Esercizi di etno-fiction*, Eléuthera, Milano 1988.

Augé, M., *Le temps en ruines*, Galilée, Paris 2003; trad. it. *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.

Austin, L., *Nostalgia in Transition, 1780-1917*, University of Virginia Press, Charlottesville 2007.

Bachtin, M., *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, Austin 1881.

Baudelaire, C., *Les Fleures du mal*, 1857a; trad. it. *I Fiori del male*, Feltrinelli, Milano 1964.

Baudrillard, J., *L'autre par lui-même. Habilitation*, Galilée, Paris 1987; trad.it. *L'altro visto da sé*, Costa&Nolan, Genova 1997.

Baudrillard, J., *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris 1976; trad. it. *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 1979.

Baudrillard, J., *L'illusion de la fin*, Galilée, Paris 1992; trad. it. *L'illusione della fine o lo sciopero degli eventi*, Anabasi, Milano 1993.

Baudrillard, J., *Le crime parfait*, Galilée, Paris 1995; trad. it. *Il delitto perfetto*, Raffaello Cortina, Milano 1996.

Baudrillard, J., *Le système des objets*, Gallimard, Paris 1968; trad. it. *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano 2007.

Baudrillard, J., *Les stratégies fatales*, Grasset & Fasquelle, Paris 1983; trad. it. *Le strategie fatali*, Feltrinelli, Milano 1984.

Baudrillard, J., *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Cappelli, Bologna 1980 [include: *L'effet Beaubourg. Implosion et dissuasion*, Galilée, Paris 1977; *Territoire et métamorphoses*, «Traverses», n° 8, mai 1977; *La précession des simulacres*, «Traverses», n° 10, février 1978; *L'horizon sacré des apparences, e L'histoire un scénario rétro*, copyright Jean Baudrillard].

Baumann, M. P., *Bibliographie zur ethnomusikologischen Literatur der Schweiz*, 1981.

Bégin, L. J., *Nostalgie*, «Dictionnaire de Médecine et de Chirurgie Pratiques», Tome Douzième, Paris 1834.

Bellelli, G., *Une émotion ambiguë: la nostalgie*, «Les Cahiers internationaux de Psychologie sociale», XI (1991), n. 3.

Benjamin, W., *Proust e Baudelaire, due figure della modernità*, Raffaello Cortina, Milano 2014.

Bennett, S., *Performing Nostalgia: Shifting Shakespeare and the Contemporary Past*, Routledge, London and New York 1996.

Bergson, H., *Matière et mémoire*, Presses Universitaires de France 1959; trad. it. *Materia e memoria*, La città armoniosa, Reggio Emilia 1983.

Binard, F., *Délire nostalgique, efficacité de l'opium à hautes doses*, Arch. Belges de méd. mil., XVIII (1856).

Blanchot, B., *L'espace littéraire*, Paris 1955; trad. it. *Lo spazio della letteratura*, Einaudi, Torino 1967.

Blumenberg, H., *Schiffbruch mit Zuschauer, Paradigma einer Daseinsmetapher*, Suhrkamp, Frankfurt 1979; trad. it. *Naufragio con spettatore*, Il Mulino, Bologna 1985.

Boardman, J., *The Archaeology of Nostalgia* 2002; *Archeologia della nostalgia. Come i greci reinventarono il loro passato*, Bruno Mondadori, Milano 2008.

Bodei, R., *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Feltrinelli, Milano 2002.

Bodei, R., *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari 2009.

Bolzinger, A., *Histoire de la nostalgie*, CampagnePremière, Parigi 2012.

Borges, J. L., *Opere*, Mondadori, Milano 1984.

Borgna, E., *L'arcipelago delle emozioni*, Feltrinelli, Milano 2001.

Borgna, E., *Le figure dell'ansia*, Feltrinelli, Milano 2005.

Bourriaud, N., *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia Books, Milano 2004.

Boym, S., *Another Freedom*, Chicago 2009.

Boym, S., *Common Places. Mythologies of Everyday Life in Russia*, Cambridge 1994.

Boym, S., *Ipocondria del cuore: nostalgia, storia e memoria. Saggi sul rimpianto del comunismo*, a cura di F. Modrzejewski e M. SnazaJderman, Bruno Mondadori, Milano 2003.

Boym, S., *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2001.

Breccia, M., *Exilium, Oltre la psicosi*, Franco Angeli, Milano 2011.

Bronfen, E., *Turnings of Nostalgia: Sigmund Freud, Karl Jaspers, Pierre Janet*, in *The Knotted Subject: Hysteria and Its Discontents*, Princeton University Press, Princeton 1998.

Burton, R., *The Anatomy of Melancholy*, 1621a; trad. it. *Anatomia della malinconia*, a cura di J. Starobinski, Marsilio, Venezia 1983.

Calabrese, O., *L'età neobarocca*, Laterza, Bari 1987.

Calhoun, Th., *Nostalgia as a Disease of Field Service*, in «Medical and Surgical Reporter», 1864.

Callandro, C., *L'idea della nostalgia*, I, «Art Tribune», Novembre 2012.

