

MAŁGORZATA TRZECIAK (WARSZAWA)

## GIACOMO LEOPARDI E IL *GENIO DEL BELLO*

The article presents Giacomo Leopardi's idea of *genius*, which he expressed in his diary the *Zibaldone di pensieri*. He invented his own neologism *genius of beauty* (*genio del bello*), which unites the capacity of judging beauty (*taste*) with the capacity of producing it (*genius*). A genius does not exist in nature, says the poet, and, therefore, only the study which improves *taste* is the right way to become an artist. What distinguishes a *genius* is his *refinement of organs* (*delicatezza degli organi*), which is helpful in the creative process. Although Leopardi never considered himself a romantic poet, his reflection on *genius*, so far rather neglected by the critics, tends independently towards the solutions proposed by the most important European romanticists.

(...) il genio di qualunque sorta,  
non sia mai altro che una facoltà  
osservativa e comparativa, derivante dalla delicatezza.  
– G. Leopardi, *Zibaldone*

Il rapporto tra la facoltà produttiva (il *genio*) e quella ricettiva (il *gusto*) distingue la concezione romantica del *genio* dalle teorie settecentesche. Come scrive Immanuel Kant nella *Critica del Giudizio*: “Il genio è il talento (dono naturale) che dà la regola all’arte” (I. Kant, 1992: 140). Questa chiara definizione del *genio* come dono della natura ha influenzato la concezione di Kant di una separazione netta tra le due facoltà: la capacità di giudicare il bello e la capacità di produrlo. Come constata Hans Georg Gadamer, Kant negava al gusto ogni *significato conoscitivo* (H.G. Gadamer, 1983:65). *Genio e gusto* debbono collaborare nell’elaborazione dell’opera d’arte, tuttavia si può benissimo avere *gusto* senza possedere *genio*, anzi è questa la situazione che caratterizza la maggioranza degli individui.<sup>1</sup> Per l’estetica romantica, invece, tenere distinte le due facoltà non è più possibile: “non si dà gusto senza genio, nel senso che genio e gusto vengono pensati come sostanzialmente identici” (P. D’Angelo, 2008: 168). Quando August Wilhelm Schlegel esprime la convinzione che il *genio* non sia

---

<sup>1</sup> Cfr. P. D’Angelo, *Il “genio” dal Romanticismo a oggi* in: *Il genio. Storia di un’idea estetica*, (a cura di L. Russo), Aesthetica, Palermo, 2008, p. 168.

altro che gusto produttivo, *genio* e *gusto* diventano diverse specificazioni della medesima facoltà.<sup>2</sup>

I due concetti esistevano già nel pensiero del tardo Rinascimento, periodo in cui, come nota Benedetto Croce, si cominciò a “distinguere con insistenza, accanto all’«intelletto», una facoltà che fu detta «ingegno», *ingenium* o “genio”, propriamente produttrice dell’arte; e, in corrispondenza ad essa, una facoltà giudicatrice, che non era il raziocinio o il giudizio logico, perché giudicava «senza discorso» ossia «senza concetto», e venne prendendo il nome di «gusto»” (B. Croce, 1999: 237-238). L’estetica romantica ha riconosciuto invece un grande potere non soltanto all’artista dotato dell’*ingegno* ma anche al fruitore, che deve comportarsi come l’artista, visto che tra l’osservazione e la produzione dell’opera non intercorre se non una minima differenza.<sup>3</sup>

Anche Giacomo Leopardi, pur schierandosi ufficialmente contro i romantici, indirizza le proprie riflessioni estetiche nella stessa direzione dei più grandi esponenti del romanticismo europeo. Le sue riflessioni intorno alla dipendenza del *genio* dalla facoltà del *gusto*, lo portano a coniare il termine *genio del bello*, che unisce le due facoltà, affidando un ruolo attivo non soltanto al creatore dell’opera ma anche al suo fruitore. L’intenzione di Leopardi di non separare il *genio* dal *gusto* è visibile già nell’*Indice al mio Zibaldone*, dove il poeta, accanto alla voce «Gusto», annota nel luglio del 1827 «Genio»<sup>4</sup> e rimanda a due pagine del manoscritto. A pagina 1187 riflette sul modo in cui si perfeziona il gusto degli artisti, arrivando alla convinzione che il perfezionamento del gusto non è una prova del bello assoluto e che il gusto, così come il bello è relativo, quindi diventa più raffinato soltanto attraverso l’esperienza, il confronto e l’assuefazione:

Il perfezionamento del gusto in ogni materia, sia nelle arti, sia riguardo alla bellezza umana, sia in letteratura ec. ec. si considera come una prova del bello assoluto, ed è tutto l’opposto. Come si raffina il gusto de’ pittori, degli scultori, de’ musicisti, degli architetti, de’ galanti, de’ poeti, degli scrittori? Con molto vedere o sentire di quei tali oggetti sui quali il detto gusto si deve esercitare; coll’esperienza, col confronto, coll’assuefazione. Come dunque questo gusto può dipendere da un tipo assoluto, universale, immutabile, necessario, naturale, preesistente? (*Zib*, 1187)<sup>5</sup>

Ancora una volta viene ribadito che l’assuefazione svolge un ruolo fondamentale per la produzione artistica. Leopardi in queste pagine trova molte prove di

<sup>2</sup> Cfr. P. D’Angelo, *L’estetica del romanticismo*, Il Mulino, Bologna, 1997, pp.116-119.

