

LAURA MONTUORO

**Genio e Poesia.
Il «non so che» in Giacomo Leopardi**

Premessa

Considerare l'incidenza teorica esercitata dall'autonomizzazione della ragione dalla sua originaria coappartenenza alla natura, ravvisabile pressoché contestualmente alla diffusione delle prime avanguardie razionalistiche proprie della cosiddetta «Età dei Lumi», ci porta inevitabilmente a valutare di riflesso una consequenziale diseducazione umana dello sguardo, dovuta alla “contrazione” di una sorta di «malattia della sensibilità»¹.

Credo che si possa ben convenire nel concepire il Seicento come il secolo per eccellenza in cui si iscrive quella spiccata propensione intellettuale moderna, tesa ad ipervalutare la logica del raziocinio nell'approccio conoscitivo del mondo, facendosi portavoce di una filosofia protesa a «geometrizzare» la vita. D'altronde, è abbondantemente risaputo come le straordinarie scoperte scientifiche di Bruno, ad esempio, avvenute una cinquantina d'anni dopo quelle di Copernico, non solo abbiano contribuito a “cambiare faccia” alla filosofia, insieme all'indubbio spessore ideologico del pensiero della modernità di Descartes, di Galilei, di Newton², per citarne solo alcuni, ma hanno aperto significativi scenari, densi di notevole valore estetologico, fino ad allora del tutto inesplorati.

A partire dalla scoperta scientifica dell'infinità dell'universo, infatti, che va di pari passo con l'altrettanto significativo assunto del decentramento della Terra nell'ordine cosmico, W. Otto³ parla addirittura della nascita di una nuova religiosità, che non può che rimandarci alla devozione per la natura, tipica della cultura greca, nel suo porsi al cospetto di essa.

Ebbene, l'uomo, a partire da questo momento, conscio del fatto che la fissità dei corpi celesti sia diventata ormai un'ipotesi priva di ogni fonda-

¹ E. SPECIALE (a cura di), *Giacomo Leopardi: estetica e poesia*, Longo editore, Ravenna 1992, p. 18.

² A. PRETE, *Il pensiero poetante*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 98.

³ W.F. OTTO, *Leopardi e Nietzsche*, in NIETZSCHE, *Intorno a Leopardi*, il melangolo, Genova 1992, p. 155.

mento scientifico, inizia a volgere il proprio sguardo verso l'infinità dell'universo. Inizia, dunque, a cercarlo, questo infinito, spingendosi oltre la finitudine dei propri stessi limiti.

Il gusto per l'indeterminato, il farsi avanti di un sempre più marcato impulso umano alla dilatazione del tempo e dello spazio, il desiderio di cercare un rapporto con l'infinito, sono assimilabili ad una sorta di eco della facoltà immaginativa, soppiantata dal potere d'astrazione proprio della logica matematica della scienza moderna, ben viva invece tra gli Antichi, e della cui traccia la sola poesia può essere ancora ben degna testimone.

Perciò, se da una parte la rivoluzione scientifica porta inevitabilmente con sé i retaggi di una cultura volta, per così dire, a ridimensionare l'incidenza del «pensiero poetante» su quello puramente «raziocinante» nell'esistenza umana, resta pur vero il fatto che, proprio a cavallo tra il più spiccato razionalismo illuminista e gli albori della cultura dello «slancio dell'immaginazione creativa», tipicamente romantica, si fa avanti in tutta la sua interessante problematicità la questione moderna, legata al concetto di genio.

Frutto del disfacimento di molti dei paradigmi estetici propri della tradizione, tra cui l'idea di bello, ad esempio, il Settecento è segnato dall'accoglimento di un nuovo tipo di soggettività volta all'apertura verso ciò che è irrazionale, illogico, incoerente, e dall'inevitabile ripensamento di nozioni quali il gusto, il sentimento, l'ingegno e il genio, per l'appunto.

Come ha scritto R. Gaetano, a «questo irrevocabile addio a ogni totalità, a ogni metafisica della bellezza» si riallaccia anche il privilegio, accordato da Leopardi, al cosiddetto *non so che* (*je ne sais quoi*), il quale, proprio in tempi moderni, «aveva esautorato il mito regolistico della perfetta armonia delle parti a tutto vantaggio della vaghezza occulta e quasi inspiegabile»⁴.