Calvesi, M., *La melanconia di Dürer*, Einaudi, Torino 1993.

Calvino, I., *Autobiografia di uno spettatore*, in F. Fellini, *Fare film*, Einaudi, Torino 2010.

Camiloti, S., *Sull'esilio. Intrecci di vita e scrittura in autori e autrici dell'oggi*, «DEP Rivista telematica di studi sulla memoria femminile», 2013

Carlioni, G., *Le nostalgie di Freud*, «Il piccolo Hans», 50 aprile-giugno, 1986.

Carotenuto, A., *Eros e pathos. Margini dell'amore e della sofferenza*, Bompiani, Milano 1987.

Carotenuto, A., *Il tempo delle emozioni*, Bompiani, Milano 2003.

Casetti, F., *L'occhio del Novecento*, Bompiani, Milano 2005.

Cassin, B., *La nostalgia, Quando dunque si è a casa? Ulisse, Enea, Arendt*, Moretti&Vitali, Bergamo 2015.

Cassirer, E., *Das Problem Jean-Jacques Rousseau*, Hamburg 2004; *Il problema Gian Giacomo Rousseau*, La Nuova Italia, Firenze 1948; e *Rousseau*, Lit Edizioni, edizione digitale 2015.

Cassirer, E., *Rousseau, Kant, Goethe*, Hamburg 1991; trad. it. *Rousseau, Kant, Goethe*, Donzelli, Roma 1999.

Cassirer. E., *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platon Dialogen*, in *Vorträge der Bibliothek Warburg, II 1922-23, parte I*, Teubner, Leipzig-Berlin 1924; trad. it. *Eidos e Eidolon, il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, Raffaello Cortina, Milano 2009.

Cataluccio, F. M., *Immaturità (la malattia del nostro tempo)*, Einaudi, Torino 2004.

Cavalletti, A., *La città biopolitica. Mitologia della sicurezza*, Bruno Mondadori, Milano 2005.

Cavarero, A., *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano 1997

Cernuschi, A., *De quelques échos du ranz des vaches dans les Encyclopédies du dix-huitième siècle*, in *Schweizer Töne*, a cura di A. Gerhard, A. Landau, 2000.

Cervantes, M. de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 1605°; 1615°; prima ed. critica moderna, Madrid 1905-1913, 6 voll.; trad. it. *Don Chisciotte della Mancia*, trad. di A. Giannini, Rizzoli, Milano 1981.

Chase, M.; Shaw, C., *The imagined past: history and nostalgia*, Manchester University Press, Manchester 1989.

Ciasullo, Ann M., *Not a Spaceship, but a Time Machine: Mad Men and the Narratives of Nostalgia*, in AA. VV., *Lucky Strikes and a Three Martini Lunch: Thinking about Television's Mad Men*, a cura di D. M. Stern, J. Manning, J. C. Dunn, Cambridge Scholar Publishing, , Newcastle upon Tyne 2012.

Coccia, E., *Il bene nelle cose*, Il Mulino, Bologna 2014.

Cocco, E., *Figure di viaggio e crisi del soggetto*, Nuove Edizioni Tempi Moderni, Napoli 1990.

Coen, E., *Voglio una vita vintage*, «L'Espresso», 31 gennaio 2013.

Collini, P., *Wanderung. Il viaggio dei romantici*, Cafoscarina, Venezia 1993.

Collisani, A., *La musica di Jean-Jacques Rousseau*, L'Epos, Palermo 2007.

Comba, E., *Introduzione a Lévi-Strauss*, Laterza, Bari 2000.

Coontz, S., *The Way We Never Were. American Families and the Nostalgia Trap*, Basic Books, New York 1992.

Corson, E. S., *Nostalgia and Melancholia in the Tropics*, «American Medicine», Vol. VI, No. 1 (1903).

- Cosa resterà degli anni zero? Numero speciale 2000-2009, «Rolling Stone», n. 63, gennaio 2009.
- Costa, G., *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, Laterza, Bari 1972.
- Curi, U., *La cognizione dell'amore*, Feltrinelli, Milano 1997.
- Dames, N., *Amnesiac Selves: Nostalgia, Forgetting, and British Fiction, 1810-1870*, Oxford University Press, Oxford 2001.
- Davis, F., *Yearning For Yesterday: A Sociology of Nostalgia*, Free Press, New York 1979.
- De Nerval, G., *Les filles du feu* (1854) in *Oeuvres*, a cura di A. Béguin e J. Richet, Gallimard, Paris 1960; trad. it. *Le figlie del fuoco*, Guanda, Milano 1979.
- Derrida, J., *L'écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris 1967; trad. it. *La scrittura e la differenza*, introduzione di G. Vattimo, Einaudi, Torino 2002.
- Derrida, J., *Mal d'archivio: un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 1996.
- Dick, P. K., *The Man in the High Castle*, Putnam, New York 1962; trad. it. *La svastica sul sole*, Fanucci, Roma 2005.
- Dika, V., *Recycled Culture in Contemporary Art and Film: The Uses of Nostalgia*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- Doane, J.; Devon H., *Nostalgia and Sexual Difference: The Resistance to Contemporary Feminism*, Methuen, New York 1987.
- Donà, M., *Arte e filosofia*, Bompiani, Milano 2007.
- Donà, M., *Filosofia della musica*, Bompiani, Milano 2007.
- Dupain, J.-L., *Lettera a Rousseau del 20 giugno 1755*; J.-J. Rousseau, *O.C.*, vol. III.
- Eco, U., *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964.
- Eliade, M., *La nostalgie des origines*, Gallimard, Paris 1971; trad. it. *La nostalgia delle origini*, Morcelliana, Brescia 2000.
- Eliade, M., *Le Mythe de l'Éternel Retour. Archétypes et répétition*, Gallimard, Paris 1949; trad. it. *Il mito dell'eterno ritorno*, Boria, Bologna 1975.
- Eliade, M., *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris 1957; trad. it. *Miti, sogni e misteri*, Rusconi, Milano 1976.