<sup>3</sup> Adam Müller nello scritto *Sull’idea della bellezza* osserva che «colui che contempla l’opera d’arte deve comportarsi esattamente come l’artista; tra l’osservare e il produrre non c’è differenza» in: P. D’Angelo, *Il “genio”*. *Storia di un’idea estetica*, op. cit., p. 169.

<sup>4</sup> La parola «genio» ricorre molte volte nello *Zibaldone*, tuttavia, nella maggioranza dei casi, si tratta di del «genio delle lingue», invece i passi relativi al genio inteso come facoltà creativa in cui viene spiegato il concetto non sono molti.

<sup>5</sup> G. Leopardi, *Zibaldone* a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano, 1997, p. 1187. D’ora in avanti ci si riferirà a questa edizione, rinviando alle pagine dell’autografo leopardiano nel testo e indicando la data, se esplicitata da Leopardi.

quella «sua» proposizione che “l’idea d’ogni proporzione, d’ogni convenienza, d’ogni bello, d’ogni buono determinato e specifico, e di tutti i loro contrari, deriva dalla *semplice assuefazione*” (*Zib*, 1186). Si potrebbe ricordare qui il ruolo che l’assuefazione svolge per la produzione artistica, cioè in quanto l’invenzione dipenda dall’imitazione degli altri autori,<sup>6</sup> ma occorre andare subito al cuore del problema e chiedere qual è il legame che unisce nel pensiero del poeta le due facoltà, il *genio* e il *gusto*, avvicinandolo così alle teorie romantiche dell’arte?

### LA DELICATEZZA DEGLI ORGANI

Tutto viene spiegato nelle pagine elencate da Leopardi stesso nel suo *Indice*. Il discorso inizia dalla dichiarazione: “io non riconosco negli individui veruna differenza di naturale disposizione ed ingegno a riconoscere e sentire il bello ed il brutto” (*Zib*, 1190). Però subito aggiunge che: “Anzi la riconosco, ma non l’attribuisco a quello a cui si suole attribuire: cioè ad un sognato magnetismo che trasporti gl’ingegni privilegiati verso il bello, e glielo faccia sentire, e scoprire senza veruna dipendenza dall’assuefazione, dall’esperienza, dal confronto.” Quindi il recanatese non crede che la natura si possa rivelare “spontaneamente a questi geni privilegiati” attraverso “un sognato magnetismo”: come dice Leopardi, sono “Tutti sogni”. Invece, come spiega, esiste un *genio del bello* che consiste nella *delicatezza degli organi*:

Il genio del bello, come il genio della verità e della filosofia, consiste unicamente nella delicatezza degli organi che rende l’uomo d’ingegno 1. facile ed inclinato a riflettere, ad osservare, a notare, a scoprire le minute cose, e le minime differenze: 2. a paragonare, e nel paragone ad essere diligente, minuto, e ritrovare le minime disparità, le minime somiglianze, le menome contrapposizioni, i menomi rapporti: 3. ad assuefarsi in poco tempo, e con poca esperienza, poco vedere ec. poco uso insomma de’ sensi, poco esercizio materiale delle sue facoltà, contrarre un’abitudine: 4. a potere, mediante quello che già conosce, indovinare in breve tempo anche quello che non conosce, in virtù della gran forza comparativa che gli viene dalla delicatezza de’ suoi organi; la qual forza fa ch’egli ne’ pochi dati che ha, scuopra tutti i possibili rapporti scambievoli, e ne deduca tutte le possibili conseguenze. (*Zib*, 1190)

L’idea del *genio del bello*, consistente nella *delicatezza degli organi*, l’unica che potrebbe essere considerata un dono naturale, magari innato, di cui il genio

<sup>6</sup> A questo proposito Leopardi esprime un’interessante idea che riguarda le invenzioni provenienti dall’ingegno che non sono accidentali: «Un’invenzione venuta dall’ingegno e mediaz. di un uomo profondo, non si considera come accidentale. Ma quante circostanze accidentalissime sono bisognate perché quell’uomo arrivasse a quelle capacità. Circostanze relative alla cultura dell’ingegno suo; relative alla nascita, agli studi, ai mezzi estrinseci d’infiniti generi, che colla loro combinazione l’han fatto tale, e mancando lo avrebbero reso diversiss. (onde è stato detto che l’uomo è opera del caso); relative alle scoperte e cognizioni acquistate da altri prima di lui, acquistate colle medesime accidentalità, ma senza le quali egli non sarebbe giunto a quel fine; relative all’applicazione determinata della sua mente a quel tale individuato oggetto ec.ec. (...) (21 Marzo 1821.)» (*Zib*, pp. 836-837).