Contestualmente alla *querelle* sul *je ne sais quoi*, già ben viva e sedimentata nello scenario culturale tra '700 e '800, coevo a Leopardi, ci sembra di cogliere una netta predilezione del "poeta-filosofo" recanatese per il gusto dell'ineffabile, che ben si sposa con quell'*entusiasmo* creativo che va al di là di regole fini a se stesse.

Nel presente saggio ci muoveremo sulle tracce dell'evoluzione estetica di Leopardi, così da scorgere, poi, tra le pagine del suo *Zibaldone*, i tratti più significativi della valenza che egli stesso conferisce alla di per sé problematica nozione di genio.

⁴ R. GAETANO, *Giacomo Leopardi e il sublime*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002, pp. 386-387.

1. Immaginazione e «desiderio d'infinito»: il vago

Considerata la finitudine e quel «sentimento di nullità» che Leopardi ascrive quale riempimento dell'anima umana, e con essa di ogni altro essere vivente, c'è da considerare, al pari di ogni sostanziale limite umano, un'altrettanto sostanziale istanza a cui l'anima umana stessa sembrerebbe essere incline per sua natura: il desiderio di felicità.

«Ora una tal natura porta con se materialmente l'infinità, perché ogni piacere è circoscritto, ma non il piacere, la cui estensione è indeterminata, e l'anima amando sostanzialmente *il* piacere, abbraccia tutta l'estensione immaginabile di questo sentimento»⁵.

Dunque, il desiderio ingenuo di felicità e di soddisfacimento del piacere e la conseguente constatazione della sua effettiva inappagabilità reale, innescano nell'uomo quel «desiderio d'infinito» che altro non è se non una naturale inclinazione congenita con la propria esistenza di essere finito. Prendendo per un attimo dalla ragione materiale che rende l'uomo incline all'infinito: non dimentichiamo, infatti, che per Leopardi esiste una facoltà propriamente umana per mezzo della quale è possibile trovare quel «piacere infinito» non presente nella realtà: l'immaginazione. La sola facoltà, questa, che «può concepire le cose che non sono»⁶, diventando allo stesso tempo generatrice di illusioni e, di conseguenza, fonte di felicità.

In tal senso, l'immaginazione non potrebbe prendere corpo nell'animo umano se non fosse mista ad una buona dose dell'*ignoranza* tipica dei fanciulli e degli antichi, che diventa quasi sinonimo di quella *meraviglia*, mossa da *curiosità*, che si esula dalla consapevolezza dei limiti della realtà imposti alla coscienza dalla cognizione del vero.

Leggiamo nello *Zibaldone*, «Da fanciulli, se una veduta, una campagna [...], un'immagine poetica, un sogno, ci piace e ci diletta, quel piacere e quel diletto è sempre vago e indefinito [...] e ci pasce e ci riempie l'anima indicibilmente [...]»⁷.

Vediamo, dunque, che, sì, l'immaginazione resta sempre l'unica facoltà umana, fonte inoltre di piacere e di diletto, in grado di predisporre l'uomo ad una qualche tensione verso l'infinito, altrimenti non pensabile; ma in ultima analisi si rivela essere comunque insufficiente a concepirlo pienamente, se non esclusivamente, nei termini di *indefinitezza* e *vaghezza*.

⁵ G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, a cura di S. Solmi e G. De Robertis, Mondadori, Milano 2008, vol. I, p. 165.

⁶ Ivi, p. 167.

⁷ Ivi, p. 514.

L'indefinito si presta ad essere, pertanto, l'unica «figurabilità» concepibile dell'infinito, o meglio ancora, scrive A. Prete, la «sostanza delle immagini e sensazioni che della fanciullezza sono una "rimembranza"» e che porta immancabilmente con sé una parvenza di esso⁸.

Leopardi, a tal proposito, ci parla di una sorta di «angustia» a cui sarebbe soggetta l'anima umana nella sua impossibilità di cogliere l'infinito e nel trovarsi, così, a fare esperienza solo delle più vaghe e indefinite immaginazioni. A nostro avviso, però, il concetto di vago merita una ulteriore precisazione.

In una delle sei conferenze tenute da Italo Calvino presso l'Università di Harvard nell'anno accademico 1985-1986, dal titolo *Esattezza*, la nozione di "vago" prende corpo in modo molto interessante. Partendo da una particolare attenzione per il molteplice, per il pulviscolare che caratterizza la *pesantezza* del mondo entro cui l'uomo si trova ad essere involto, Calvino sostiene che si finisca per avvertire la necessità di "rarefare" la staticità del reale. E come trovare il modo più opportuno di farlo, se non mediante le costruzioni euristiche proprie dell'immaginazione poetica?