- Eliade, M., *Traité d'histoire des religions*, Payot, Parigi 1948; trad. it. *Trattato di storia delle religioni*, Bollati Boringhieri, Torino 1976.
- Elster, J., *The Multiple Self*, Cambridge University Press, Cambridge 1986; trad. it. *L'io multiplo*, Feltrinelli, Milano 1991.
- Erasmus, *Elogio della pazzia*, Editoriale Opportunity Book, Milano 1995.
- Ernout, A.; Meillet, A., *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Klincksieck, Parigi 1932.
- Ernst, F., *Vom Heimweh*, Fretz&Wasmuth, Zürich 1949.
- Esiado, *Le Opere e i giorni*, Garzanti, Milano 1995.
- Fabietti, U., *Storia dell'antropologia*, Zanichelli, Bologna 2001.
- Fasce, S., *Nostalgia e rimpianto nel lessico psicologico latino*, «Sandalion», voll. 10-11, Sassari 1988.
- Faulkner, W., *Requiem for a Nun*, 1951; trad. it. *Requiem per una monaca*, Mondadori, Milano 1996.
- Fellowes, J., *Il mondo di Downton Abbey. Dietro le quinte della serie tv*, Rizzoli, Milano 2012.
- Fenelon, J., *Deuil, nostalgie, souvenir*, «Revue française de psychanalyse», 4 (1979).
- Ficino, M., *De vita triplici*, Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1991.
- Fischer, V., *Nostalgie. Geschichte und Kultur als Trödelmarkt*. Luzern and Frankfurt 1989.
- Fitzgerald, F. S., *The Great Gatsby*, New York 1925; trad. it. *Il grande Gatsby*, Mondadori, Milano 2013.
- Flicker, D. J.; Weiss, P., *Nostalgia and its Military Implications*, «War Medicine», Vol. 4 (1943).
- Fodor, N., *Varieties of Nostalgia*, «The Psychoanalytic Review», vol. 37, n. 1 (January 1950).
- Foucault, M., *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*, voll. 3, Feltrinelli, Milano 1997/98.
- Foucault, M., *Naissance de la clinique: une archéologie du regard médical*, Presses Universitaires de France, Paris 1963; trad. it. *La nascita della clinica. Un'archeologia dello sguardo medico*, Einaudi, Torino 1969.

Foucault, M., *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975; trad. it. *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 1976.

Freud, S., *Das Unheimlich*, 1919; trad. it. *Il Perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1980.

Freud, S., *Trauer und Melancholie*, 1917; trad. it. *Lutto e malinconia*, in *Metapsicologia*; trad. it. Bollati e Boringhieri, Torino 2011.

Freud, S., *Vergänglichkeit*, 1915; trad. it. *Caducità*, in *Opere*, vol. 8, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

Frigessi Castelnuovo, D. e Risso, M., *A mezza parete. Emigrazione nostalgia malattia mentale*, e M. Risso

Frigetti Castelnuovo, D.; Risso, M., *A mezza parete. Emigrazione, nostalgia, malattia mentale*, Einaudi, Torino 1982.

Gaiser, K., *Platons ungeschriebene Lehre*, Stuttgart 1962; trad. it. parziale *La metafisica della storia in Platone*, a cura di Reale G., Vita e Pensiero, Milano 1991.

Garin, E., *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII*, Laterza, Bari 1976.

Geertz, C., *Ici et là-bas. L'anthropologue comme auteur*, Métailié, 1992; trad. it. *Opere e vite. L'antropologo come autore*, Il Mulino, Bologna 1990.

Geisler-Szmulewicz, A., *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle*, Honoré Champion, Paris 1999.

Gigliucci, R., *La melanconia*, Mondadori, Milano 2009.

Gliozzi, G., *Il mito del "buon selvaggio" nella storiografia tra Ottocento e Novecento*, in *Differenze e uguaglianza nella cultura europea moderna. Scritti 1966-1991*, a cura di A. Strumia, *Vivarium*, Napoli 1992.

Goethe, J. W., *Dichtung und Wahrheit (1811-1833)*; trad. it. *Poesia e verità*, in *Opere*, a cura di L. Mazzucchetti, vol. 1, Sansoni, Firenze 1963.