dispone, serve comunque soltanto come «mezzo». La teoria è spiegata sull'esempio di "un fanciullo d'ingegno fino, penetrante, arguto, riflessivo", quindi dotato di "organi delicati, mobili, rapidi, pieghevoli, pronti" e perciò in grado di concepire subito il senso e il giudizio della sproporzione o della bruttezza. Il poeta spiega poi che gli oggetti gli fanno "più chiara e più costante impressione"; da questo deriva una maggiore facilità e esattezza della comparazione. Egli vede nella capacità di comparazione l'unica fonte dell'idea delle proporzioni e convenienze, e quindi del bello:

Così discorrete proporzionatamente di tutte le altre età, e di tutti gli altri oggetti e facoltà, e vedrete come il genio di qualunque sorta, non sia mai altro che una facoltà *osservativa* e *comparativa*, derivante dalla delicatezza, e più o meno perfetta struttura degli organi, che è quello che si chiama maggiore o minore ingegno (*Zib*, 1191).

Questa è forse la sua più accurata definizione del *genio*, ma bisogna sottolineare che l'analisi della nozione del *genio* nel diario leopardiano si trova a far fronte ad una difficoltà. Il poeta non si preoccupa infatti di distinguere con esattezza *l'uomo d'ingegno*,<sup>7</sup> (il concetto che proviene dall'età barocca inteso come la capacità di trovare collegamenti prima non pensati, da cui nasce la meraviglia, la metafora ecc.) dal *genio* propriamente detto. Questo succede, non perché il recanatese dimentichi i suoi presupposti metodologici, ma perché, come fanno giustamente notare Andrea Calzolari e Maria Rosa Torlasco, è indotto dalle sue indagini sull'assuefazione a identificare il *genio* non con un individuo privilegiato dalla natura, ma come una condizione eccezionale ma almeno potenzialmente accessibile a tutti (A. Calzolari, M. R. Torlasco, 1997: 284). Così, nelle sue riflessioni attorno al *genio*, si avvicina in modo autonomo alle soluzioni proposte dall'estetica del romanticismo europeo.

## IL GENIO NON ESISTE IN NATURA

La seconda pagina alla quale Leopardi fa riferimento nel suo *Indice* è il famosissimo passo in cui spiega che il «genio non esiste in natura»:

<sup>7</sup> Così Leopardi spiega la propria scelta a proposito dell'uso delle nozioni genio-ingegno: «Per esempio *genio* nel senso francese, esprime un'idea ch'era compresa nell'*ingenium*, o nell'*ingegno* italiano, ma non era distinta dalle altre parti dell'idea espressa da *ingenium*. E tuttavia quest'idea suddivisa, espressa da *genio*, non è di gran lunga elementare, e contiene essa stessa molte idee, ed è composta di molte parti, ma difficilissime a separarsi e distinguersi. Non è idea semplice benché non si possa facilmente dividere né definire dalle parti o dall'intima natura. Lo spirito umano, e seco la lingua, va sin dove si può; e l'uno e l'altra andranno certo più avanti, e scopriranno coll'analisi le parti dell'idea espressa da *genio*, ed applicheranno a queste parti o idee nuovamente scoperte, cioè distinte, nuove parole, nuovi usi di parola.» (*Zib*, 1236).

Che cos'è dunque ciò che si dice, che il genio si fa giorno attraverso qualunque riparo, e vince qualche ostacolo? Non esiste genio in natura, cioè non esiste (se non forse come singolarità) nessuna persona le cui facoltà intellettuali siano per se stesse strabocchevolmente maggiori delle altrui. Le circostanze e le assuefazioni col diversissimo sviluppo di facoltà non molto diverse, producono la differenza degl'ingegni; producono specialmente il genio, il quale appunto perché tanto s'inalza sull'ordinario (il che lo fa riguardare come certissima opera della natura); perciò appunto è figlio assoluto dell'assuefazione ec. (7 Settembre 1821) (*Zib*, 1646-1647)

Se sono le circostanze a produrre il genio, e addirittura egli è il “figlio assoluto dell'assuefazione”, significa che, potenzialmente, tutti sono in grado di essere “inalzati sull'ordinario” cioè coloro che hanno una “delicatezza degli organi” quindi la capacità di imparare, di comparare e di giudicare in modo esatto. Favorevole allo sviluppo della capacità di comparazione è l'esercizio, e il poeta spiega in un altro passo dello *Zibaldone* che “il grande ingegno non si forma se non mediante l'uso dell'esercizio e delle assuefazioni, il qual uso gli facilita poi l'abito di assuefarsi, che è quanto dire, gli produce il talento”. Leopardi, quindi arriva alla convinzione che: “Ciascun uomo è come una pasta molle, suscettiva d'ogni possibile figura, impronta, ec.” (*Zib*, 1452).