Dunque, non resta che alla poesia, «in quanto essenza del dire l'origine»⁹, l'onere di assolvere a questo delicato compito. D'altronde, Calvino stesso scrive che proprio per lo stesso Leopardi «il linguaggio è tanto più poetico, quanto vago e impreciso»¹⁰, unica e sola possibilità che abbiamo di poter gustare ciò che è lontano, indeterminato, vago, appunto, nel momento in cui l'anima umana, non potendo concepire l'infinito, «si contenta dell'indefinito»¹¹.

Abbiamo visto come l'infinito non possa esistere se non solo in virtù dell'immaginazione; ma credo sia importante aggiungere in proposito che proprio nel suo muoversi sul confine tra il visibile e l'invisibile, la tensione dell'uomo verso l'infinito diventi occasione autentica per esperire quell'oltrepassamento del limite umano che solo le vie poetico-immaginative sono in grado di poter realizzare.

Infatti, anche solo la comprensione della natura deve implicare una certa predisposizione gnoseologica da parte dell'uomo che non si limiti alle

⁸ A. PRETE, *Finitudine e infinito*, Feltrinelli, Milano 1998, pp. 30-31.

⁹ A. FOLIN, *Leopardi e la notte chiara*, presentaz. di C. Galimberti, Marsilio, Venezia 1993, p. 38.

¹⁰ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 2002, p. 67.

¹¹ Ivi, p. 71.

vacue restrizioni imposte da istanze prettamente logico-razionali, ma si estenda ad un'integrazione di queste con quelle proprie di una sorta di, chia-miamola così, «logica poetica».

«Chi non ha o non ha mai avuto immaginazione, sentimento, capacità di entusiasmo [...] chi non conosce l'immenso sistema del bello [...] chi non ha mai letto o sentito i poeti, non può assolutamente essere un grande, vero e perfetto filosofo, [...] non conoscerà mai il vero [...] Non già perché il cuore e la fantasia dicano sovente più vero della fredda ragione [...] ma perché la freddissima ragione ha bisogno di conoscere tutte queste cose, se vuol penetrare nel sistema della natura, e svilupparlo»¹².

Innegabile, in Leopardi, dunque, il perfetto innesto delle matrici emozionali nelle concatenazioni logico-razionali umane e l'altrettanto perfetta sintonia tra l'approccio poetico e filosofico, ossia, tra immaginazione e razionalità, o, se vogliamo dirla in altri termini, alla complessità dell'intero sistema della natura, fondamentale per maturare una conoscenza autentica della realtà.

Se da una parte siamo abituati a concepire la poesia come quanto di più idoneo, in virtù della natura che le è propria, per indagare «il bello», e dall'altra siamo soliti, invece, considerare la filosofia come ciò che si presta più opportunamente a ricercare «il vero», non possiamo tuttavia negare che queste «sieno le facoltà le più affini tra loro»¹³.

La *meraviglia* tipica dei fanciulli è un modo privilegiato della conoscenza che si nutre d'immaginazione e di cui vive la poesia al pari della filosofia, fintanto che un filosofo, non potrà mai essere «perfetto» se impiega la sua vita al solo perfezionamento della sua filosofia, facendo a meno dell'immaginazione¹⁴. Scrive, infatti, il Leopardi che «l'immaginazione [...] è la sorgente della ragione, come del sentimento, delle passioni, della poesia»¹⁵ e la «facoltà inventiva», quella poetica, appunto, si presenta come una tra le facoltà imprescindibili che possiamo assimilare all'immaginazione, e che fa, dunque, del filosofo il più autentico scopritore della realtà.

Agli occhi di Leopardi, la poesia e la filosofia si presentano come le più nobili, ma allo stesso tempo le più rare e difficili facoltà umane che «tutti credano possederle, o poterle acquistare a lor voglia»¹⁶.

¹² G. LEOPARDI, *op. cit.*, vol. II, p. 1834.

¹³ Ivi, p. 3383.

¹⁴ Ivi, p. 1839.

¹⁵ Ivi, p. 2134.

¹⁶ Ivi, p. 3385.

L'interrogarsi leopardiano sulla reciprocità di poesia e filosofia ci induce inevitabilmente a cogliere e a sentire «la presenza del poetico – della sua istanza e delle sue domande – nel definirsi di un pensiero»¹⁷ che altro non è se non la traccia di un sapere originario che mantiene salde le proprie radici in una «sapienza antica», custode indiscussa della sacralità di un «dire originario».