Goethe, J. W., *Die Leiden des jungen Werthers (1774)*; trad. it. *I dolori del giovane Werther*, in *Opere*, vol. 1, a c. di L. Mazzucchetti, Sansoni, Firenze 1963.

Goethe, J. W., *Italienische Reise (1829)*; trad. it. *Viaggio in Italia*, a cura di E. Catellani, Mondadori, Milano 2004.

Goez, W., *Translatio imperii*, Tübingen 1958.

- Goodman K., *Romantic Poetry and the Science of Nostalgia*, in *The Cambridge Companion to British Romantic Poetry*, a cura di J. Chandler and M. N. McLane, Cambridge University Press, New York 2008.
- Grainge, P., *Monochrome Memories: Nostalgia and Style in Retro America*, Praeger, Westport 2002.
- Greimas, A.J., *La nostalgia: studio di semantica lessicale*, in AA. VV., *Semiotica delle passioni*, a cura di I. Pezzini, Esculapio, Bologna 1991.
- Greverus, I.-M., *Auf der Suche nach Heimat*, Beck, Monaco 1979.
- Gurisatti, G., *Scacco alla realtà. Estetica e dialettica della derealizzazione mediatica*, Quodlibet, Macerata 2012.
- Gutleben, C., *Nostalgic Postmodernism: The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel*, Amsterdam-New-York 2001.
- Gutting, G., *Michel Foucault's Archaeology of Scientific Reason*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.
- Harper, R., *Nostalgia: an existential exploration of longin and fulfillment in the modern age*, The Press of Western Reserve University, Cleveland 1966.
- Hart, J., *Toward a Phenomenology of Nostalgia*, «Man and World», 1973.
- Heidegger, M., *Brief über den "Humanismus"*, Wegmarken, Klostermann, Frankfurt am Main 1967; trad. it. *Lettera sull'umanismo*, Adelphi, Milano 2006.
- Heidegger, M., *Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt, Endlichkeit, Einsamkeit*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1994; trad. it. *Concetti fondamentali della metafisica: mondo finitezza solitudine*, Il Nuovo Melangolo, Genova 2005.
- Heidegger, M., *Holzwege*, Frankfurt am Main, Klostermann 1935-36; trad. it. *Sentieri interrotti*, a cura di Chiodi, P., La Nuova Italia, Firenze 1968.
- Heidegger, M., *La poesia di Hölderlin*, Adelphi, Milano 1988.
- Heidegger, M., *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, Neske 1954; trad. it. *Saggi e Discorsi*, Mursia, Milano 1991.
- Heidegger, M., *Wegmarken*, Frankfurt am Main, Klostermann 1976; trad. it. *Segnavia*, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1987.
- Hillman, J., *Re-Visioning Psychology*, Harper & Row, New York 1975; *Revisione della psicologia*, Adelphi, Milano 1983.

Hofer, J., *Dissertatio De Nostalgia oder Heimwehe*, 1688; trad. it. *Dissertazione medica sulla nostalgia*, in AA. VV., *Nostalgia. Storia di un sentimento*, a cura di A. Prete, Raffaello Cortina, Milano 1992.

Hölderlin, F., *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, in *Sämtliche Werke und Briefe*, (hrsg. von) M. Knaupp, vol. 1, München Wien, 1992; trad. it. *Iperione o l'eremita in Grecia*, a cura di G.V. Amoretti, Feltrinelli, Milano 1987.

Hutcheon, L., *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London 1987.

Hutcheon, L., *Irony, Nostalgia, and the Postmodern*, UTEL, Toronto 1998.

Hutcheon, L., *Theorizing the Postmodern: Toward a Poetics*, Routledge, London 1988.

Huyssen, A., *Nostalgia for Ruins*, «Grey Room», n. 23 (2006).

Huyssen, A., *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford UP, Stanford 2003.

Huyssen, A., *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, New York 1995.

Illbruck, H., *Nostalgia, Origins and Ends of an Unenlightened Disease*, Northwestern University Press, Evanston 2012.

Iodice Di Martino, M. G., *Ovidio e Alexander Puškin*, «Rivista di cultura classica e medioevale», Vol. 36, No. 1/2 (gennaio-dicembre 1994).

Ippocrate, *Opere*, a cura di M. Vegetti, UTET, Torino 1965.

Jameson, F., *Nostalgia for the Present*, «South Atlantic Quarterly», 88.2, 1989.

Jameson, F., *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991; *Postmodernismo, ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007.

Jameson, F., *The Cultural Turn: Selected Writing in the Postmodern 1983-1988*, Verso, London-New York 1998.

Jankélévitch, V., *L'irréversible et la nostalgie*, Paris 1974; trad. it. *L'irreversibile e la nostalgia*, in AA.VV., *La nostalgia. Storia di un sentimento*, Raffaello Cortina, Milano 1992.

Jaspers, K., *Heimweh und Verbrechen. Medizinische Inauguraldissertation Heidelberg*, Leipzig 1909.