Ciò che distingue gli uomini è soltanto la “maggiore o minore con formabilità” che è acquisita mediante “l'uso generale delle assuefazioni”. Quindi la natura, dotando gli uomini di una maggiore *conformabilità* cioè di “qualità e facoltà più modificabili, diversificabili e variamente sviluppabili” e “capaci di produrre più diversi e molteplici effetti”, ha permesso loro di sviluppare queste capacità, ovvero “ha lasciato [loro] più da fare”.<sup>8</sup> Il recanatese spiega in queste pagine che tutto nell'uomo dipende dalla forza dell'assuefazione, anche il suo ingegno. Si può quindi constatare che il *genio* non deriva da un “sognato magnetismo”, ma dalla maggiore *conformabilità* e dall'esercizio mediante il quale si raffina anche il *gusto*. L'unico dono della natura è la “delicatezza degli organi”, grazie ad essa “il genio del bello” sa facilmente e in poco tempo differenziare il brutto dal bello tramite l'esperienza, l'assuefazione e il confronto. Il genio quindi è inseparabile dal gusto nel senso che solo dal gusto dipende la percezione e la valutazione,<sup>9</sup> necessaria per la creazione delle opere d'arte.

<sup>8</sup> Il pensiero viene continuato in un altro passo dello *Zibaldone* e va nella direzione della differenziazione della specie umana da «altri animali»; Cfr. *Zibaldone*, p. 1453.

<sup>9</sup> «Sebbene possa essere considerato come puro dono di natura e consistere «unicamente nella delicatezza degli organi» (e differenziarsi per questo dal gusto, che è invece un prodotto dell'assuefazione e del tempo), il genio è comunque inconcepibile senza gusto, perché il gusto è quel giudizio che è al contempo percezione e valutazione: non si ha il senso del bello se questo non si distingue dal suo opposto». Cfr. A. Camiciottoli, *L'Antico romantico. Leopardi e il «Sistema del bello»*, SEF, Firenze, 2010, p. 127.

## L'ECCESSO DELLA GENIALITÀ

Interessante è che Leopardi descriva nello *Zibaldone* anche la possibilità dell'eccesso del «genio» che deriva dalla “soverchia delicatezza degli organi”. Il passo inizia dalla famosa frase che il “troppo è padre del nulla”:

Ho detto altrove che il troppo, spesse volte è padre del nulla. Osserviamolo ora nel genio e nelle facoltà della mente. Certi ingegni straordinarissimi che la natura alcune volte ha prodotti quasi per miracolo, sono stati o del tutto o quasi inutili, appunto a cagione della soverchia forza o del loro intelletto o della loro immaginazione, che finiva nel non potersi risolvere in nulla, nè dare alcun frutto determinato.

Leopardi individua in questo passo i due possibili motivi:

1. Questi tali geni sommi hanno consumato rapidamente il loro corpo e le stesse loro facoltà mentali, lo stesso genio. La soverchia delicatezza de' loro organi li rende e più facili a consumarsi, e più facili a guastarsi, rimanendo inferiori di facoltà agli organi i meno delicati, e i più imperfetti. (...)
2. Questi geni straordinari, penetrano in certi misteri, in certe parti della natura così riposte; scuoprono e vedono tante cose, che la stessa copia e profondità delle loro concezioni, ne impedisce la chiarezza tanto riguardo a essi stessi, quanto al comunicarle altrui; ne impedisce l'ordine, insomma vince le loro stesse facoltà, e non è capace, a cagione dell'eccesso, di essere determinata, circoscritta, e ridotta a frutto. La forza della loro mente soverchia la capacità della stessa mente, perchè insomma la natura, e la copia delle verità esistenti è molto maggiore della capacità e delle facoltà dell'uomo. E il troppo vedere, il troppo concepire, rende questi tali ingegni, sterili e infruttuosi; e se scrivono, i loro scritti o sono di poco conto, ed anche aridi espressamente e poveri (come quelli di Ermogene); o certo minori assai del loro ingegno. Come quegli animali inetti alla generazione per l'eccesso della forza generativa (i muli).» (*Zib*, 1177-1178)

Si può quindi dedurre che “il troppo vedere e concepire” nuoce all'elaborazione di un'opera d'arte perché rende “sterili e infruttuosi”. Questo riconferma l'idea di A. W. Schlegel<sup>10</sup> che il genio non sia altro che un gusto produttivo, quindi colui che legge, impara, confronta e crea.

Tuttavia, bisogna sottolineare che la creazione dell'opera non può essere compiuta soltanto da una facoltà passiva quale è il *gusto*: l'artista deve trasmettere nella sua opera anche una *forza* che sarà apprezzata dal fruitore. Il ruolo attivo del fruitore dell'opera d'arte viene posto in primo piano, con la distruzione dell'idea di bello assoluto e l'introduzione di categorie estetiche come il sublime,

<sup>10</sup> Forse non è da sottovalutare che Leopardi citi A.W. Schlegel a proposito di *Illiade* a pagina 4408, subito dopo la spiegazione dell'effetto dell'entusiasmo nel popolo greco descritto nel dialogo platonico *Ione*: «simile entusiasmo, del resto, producevano nel popolo greco, anche a' tempi colti e dopo l'uso della scrittura, e quindi in condizione similissima a quella del popolo napoletano, le poesie recitate da' rapsodi. Vedi il dialogo platonico *Ione*. (13 Ottobre 1828)», in: *Zibaldone*, p. 4408. Leopardi poteva conoscere il *Corso di letteratura drammatica* di A.W. Schlegel nella traduzione di Giovanni Gherardini apparsa a Milano nel 1817 presso la stamperia di P.E. Giusti, presente nel catalogo della Biblioteca Leopardi.