Tra poesia e filosofia viene così ad istituirsi un vero e proprio dialogare, mosso da un «pensiero poetante» che va a farci luce su una chiara corrispondenza di metodi esplorativi della natura, che congiunge in modo originario le due facoltà umane sopracitate nell'intima indagine delle cose e dei loro rapporti.

A differenza delle opere che possono essere frutto di altre facoltà propriamente umane – e qui, seguendo ancora Leopardi, basti citare ad esempio «chi si annunzia per medico, per legista, per matematico, per geometra, per filologo»¹⁸, quelle che nascono dalla facoltà poetica e insieme da quella filosofica, non possono essere per nulla stimate e gustate in modo «mediocre».

Su auspicio leopardiano, dal *compromesso* tra la «ragione freddissima»¹⁹, da una parte, e quella «calda» dall'altra, si genera ciò che, contrariamente a qualsiasi altra facoltà umana «non si misura a palmi»²⁰: il genio.

Ma, prima di indagare nello specifico l'accezione propria di questo termine nello *Zibaldone* leopardiano, concediamoci un breve salto in quel fertile terreno che sembra avergli dato, per così dire, i natali: l'antichità greca.

2. Ingenium e Ars: la poesia aedica

Pensiamo per un attimo alle invocazioni omeriche alle Muse. Le figlie di Zeus e Mnemosine erano chiamate a *musicare* le vicende degli eroi, a raccontare le vicende storiche memorabili *cantando* le stirpi degli uomini, *imitandone* tanto verisimilmente le voci da rendere *poieticamente* il tutto in una maniera tale da dare l'impressione che fossero proprio gli uomini di quel tempo a rivolgersi all'ascoltatore presente, vivo e partecipe, della rappresentazione mimetica.

Dunque, l'*ars* poetica dell'antichità, quella propria dell'aedo, ad esem-

¹⁷ A. PRETE, *Il pensiero poetante*, cit., p. 7.

¹⁸ G. LEOPARDI, *op. cit.*, vol. II, p. 3384.

¹⁹ C. FERRUCCI, *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia*, Marsilio, Venezia 1987, p. 37.

²⁰ G. LEOPARDI, *op. cit.*, vol. II, p. 3385.

pio, era atta principalmente a riprodurre mimeticamente gli oggetti secondo il principio della verisimiglianza. Ma soprattutto, nel rendere questi, in virtù di ciò, memorabili, non faceva che universalizzare un complesso di usi, di costumi, di valori che, trasfigurati dalla dimensione particolare che era loro propria attraverso il «dire poetico» del *mimetès*, davano forma a quella dimensione del “possibile” che diventava poi fonte per eccellenza della *paidèia* greca.

Quando, però, rievochiamo l'arte mimetica del cantore greco, oltre che pensare al prodotto ultimo della propria *ars* poetica, non possiamo prescindere da un'altra dimensione, senza dubbio ad essa strettamente connessa, che ci offre fin da subito interessanti spunti per fare alcune puntuali precisazioni in merito: il ruolo dell'ispirazione divina nella creatività artistica.

Scrivono G. Lombardo: «Se le invocazioni omeriche alla Musa [...] rinviano all'idea di ispirazione come accesso temporaneo a una dimensione sovrumana del sapere, le descrizioni dell'aedo quale detentore di un dono o di un insegnamento divino implicano una visione dell'abilità poetica come possesso permanente che può invece essere avvicinata all'idea di talento e che sembra prefigurare le successive descrizioni del genio come una persona dotata di una mente non comune»²¹.

Veniamo, così, alla necessità di conciliare due istanze che sembrano entrambe appartenere alla personalità del cantore greco dell'antichità: la folgorazione istantanea, da un lato, che andiamo a rintracciare nel ruolo dell'ispirazione divina quasi imprescindibile dalla sua attività mimetica, e l'altrettanto imprescindibile controparte dell'abilità tecnica della cantore, dall'altro, ossia, se vogliamo dirla in altri termini, della sua iniziativa intellettuale assimilabile quasi alla nostra nozione di talento.

Dunque, *phýsis* e *téchne*, o meglio ancora, abbiamo da una parte l'*ingenium* e dall'altra l'*ars*²². In tal senso, potremmo considerare l'Ulisse omerico come l'ideale rappresentativo di quella intelligenza, di quella forza fisica, che ben si distanzia da ogni altro ideale di bellezza, pur non prescindendo comunque da una fervida ammirazione per il «sacro dono» della parola poetica infusa su ispirazione delle Muse. Versante questo, che risulta essere particolarmente privilegiato, invece, in un cantore come Esiodo, per il quale l'arte tende ad emanciparsi da ogni forma di apprendistato esterno²³.