Jedlowski, P.; Ramazzi, M., *Il senso del passato. Per una sociologia della memoria*, Milano 1991.

- Jung, C. G., *Tipi psicologici*, in *Opere*, vol. VI, Torino 1969.
- Kafka, F., *Der Prozess* (1925); trad. it. *Il Processo*, Mondadori, Milano 1971.
- Kant, I., *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, in *Kant's Gesammelte Schriften*, vol. VII, Akademie-Ausgabe, Berlin-Leipzig 1907, pp. 117-333; trad. it. *Antropologia pragmatica*, Laterza, Bari 2009.
- Kant, I., *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung* in *Kant's Gesammelte Schriften*, vol. VIII, Akademie-Ausgabe, Berlin-Leipzig 1912, pp. 33-42; trad. it. *Risposta alla domanda: che cos'è l'illuminismo?*, Mimesis, Milano 2012.
- Kellner, D., *Media Culture, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern*, Routledge, London 1995.
- Klein, M., *Il lutto nei suoi rapporti con gli stati maniaco-depressivi*, in *Scritti 1928-1958*, Bollati Boringhieri, Torino 1977.
- Kleiner, J., *On Nostalgia*, «The Bulletin of the Philadelphia Association of Psychoanalysis», vol. 20, pp. 11-30.
- Klibanski, R., Panofski, E. e Saxl, F., *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy Religion and Art*, Nelson, London 1964; trad. it. *Saturno e la melanconia*, Einaudi, Torino 1983.
- Koselleck, R., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/Main 1979; trad. it. *Futuro passato: per una semantica dei tempi storici*, Marietti, Genova 1986.
- Kretschmer, E., *A Text-Book of Medical Psychology*, Oxford University Press, London 1934.
- Kristeva, J., *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Gallimard, Paris 1987; trad. it. *Sole nero. Depressione e melanconia*, Feltrinelli, Milano 1988.
- Kundera, M., *Kniha smíchu a zapomnění*, 1978; trad. it. *Il libro del riso e dell'oblio*, Adelphi, Milano 1991.
- Kundera, M., *L'Ignorance*, 2001; trad. it. *L'ignoranza*, Milano, Adelphi, 2001.
- Kundera, M., *Nesnesitelná lehkost bytí*, 1984; *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Adelphi, Milano 1984.
- La Polla, F., *Il nuovo cinema americano (1967-1975)*, Marsilio, Venezia 1985.
- Landucci, S., *I filosofi e i selvaggi 1589-1789*, Laterza, Bari 1972.
- Lane, R. J., *Jean Baudrillard*, Routledge, London-New York 2000.

- Larrey, D. J., *Surgical Essays*, trad da J. Revere, N. G. Maxwell, Baltimore 1823.
- Lasch, C., *Il paradiso in terra, il progresso e la sua critica*, Feltrinelli, Milano 1992.
- Leduc-Fayette, D., *J.-J. Rousseau et le mythe de l'Antiquité*, Vrin, Paris 1974.
- Leopardi, G., *Zibaldone* (1829), Mondadori, Milano 2010.
- Lévi-Strauss, C., *Anthropologie structurale*, Plon, Paris 1958; trad. it. *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano 1966.
- Lévi-Strauss, C., *Jean-Jacques Rousseau: Fondateur des sciences de l'homme in Anthropologie structurale deux*, Plon, Paris 1973.
- Lévi-Strauss, C., *Tristes tropiques*, Plon, Paris 1955; trad. it. *Tristi tropici*, Il Saggiatore, Milano 2004.
- Lieutenant Commander Wittson, C. L.; Lieutenant Commander Harris, H. I.; Lieutenant Hunt, W. A., *Cryptic Nostalgia*, «War Medicine», Vol. 3 (1943).
- Lowenthal, D., *The past is a foreign country*, Cambridge University Press, Cambridge 1985.
- Löwy, M. e Sayre, R., *Révolte e Mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Payot, Paris 1992.
- Lucrezio, *De rerum natura*, a cura di F. Roncoroni, Carlo Signorelli, Milano 1998.
- Lukács, G., *Die Theorie des Romans*, Cassirer, Berlino 1920; trad. it. *Teoria del romanzo*, Newton Compton, Roma 1972.
- M. Perniola, *La società dei simulacri*, «Agalma», n. 20-21, Ottobre 2010 – Aprile 2011.
- Mandel'stam, O., *Ottanta poesie*, Einaudi, Torino 2009.
- Marin, L., *Le moi et les pouvoirs de l'image: Glose sur Pygmalion, scène lyrique de J.-J. Rousseau*, «MLN», 1992.
- Marramao, G., *Passaggio a Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino 2010.
- Matassi, E., *Il giovane Lukács, Saggio e Sistema*, Mimesis, Milano-Udine 2011.
- Matassi, E., *Musica*, Guida, Napoli 2004
- McCann, W. H., *Nostalgia: A Descriptive Study*, «Journal of Genetic Psychology», Vol. 62 (1943)

McNeill, W. H., *The Pursuit of Power: Technology, Armed Force and Society since A. D. 1000*, University of Chicago Press, Chicago 1982.