che richiedono un'attiva partecipazione del fruitore. «Ogni autore è quindi portato a creare non solo l'opera, ma anche il suo gusto capace di apprezzarla; ogni poeta *nel più alto esercizio del suo genio* deve poter suscitare *forza* per poter essere apprezzato, perché la capacità ricettiva non è che l'ombra che sempre accompagna quella produttiva», spiega Paolo D'Angelo, richiamandosi alle parole di William Wordsworth (P. D'Angelo, 2008: 169). La teoria romantica dell'arte non vuole che il genio cessi di essere considerato come facoltà produttiva dell'arte, al contrario, il suo ruolo viene addirittura assolutizzato nel pensiero romantico, ma quel che accade è che proprio la facoltà produttiva poetica venga vista come una disposizione universale, necessaria in ogni campo dell'azione umana.<sup>11</sup>

Le abilità del *genio* si ampliarono fino a costruire l'immagine romantica del poeta – genio, non più un semplice artigiano, un artista che imita. Anzi, la sua opera, come opera della genialità, caratterizzata dall'originalità, costituirà per i futuri artisti un esempio d'ispirazione, e per i futuri ammiratori, forse anche una sorta di verità. Una delle tendenze più originali dell'estetica del romanticismo consisté nel risveglio della coscienza dell'autonomia dell'arte laddove l'opera era emancipata dal principio d'imitazione e l'atto creativo veniva considerato come libera espressione di un soggetto autonomo. Questo significativo passo verso l'estetica moderna che ha messo in evidenza l'autonomia dell'artista, il quale finalmente è diventato libero di creare partendo dalla propria soggettività, è stato compiuto anche da Giacomo Leopardi. Accanto al ruolo della fantasia o immaginazione, le forze motrici della soggettività, il recanatese riconosceva anche l'originale visione del mondo percepito dall'artista in modo diverso grazie alla sua straordinaria sensibilità. Essendo dotato di una singolare percezione del mondo l'artista poteva creare l'arte che nasceva «da dentro»: «Il poeta non imita la natura: ben è vero che la natura parla dentro di lui e per la sua bocca» (*Zib*, 4373, 10. Sett. 1828). Tuttavia, bisogna sottolineare che Leopardi era lontano dalla fede romantica nel potere dell'artista di cambiare il mondo perché egli era consapevole dell'impotenza della poesia rispetto alla realtà. La poesia per lui porta dentro di sé la conoscenza del nulla e anche se offre una consolazione, è una consolazione temporanea e insignificante rispetto al mondo, quindi, assolutamente inutile.<sup>12</sup>

#### LA FUNZIONE ATTIVA DEL FRUITORE

Si ritiene che sia stato il romanticismo a valorizzare la figura dell'artista genio, però non bisogna dimenticare che il terreno per questa «massima trasformazione della coscienza occidentale», come Isaiah Berlin definì la rivoluzione

<sup>11</sup> Cfr. P. D'Angelo, *L'estetica del romanticismo*, cit, p. 117.

<sup>12</sup> Si pensi alla *Ginestra*, ma innanzitutto al suo ultimo manifesto estetico stilato nel 1832, l'anno in cui smette di scrivere le riflessioni zibaldoniane: mi riferisco al *Preambolo allo Spettatore Fiorentino* in cui annuncia l'inutilità della poesia.

romantica del pensiero e della coscienza occidentale (I. Berlin, 2001: 49), era stato preparato molto prima, appunto nell'epoca in cui venne indebolita la fede nella bellezza, e l'approccio soggettivo, «attivo» all'arte iniziò ad apparire nei trattati estetici. Nell'Italia settecentesca Gianbattista Vico, menzionato alcune volte da Leopardi nello *Zibaldone*, parlò di questa *forza* attiva dell'artista che veniva trasmessa alle sue opere («come la natura dà vita alle cose fisiche, così l'ingegno umano alla meccanica, come Dio è artefice della natura, così l'uomo è il dio delle cose foggiate dall'arte») (G.Vico, 1953: 307) anche se Vico non usò quasi mai la parola «genio» ma piuttosto «ingegno» inteso come “facoltà dell'invenzione”.<sup>13</sup> Anche nel trattato di Gian Vincenzo Gravina *Della ragion poetica*, anch'esso citato da Giacomo Leopardi, l'attenzione dell'autore venne esplicitamente rivolta verso il fruitore, e l'esperienza creativa diventa anche esperienza estetica. L'introduzione della «forza attiva» nell'opera d'arte richiede un adeguato atteggiamento del fruitore, ma come si può entrare in contatto con l'opera d'arte se si dispone soltanto di una facoltà passiva, cioè il *gusto*? Si avverte bisogno di un'attiva partecipazione anche da parte del destinatario, ed è compito dell'artista attivarla. “Saper rivivere un'opera d'arte richiede che si compia un'azione e non semplicemente che si registri uno stimolo: avere genio significa innanzi tutto saper elargire e suscitare nel fruitore una forza analoga a quella che è stata impegnata nella creazione.” (P. D'Angelo, 1998: 118)