²¹ G. LOMBARDO, *Il “genio” dall'Antichità classica al Medioevo*, in L. RUSSO, *Il genio. Storia di una idea estetica*, Aesthetica Edizioni, Palermo 2008, p. 9.

²² Ivi, p. 8.

²³ Ivi, p. 10.

Dunque, si potrebbe parlare di una sorta di “divergenza di vedute”, forse in realtà solo apparente, tra Omero ed Esiodo nel concepire il rapporto tra *ars* e *ingenium* nell’attività poetica del cantore. Un rapporto che, ad ora, sembrerebbe essere ancora acerbo per una più evidente forma di compensazione tra le due nozioni sopra citate.

Quanto viva e cangiante possa essere l’interazione tra questi due aspetti nell’esperienza creatrice del poeta dell’antichità, lo possiamo scorgere abbondantemente anche nell’attività di noti tragediografi greci quali Eschilo, Sofocle ed Euripide, ad esempio.

Andiamo con ordine. Referente privilegiato da Eschilo in tal senso è il Femio omerico. Ricordiamo che questi era un aedo di Itaca che intratteneva i Proci nel palazzo reale durante l’assenza di Ulisse e che in questo caso si fa emblema di quello che tanto la critica moderna, quanto prima ancora lo stesso Aristotele nella *Retrica*, considerano il cantore *autodidaktos*; termine questo, che puntualmente diventa sinonimo di *autophýes*, innato.

Dunque, l’aedo in questo caso viene a qualificarsi come detentore di un’arte «impiantata» in esso dagli dèi mediante l’ispirazione poetica e che trae così dalla propria stessa natura l’innata proclività al canto²⁴.

Se, pertanto, Eschilo ben s’inquadra in quest’ottica, portando inevitabilmente con sé, se vogliamo, anche il prototipo della genialità creatrice moderna, in Sofocle avvertiamo invece una certa moderazione di questo tratto più marcatamente innato da cui il cantore arcaico trarrebbe la propria inventiva.

Sofocle, infatti, concepisce le composizioni degli aedi come veri e propri progetti realizzati dal cantore con la *tektónarchos* della Musa, che va a restringere la propria influenza, dunque, alla sola “supervisione” del canto.

Inutile, infine, pensare di riscontrare in Euripide una migliore compensazione tra l’arte propria dell’aedo e l’ispirazione divina, dal momento che, sotto una marcata influenza dello scetticismo sofistico, possiamo limitarci a considerarlo solo come il portatore di un ideale di poesia frutto di «un “genio” orgogliosamente solitario»²⁵.

Non ci resta, allora, che tentare di individuare chi tra i lirici dell’antichità greca possa propriamente farsi espressione, invece, di un ben calzante sodalizio tra ispirazione divina e tecnica. Come non pensare a Pindaro, allora? Il quale, «dotato di una sapienza (*sophia*) nutrita dal talento naturale (*phyà*), [...] incarna il prototipo del poeta dotto e insieme ispirato,

²⁴ Ivi, p. 9.

²⁵ Ivi, p. 13.

che tiene a distinguere la sua arte dall'ardita pedanteria dei *mathóntes*, degli addottrinati»²⁶.

Pindaro incarna a tutti gli effetti il *talento* innato nell'indole del poeta-cantore di gesta memorabili e custode di valori, tanto quanto importante possa essere in questo suo compito l'investitura poetica.

Dunque, l'*ingenium* infuso dal divino nell'*ars* del poeta non si presenta solo come un puro e semplice impulso creativo balenato nell'ordine di pochi istanti transitori nell'indole del poeta. Il «genio» fa tutt'altro che accogliere passivamente la sacralità di un qualche soffio divino: nella sua permanente predisposizione alla parola ispirata, infatti, il poeta ha la capacità di determinare autonomamente il *kaíros* della sua opera²⁷.

Ricordiamo che il prodotto dell'arte poetica realizzata dal *mimetès* della Grecia arcaica è il mito, appunto, forma eccelsa di rappresentazione dell'ineffabile frutto dell'imitazione del reale secondo verisimiglianza che si carica di una valenza prettamente filosofica nel suo veicolare «verità attraverso menzogne»²⁸.