Mead, M., *Growing up in New Guinea, A Study of Adolescence and Sex in Primitive Societies*, Penguin Book, Harmondsworth 1963.

Meo, C., *Vintage marketing, effetto nostalgia e passato remoto come nuove tecniche commerciali*, Il Sole 24 Ore Libri, Milano 2010.

Miller, S. P., *The Seventies Now: Culture as Surveillance*, Duke University Press, NC 1999.

Minois, G., *Histoire du mal de vivre. De la mélancolie à la dépression*, Edizione de la Martinière, Paris 2003; trad. it. *Storia del mal di vivere. Dalla malinconia alla depressione*, Dedalo, Bari 2005.

Minois, G., *L'Âge d'or. Histoire de la poursuite du bonheur*, Librairie Arthème Fayard, Paris 2009; trad. it. *La ricerca della felicità*, Dedalo, Bari 2010.

Mittner, L., *Storia della letteratura tedesca*, Einaudi, Torino 1964.

Montaigne, M., *Essais*; trad. it. *Saggi*, a cura di F. Garavini, Adelphi, Milano 1992, Libro I, cap. XXXI, *Dei cannibali*.

Morreale, E., *L'invenzione della nostalgia*, Donzelli, Roma 2009.

Nagle, B. R., *The Poetics of Exile. Program and Polemic in the Tristia and Epistulae ex Ponto ad Ovid*, Bruxelles 1980.

Nagy, G., *Greek Mythology and Poetics*, Cornell University Press, Ithaca 1990.

Nawas, M. M. and Platt, J. J., *A Future-Oriented Theory of Nostalgia*, «Journal of Individual Psychology», Vol. 21 (1965)

Nietzsche, F., *Menschliches, Allzumenschliches in Nietzsche Werke*, kritische Gesamtausgabe Vierte, Abteilung, Zweiter-Dritter Band, Berlin 1967; trad. it. *Umano, troppo umano*, Adelphi, Milano 1979.

Nucci, M., *Le lacrime degli eroi*, Einaudi, Torino 2013.

Omero, *Odissea*, Mondadori, Milano 1991.

Ovidio, *Epistulae ex Ponto*, Mondadori, Milano 2008.

Ovidio, *Metamorfosi*, Utet, Novara 2013.

Ovidio, *Poesie dell'esilio*, a cura di M. Grazia Iodice di Martino, Bompiani, Milano 1990.

- Ovidio, *Tristezze*, a cura di F. Lechi, BUR, Milano 1993.
- Pandolfi, A., *Estetica dell'esistenza, etica, politica*, Feltrinelli, Milano 1998.
- Papillon, F., *Nostalgia*, «The Popular Science Monthly», Vol. V, 1874.
- Paratore, E., *Storia della Letteratura Latina*, Sansoni, Firenze 1986.
- Parigi, S., *Blade Runner, vogliamo vivere*, «Doppio Zero», aprile 2012.
- Pascoli G., *Antologia poetica*, Le Monnier-Università, Firenze 2011.
- Pellitteri, M., *Mazinga Nostalgia, Storia, valori e linguaggi della Goldtrake-generation*, Castelvecchi, Roma 1999.
- Percy e Laurent, *Nostalgie*, «Dictionnaire des Sciences Médicales, Par une Société de Médecins et de Chirurgiens», C. L. F. Panckoucke, Paris 1819.
- Pessoa, F., *Livro do Desassossego: Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa* (1982); trad. it. *Il libro dell'inquietudine*, Feltrinelli, Milano 1986.
- Pessoa, F., *Poesie di Álvaro de Campos*, Adelphi, Milano 2000.
- Petri, R., *La Heimat dei tedeschi*, «Memoria e ricerca», 6 (luglio-dicembre 200).
- Platone, *Cratilo*, Laterza, Roma-Bari 1996.
- Platone, *Politico*, a cura di G. Giorgini, BUR, Milano 2005.
- Platone, *Simposio*, Laterza, Roma-Bari 1996.
- Powell, M., *Below Stairs*, Peter Davies, London 1969; trad. it. *Ai piani bassi*, Einaudi, Milano 2012.
- Proust, M., *À la recherche du temps perdu*, 1913-1927; trad. it. *La ricerca del tempo perduto*, voll. VII, Einaudi, Torino 1958.
- Puskin, A., *Lirica*, introduzione, versioni e commenti e note di E. Lo Gatto, Firenze 1968.
- Rachman, S., *The Seventies Now: Culture as Surveillance*, Duke University Press, NC 1999.
- Réda, J., *Lettre sur l'univers et autres discours en vers français*, Gallimard, Paris 1991
- Reinhard, M., *Nostalgie et service militaire pendant la Révolution*, «Annales Historiques de la Révolution Française», Tome Trentième (1958)

Reynolds, S., *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, Faber & Faber, London 2011; trad. it. *Retromania*, ISBN, Milano 2011.

Ries, J., *Alla ricerca di Dio. La via dell'antropologia religiosa*, Jacabook, Milano 2009.

Rilke, R.M., *Lettere da Muzot, 1921-1926*, Cederna, Milano 1947.