Giacomo Leopardi parlerà nello *Zibaldone* dell'*entusiasmo*. L'antico tema che per la prima volta viene svolto in forma organica e articolata nei dialoghi platonici,<sup>14</sup> costituirà per Leopardi un «ponte» tra l'artista e il fruitore. L'*entusiasmo* è proprio dell'artista quando crea, anche se nel processo creativo “l'entusiasmo nuoce o piuttosto impedisce affatto l'invenzione (la quale dev' essere determinata, e l'entusiasmo è lontaniss. da qualunque sorta di determinazione)”: l'*entusiasmo* “giova all'esecuzione, riscaldando il poeta o l'artefice, avvivando il suo stile, e aiutandolo sommamente nella formazione, disposizione, ec. delle parti, le quali cose riescon fredde e monotone quando l'autore ha perduto i primi sproni dell'originalità”.<sup>15</sup> L'*entusiasmo* è quindi indispensabile per «avvivare» le opere che *raccendono l'entusiasmo* nel fruitore:

<sup>13</sup> Cfr. G. Moretti, *Il genio*, Il Mulino, Bologna, 1998, p. 56.

<sup>14</sup> Per approfondimenti sulla storia del concetto rimando a R. Bruni, *Il divino entusiasmo dei poeti. Storia di un topos*, Aragno, Torino, 2010; Cfr. *ivi*, pp. 9-10.

<sup>15</sup> *Zib*, 259 e in un altro passo Leopardi scrive: “Il poeta nel colmo dell'entusiasmo della passione ec. non è poeta, cioè non è in grado di poetare. All'aspetto della natura, mentre tutta l'anima sua è occupata dall'immagine dell'infinito, mentre le idee se gli affollano al pensiero, egli non è capace di distinguere, di scegliere, di afferrarne veruna: in somma non è capace di nulla, nè di cavare nessun frutto dalle sue sensazioni: dico nessun frutto o di considerazione e di massima, ovvero di uso e di scrittura; di teoria nè di pratica. L'infinito non si può esprimere se non quando non si sente: bensì dopo sentito: e quando i sommi poeti scrivevano quelle cose che ci destano le ammirabili sensazioni dell'infinito, l'animo loro non era occupato da veruna sensazione infinita; e dipingendo l'infinito non lo sentiva.” *Zib*, 715. Cfr. anche p. 727. Per una recente analisi del concetto di entusiasmo in Giacomo Leopardi rimando a R. Bruni, *op. cit.*, pp. 164-180.

Hanno questo di proprio le opere di genio, che quando anche rappresentino al vivo la nullità delle cose, quando anche dimostrino evidentemente e facciano sentire l'inevitabile infelicità della vita, quando anche esprimano le più terribili disperazioni, tuttavia ad un'anima grande che si trovi anche in uno stato di estremo abbattimento, disinganno, nullità, noia e scoraggiamento della vita, o nelle più acerbe e *mortifere* disgrazie (sia che appartengano alle alte e forti passioni, sia a qualunque altra cosa); servono sempre di consolazione, *raccendono l'entusiasmo*, e non trattando nè rappresentando altro che la morte, le rendono, almeno momentaneamente, quella vita che aveva perduta. E così quello che veduto nella realtà delle cose, accora e uccide l'anima, veduto nell'imitazione o in qualunque altro modo nelle opere di genio (come p.e. nella lirica che non è propriamente imitazione), apre il cuore e ravviva. (*Zib*, 260)<sup>16</sup>

Il recanatese descrive questa esperienza estetica in cui viene «riacceso l'entusiasmo del fruitore» anche in un altro passo dello *Zibaldone*: “Quando le sensazioni d'entusiasmo ec. che noi proviamo non sono molto profonde, allora cerchiamo di avere un compagno con cui comunicarle, e ci piace il poterne discorrere in quel momento, (secondo quella osservazione di Marmontel che vedendo una bella campagna non siamo contenti se non abbiamo con chi dire: *la belle campagne!*) perché in certo modo speriamo di accrescere il diletto di quel sentimento e il sentimento medesimo con quello degli altri.” Mentre l'opposto accade “quando l'impressione è profonda”, perché, spiega Leopardi, “temiamo, e così è, di scemarla e svaporarla partecipandola, e cavandola dal chiuso delle nostre anime, per esporla all'aria della conversazione. Oltre ch'ella ci riempie in modo, che occupando tutta la nostra attenzione, non ci lascia campo di pensare ad altri, nè modo di esprimerla, volendosi a ciò una certa attenzione che ci distrarrebbe, quando la distrazione ci è non solamente importuna, ma impossibile” (*Zib*, 85-86). Viene illustrata qui una profonda esperienza estetica, una di quelle che Władysław Stróżewski definirebbe “sconfinata approvazione”, quando l'opera appare talmente perfetta che non rimane altro che una spontanea approvazione.<sup>17</sup> Questo tipo di esperienza estetica non era sfuggito al maestro di Tieck e Wackenroder, nonché amico di Goethe, Karl Philipp Moritz, che nei suoi *Scritti di Estetica* scrive: “il bello si spiega se stesso – si descrive attraverso se stesso, e dunque non ha bisogno di alcuna spiegazione o descrizione oltre al cenno del dito che si limita ad indicare il contenuto. Se appena una bella opera d'arte avesse necessità, oltre a questo cenno, di una spiegazione particolare, già per questo non sarebbe più perfetta: perché il primo requisito del bello è proprio la *chiarezza* mediante la quale si dispiega davanti all'occhio.” (K. P. Moritz, 1990: 96-97) Questa «pura» esperienza estetica favorisce lo scambio dell'entusiasmo tra il produttore e il fruitore perché non pone nessun ostacolo.