Rist, P., *Nostalgia: Stars and Genres in American Pop Culture*, «Canadian Review of American Studies», 20.1 (1989).

Robertson, R., *After nostalgia? Wilful nostalgia and the phases of globalization*, in *Theories of modernity and postmodernity*, a cura di B. S. Turner, Sage, Londra-Newbury Park-New Delhi 1990.

Rochefoucauld, F., *Sentences et maximes de morale* (1664); trad. it. in *Massime. Riflessioni varie e autoritratto*, a cura di G. Bogliolo, Bur, Milano 2012.

Ronsefield, I., *L'invenzione della memoria*, Milano 1989.

Rosen, G., *Nostalgia: A Forgotten Psychological Disorder*, «Clio Medica», 10, 1, 1975.

Rosolato, G., *La voix: Entre corps et langage*, «Revue français de psychanalyse» 38 (1974).

Rousseau, J.-J., *Dictionnaire de musique*, Soc. Typ., Genève 1782.

Rousseau, J.-J., *Le confessioni*, Orsa Maggiore, Foggia 1991.

Rousseau, J.-J., *Le fantasticherie del passeggiatore solitario*, Einaudi, Torino 1993.

Rousseau, J.-J., *Opere*, a cura di P. Rossi, Sansoni, Firenze 1972.

Rousseau, J.-J., *Scritti autobiografici*, a cura di Sozzi L., Einaudi-Gallimard, Torino 1997.

Rousseau, J.-J., *Scritti politici*, voll. 2, Laterza, Roma-Bari 1994.

Rousseau, J.-J.; Coignet, H., *Pygmalion, Scène lyrique*, Édition critique par Jacqueline Waeber, Édition Université-Conservatoire de Musique, Genève 1997.

Ruml, B., *Theory of Nostalgic and Egoic Sentiments*, «The Psychological Bulletin», Vol. XXX (1933)

Russo, V., *La memoria strana del nostalgico, figure moderne della saudade in Pessoa*, in *Sguardi sulla memoria*, a cura di L. Verri, Fara Editore, Bologna 1999.

Said, E., *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, trad. it. di M. Guareschi e F. Rahola, Feltrinelli, Milano 2008.

Said, E., *Sempre nel posto sbagliato. Autobiografia*, trad. it. di A. Bottini, Feltrinelli, Milano 2000.

Salas, H., *Il Tango*, Garzanti, Milano 1995.

Samuel, R., *Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture*, Verso London 1994.

Sasso, G., *Tramonto di un mito. L'idea di progresso fra '800 e '900*, Il Mulino, Bologna 1988.

Scarton, C., *Il melologo, una ricerca storica tra recitazione e musica*, Edimond, Città di Castello 1998.

Scheuchzer, J. J., *Von dem Heimwehe*, in *Beschreibung der Natur-Geschichten des Schweizerlandes*, Part I, in *Verlegung des Authoris*, Zurich 1706,

Schiera, P., *Specchi della politica. Disciplina, melanconia, socialità nell'Occidente moderno*, Bologna 1999.

Schiller, F., *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, SE, Milano 2005.

Schopenhauer, A., *La saggezza della vita*, Newton Compton, Roma 2008.

Seneca, *Lettere a Lucilio*, UTET, Torino 1951.

Shakespeare, W., *Riccardo III*, Sanson, Firenze 1950.

Shils, E., *Tradition*, Faber and Faber, London 1981.

Shusterman, R., *Estetica pragmatista*, Aesthetica, Palermo 2010.

Simon, A., *Avvertimenti al popolo sopra la sua salute*, Rovereto 1777.

Simon, R. I., *The Touch of the Past: Remembrance, Learning, and Ethics*, Basingstoke 2005.

Sivelli, S., *L'androgino e il simbolo*, «Itinera», n. 1, 2010.

Smith, K., *Mere Nostalgia: Notes on a Progressive Paratheory*, in «Rhetoric & Public Affairs», 3-4 (2000), pp. 505-527.

Sohn, L., *Nostalgia*, «Int. Journ. Psychoanal.», 64, 1983.

Sohn, L., *Nostalgia* in «The International Journal of Psycho-Analysis», vol. 64, 1983.

Sontag, S., *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano 1967/1988.

Soraci, G., *Il lessico della lontananza in Ovidio*, «Atti III Convegno nazionale di Pedagogia», Francavilla al Mare, L'Aquila 1980.

Sozzi, L., *Immagini del selvaggio. Mito e realtà nel primitivismo europeo*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002.

Sparti, D., *Sul tango. L'improvvisazione intima*, Il Mulino, Bologna 2015.

Spaziante, L., *Ritorno al presente: passioni del tempo, nostalgie vintage e memorie mediali da Far From Heaven a Mad Men*, «Passioni Collettive», n. 11/12, Palermo 2012.

Sprengler, C., *Screening Nostalgia*, Berghhn Books, New York - Oxford, 2009.

Starobinski, J., *Jean-Jacques Rousseau. La trasparenza e l'ostacolo* (1975), trad. it. R. Albertini, Il Mulino, Bologna 1989.

Starobinski, J., *L'Encre de la mélancolie*, Éditions du Seuil, Paris 2012; trad. it. *L'inchiostro della malinconia*, trad. it. M. Marchetti, Einaudi, Torino 2014.

Starobinski, J., *Le concept de nostalgie*, in Diogène, aprile-giugno 1965; trad. it. *Il concetto di nostalgia* (1966), in AA. VV. *Nostalgia*, a cura di A. Prete, Raffaello Cortina, Milano 1992.

Starobinski, J., *Les Enchantresses*, Éditions du Seuil, Paris 2005; trad. it. *Le incantatrici* (2005), trad. it. C. Gazzelli, EdT, Torino 2007.

Stauth, G.; Turner, B., *Nolstalgia, Postmodernism and the Critique of Mass Culture*, «Theory, Culture and Society», 5, 1988.

Steiner, G., *Nostalgia for the Absolute*, 1974; trad. it. *La nostalgia dell'assoluto*, Bruno Mondadori, Milano 1995.

Sterba, E., *Homesickness and the Mother's Breast*, «Psychiatric Quarterly», Vol. 1, No. 4 (Oct. 1940)

Stewart, S., *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Duke UP, Durham 1993.

Stoichita, V. I., *The Pygmalion Effect. Towards a Historical Anthropology of Simulacre*, University of Chicago Press, 2006; trad. it. *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano 2006.

Storey, J., *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*, Pearson Education Limited, Essex 2001.

Szendy, P., *Tubes. La philosophie dans le juke-box*, Les Éditions de Minuit, Paris 2008; trad. it. *Tormentoni! La filosofia nel juke-box*, ISBN, Milano 2008.

Tabucchi, A., *Viaggi e altri viaggi*, a cura di Paolo di Paolo, Feltrinelli, edizione digitale 2013.

- Taylor, S. B., *The Enlightenment in National Context*, Roy Porter and Mikilàs Teich, Cambridge University Press, Cambridge 1981.
- Terdiman, R., *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*, Cornell University Press, Ithaca 1993.
- Toller G.; Piacentini, H., *La nostalgia. L'esistenza umana e il desiderio dell'assoluto*, Editrice Rogate, Roma 2009.
- Torodov, T., *Frêle bonheur. Essai sur Rousseau*, Hachette, Paris 1985; trad. it. *Una fragile felicità*, Il Mulino, Bologna 1987.
- Tundo, L., *Kant: utopia e senso della storia: progresso, cosmopoli, pace*, Dedalo, Como 1998.
- U. Curi, *Passione*, Raffaello Cortina, Milano 2013.
- Ucci, R., *Nostalgia, tradimento, amore. Viaggio all'interno del tango*, edizione digitale Massetti, 2014.
- Ugrešić, D., *Il museo della resa incondizionata*, Bompiani, Milano 2002.
- Unfried, M., *La nostalgia delle cose perdute*, «Psicologia contemporanea», 71, settembre-ottobre 1985.
- Van Zuylen, M., *Senancour's Oberman: Experiments in the Ascetic Sublime*, «Romantic Review» 86, 1995.
- Vernant, J.-P., *L'immagine e il suo doppio, sistemi iconici della cultura antica*, Mimesis, Milano 2011.
- Viorst, J., *Distacchi*, Sperling, Milano 2004.
- Virgilio, *Bucoliche*, Einaudi, Torino 1970.
- Virgilio, *Eneide*, trad. di R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Milano 1989.
- Virgilio, *Georgiche*, trad. di L. Canali, Bur, Milano 1983.
- Volpi, F., *Il nichilismo*, Laterza, Roma-Bari 2005
- Voltaire, *Dictionnaire philosophique*; trad. it. *Dizionario filosofico*, trad. it. di Rino Lo Re e Libero Sosio, in *Opere*, Sansoni, Milano 1993.
- Weber, E., *Peasants into Frenchmen: The Modernization of Rural France, 1870-1914*, Stanford University Press, Stanford 1976.

Widal, V., *Nostalgie*, «Dictionnaire Encyclopédie des Sciences Médicales», Deuxième Série, Tome Treizième, Paris 1879.

Williams, R., *The Country and the City*, Oxford University Press, Oxford 1975.

Willis, T., *The Anatomy of the Brain and Nerves*, McGill University Press, Montreal 1965.

Wilson, J. L. *Nostalgia Sanctuary of Meaning*, Bucknell University Press 2005.

Ziolkowski, T., *Ovid and te Moderns Ithaca*, Cornell University Press, New York 2005.

Žižek, S., *Dello sguardo e altri oggetti. Saggi su cinema e psicoanalisi*, Campanotto, Pasian del Prato (Ud) 2004.

Žižek, S., *Il grande altro*, Feltrinelli, Milano 1999.

Žižek, S., *Pornography, Nostalgia, Montage: A Triad of the Gaze*, in *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, MA and London, MIT Press 1991.

Zwinger, T., *De Pothopatridalgia*, in *Fascicula dissertationum medicarum selectiorum*, Basilea.