<sup>16</sup> I corsivi sono miei.

<sup>17</sup> Occorre chiarire che Władysław Stróżewski nel suo saggio dedicato al *bello* assegna all'opera d'arte il compito di «parlare», di comunicare qualcosa al fruitore, il quale, a sua volta, ha l'obbligo di porre delle domande all'opera se la vuole capire. Cfr. W. Stróżewski, *Wokół piękna*, Universitas, Kraków, 2002, pp. 21 e 166.

Leopardi non entra direttamente nel dibattito, vivo nel Settecento, se attribuire all'*immaginazione* una funzione riproduttrice o creatrice; nelle sue riflessioni pone più l'accento sull'*entusiasmo* che sull'*immaginazione*,<sup>18</sup> aggiungendo che "l'entusiasmo è sempre compagno dell'immaginazione e deriva da lei" (*Zib*, 153). È noto il frammento dello *Zibaldone* in cui il recanatese richiede dal fruitore di "immedesimarsi (...) collo scrittore", e di leggere con "l'animo disposto". In questo passo Leopardi ripete ancora una volta che la lettura provoca la sensazione di essere "riscaldati" e "riempiti d'entusiasmo":

Come le persone di poca immaginazione e sentimento non sono atte a giudicare di poesia, o scritture di tal genere, e leggendole, e sapendo che sono famose, non capiscono il perché, a motivo che non si sentono trasportare, e non s'immedesimano in verun modo collo scrittore, e questo, quando anche siano di buon gusto e giudizio, così vi sono molte ore, giorni, mesi, stagioni, anni, in cui le stesse persone di entusiasmo ec. Non sono atte a sentire, e ad essere trasportate, e però a giudicare rettamente di tali scritture. (*Zib*, 227)

Quindi, come si è detto, il *gusto*, essendo una facoltà passiva, non è sufficiente perché il destinatario deve prendere parte attiva ed «immedesimarsi» con lo scrittore per essere «trasportato» dalle sue parole, e in più, deve aspettare il tempo opportuno, perché, se il suo animo è «freddissimo», anche le parole più belle non saranno in grado di riempirlo d'entusiasmo. Leopardi si richiama alla propria esperienza della lettura per dimostrare quest'idea:

Ed avverrà spesso per questa ragione, che un uomo per altro, capacissimo giudice di bella letteratura, e d'arti liberali, concepisca diversissimo giudizio di due opere egualmente pregevoli. Io l'ho provato spesse volte. Mettendomi a leggere coll'animo disposto, trovava tutto gustoso, ogni bellezza mi risaltava all'occhio, *tutto mi riscaldava, e mi riempieva d'entusiasmo*, e lo scrittore da quel momento mi diventava ammirabile, ed io continuava sempre ad averlo in gran concetto. In questa tal disposizione, forse il giudizio può anche peccare attribuendo al libro ec. quel merito che in gran parte spetta al lettore. Altre volte mi poneva a leggere coll'animo freddissimo, e le più belle, più tenere, più profonde cose non erano capaci di commuovermi: per giudicare *non mi restava altro che il gusto e il tatto già formato*. Ma il mio giudizio si restringeva così alle cose esterne, e nelle interne a una congettura dell'effetto che l'opera potesse produrre in altrui. E l'opera non mi restava per conseguenza in grande ammirazione. E noterò ancora che alle volte un'altra persona che si trovava in circostanza da esser commosso, mi diceva mari e monti di quel libro, ch'egli leggeva nel medesimo tempo. Questa considerazione deve servire 1. a spiegare la diversità dei giudizi in persone ugualmente capaci, diversità che s'attribuisce sempre a tutt'altro. 2. a non fidarsi troppo dei giudizi anche dei più competenti e di se stesso, ed introdurre un pironismo necessario anche in questa parte. Il pubblico, e il tempo non vanno soggetti nei loro giudizi a questo inconveniente. (25. Agosto 1820.) (*Zib*, 228).

Diventa quindi esplicito che il recanatese richieda al fruitore di godere dell'arte in modo attivo, mentre il *gusto*, essendo passivo, non è efficace per sentire profonda-

<sup>18</sup> Cfr. A. Brettoni, *Leopardi e le funzioni dell'immaginazione*, in: *Studi italiani*, fasc.2, luglio-dicembre 1997, p. 79.

mente l'effetto dell'opera: Leopardi lo ribadisce quando spiega perché egli stesso non riusciva ad apprezzare le opere d'arte: "per giudicare non mi restava altro che il gusto e il tatto già formato". L'*entusiasmo* che ispira l'artista «nuoce» alla produzione perché il poeta "nel colmo dell'entusiasmo" non può scrivere, perché non può «distinguere» né «scegliere» e il compito dell'artista è infatti «scegliere». Perciò è ovvio che il *genio* dipende dal *gusto*, perché basandosi sul proprio *gusto*, l'artista «sceglie» il soggetto, aiutato semmai dall'unico dono naturale di cui dispone, cioè dalla "delicatezza degli organi"; tuttavia ha bisogno dell'*entusiasmo* (ma «dopo sentito») per trasmetterlo al fruitore, «riaccendendolo» in lui.<sup>19</sup>

L'*entusiasmo* ha ancora un'altra funzione molto importante del pensiero estetico leopardiano: avvicina alla verità che spesso si presenta sotto l'aspetto delle illusioni: "Quante grandi illusioni concepite in un momento o di entusiasmo, o di disperazione o insomma di esaltamento, sono in effetto le più reali e sublimi verità, e rivelano all'uomo come per un lampo improvviso, i misteri più nascosti, gli abissi più cupi della natura, i rapporti più lontani o segreti (...)" (*Zib*, 1856). Se il genio sa cogliere i rapporti fra le cose, e l'entusiasmo è un «mezzo» per farlo, sotto questo aspetto siamo tutti capaci di «vedere» questi «rapporti» tramite l'*entusiasmo* che viene risvegliato dalle opere d'arte. Ovviamente, vi è in queste riflessioni ancora una certa distanza dall'idea del romanticismo europeo, secondo la quale il *gusto* è inseparabile dal *genio*, e se tutti, più o meno riescono ad apprezzare l'opera d'arte, allora tutti possono potenzialmente essere *artisti*. Tuttavia è visibile già un risveglio della libera «sensibilità moderna», che porterà Nelson Goodman a scrivere in epoca recente che tutti creiamo i propri mondi, ugualmente validi.<sup>20</sup>

## BIBLIOGRAFIA

- BERLIN, I. (2001): *Le radici del Romanticismo*, Milano.  
 BRETTONI, A. (1997): Leopardi e le funzioni dell'immaginazione, w: *Studi italiani*, fasc.2, luglio-dicembre.  
 BRUNI, R. (2010): *Il divio entusiasmo dei poeti. Storia di un topos*, Torino.

<sup>19</sup> Probabilmente Leopardi, sviluppando il concetto di *entusiasmo*, si ispira anche al trattato di Saverio Bettinelli, *Dell'entusiasmo delle belle arti*. Come fa notare A. Brettoni, l'abate riteneva l'entusiasmo un elemento determinante per sollecitare l'immaginazione e permettere il passaggio da una attività meramente riproduttiva a quella creativa, ma non si trattava, come in Leopardi, di creare attraverso «invenzione dei soggetti», ma di imitare con originalità in: A. Brettoni, op. cit., p. 81.

<sup>20</sup> Cfr. N. Goodman, *Ways of Worldmaking* [1978], (tr. pol. *Jak tworzymy światy*), Biblioteka Aletheia, Warszawa, 1997; Per le radici romantiche di questo concetto rimando a L. Fr. H. Svendsen, *Filosofia della noia*, Ugo Guanda Editore, Parma, 2004 in cui l'autore rintraccia le radici romantiche di questo approccio individuale: "L'essere umano è il creatore del proprio mondo, è parte attiva nella costituzione del proprio universo, ma se tutto è già stato codificato fin nei dettagli, il suo contatto con il mondo s'indebolisce. Noi romantici abbiamo bisogno di un significato che noi stessi costruiamo, e chiunque sia interessato a realizzare se stesso si ritrova necessariamente ad avere un problema di significato. Non c'è più senso della vita collettiva (...)", ivi, p. 32.

- CALZOLARI, A./ TORLASCO, M. R. (1997): Genio, assuefazione e disposizioni dello “Zibaldone” in: *Studi di estetica*, III serie, XXV.
- CAMICIOTTOLI, A. (2010): *L'Antico Romantico. Leopardi e il «Sistema del bello»*, Firenze.
- CROCE, B. (1999): *Breviario di estetica- Aesthetica in nuce*, Milano.
- D'ANGELO, P. (1998): *L'estetica del romanticismo*, Bologna.
- D'ANGELO, P. (2008): Il “genio” dal Romanticismo a oggi in: L. Russo (a c. di) *Il genio storia di un'idea estetica*, Palermo.
- FOLIN, A. (1996): *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l'immagine*, Venezia.
- GADAMER, H. G. (1983): *Verità e metodo*, Milano.
- GOODMAN, N. (1997): *Jak tworzymy światy*, Warszawa.
- KANT, I. (1992): *Critica del giudizio*, Roma-Bari.
- LEOPARDI, G. (1997): *Zibaldone*, Milano.
- MORETTI, G. (1998): *Il genio*, Bologna.
- MORITZ, K. P. (1990): *Scritti di estetica*, Palermo.
- STRÓZEWSKI, W. (2002): *Wokół piękna*, Kraków.
- SVENDSEN, L. F. H. (2004), *Filosofia della noia*, Parma.
- VICO, G. B. (2001): *Opere*, Milano-Napoli.