Aristotele ci insegna che l'esperienza agnitiva umana per eccellenza, fonte di catarsi, trova la sede che le è propria nell'*eikasía* del mito. Perciò, l'uomo, nell'assistere ad una tragedia greca, ad esempio, nell'ascoltare una poesia, nel suo lasciarsi *commuovere* dall'apparenza di un oggetto d'arte qualunque, non fa che cedere alla «grazia di un "genio" stilistico che rende credibile anche l'incredibile»²⁹, avvalendosi sempre e comunque di una *méthodos* artistica.

La *megalophrosýne* del sublime, ossia «la risonanza di una grande anima»³⁰, così come leggiamo nel trattato *Sul Sublime* di Longino, considerato quale più esplicita anticipazione del moderno concetto di genio, getta luce sul fatto che l'esplosione emotiva del genio sia eco di una grande anima, appunto, che possa essere educata dalla tecnica.

Il *pathos* che scaturisce da un'esperienza di *ékstasis* non è altro che «la più sicura garanzia della genialità»³¹, nata da fonti innate tanto quanto da altrettante fonti acquisite. Comprendiamo bene, pertanto, che talento e metodo, *ingenium* e *ars*, nella cultura greca dell'antichità non solo non si escludono, bensì collaborano a realizzarsi pienamente nell'atto creativo del poeta.

²⁶ Ivi, p. 11.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ T.W. ADORNO, *La teoria estetica*, Einaudi, Torino 1975, p. 113.

²⁹ G. LOMBARDI, *Il "genio" dall'Antichità classica al Medioevo*, cit., p. 12.

³⁰ G. GUIDORIZZI (a cura di), *Il Sublime*, Mondadori, Milano 1991, p. 57.

³¹ Ivi, p. 24.

Ma non indugiamo oltre: non ci resta, a questo punto, che addentrarci nei meandri dello *Zibaldone* leopardiano per potere rigustare autenticamente l'originaria "spontaneità" dell'«uomo di genio» le cui più salde radici abbiamo avuto modo di intravedere, anche se molto brevemente, in pochi rapidi accenni, nella cultura della grecità.

3. *Ingegno e «opere di genio» nello Zibaldone leopardiano*

«Primieramente non è facile il promuovere le opere di genio. Gli onori la gloria gli applausi i vantaggi sono mezzi efficacissimi per promuoverle, ma non quegli onori e quella gloria che derivano dagli applausi di un'Accademia»³². Uno dei primi riferimenti di Leopardi utile, a farci fare luce sulla questione del genio e delle sue opere, lo troviamo in un appunto che risale al 2 luglio del 1820, contenuto nel suo *Zibaldone*.

Cerchiamo, dunque, di penetrare ora quel breve estratto che ho ritenuto opportuno citare poc'anzi. Ciò che dovrebbe attirare innanzitutto la nostra attenzione è l'evidente, seppure controversa, avversione leopardiana nei confronti dell'autorità culturale delle «Accademie letterarie». Comprenderemo presto che quel sistema di regole che si appella fondamentalmente al criterio della misura, soggiacente al giudizio critico di una ristretta cerchia di intellettuali, è nettamente lungi dal potersi fare carico di promuovere efficacemente le cosiddette «opere di genio».

Scrive, infatti, Leopardi: «Gli antichi greci e anche i romani avevano le loro gare pubbliche letterarie. [...] Questo era ben altro stimolo che quello di una piccola società tutta di persone coltissime e istruitissime dove l'effetto non può mai esser quello che si fa nel popolo, e per piacere ai critici si scrive: 1. con timore, cosa mortifera; 2. si cercano cose straordinarie, finezze, spirito, mille bagattelle»³³.

Capiamo bene, dunque, che si possa parlare propriamente di «opere di genio» solo laddove ci si esuli dalla sterilità di qualsivoglia regola inscritta nel sistema di *élites* culturali che inducono in modo inevitabile alla realizzazione di «finezze» artificiali e per lo più fatiscenti.

Le «opere di genio», invece, in tutta la loro «naturalità» coesistono costitutivamente con la spontaneità che è propria del referente per eccellenza della creatività del genio: il popolo giudicante.

³² G. LEOPARDI, *op. cit.*, vol. I, p. 145.

³³ *Ibid.*

Citando ancora una volta lo stesso Leopardi, leggiamo infatti che «il solo popolo ascoltatore può far nascere l'originalità la grandezza e la naturalezza della composizione»³⁴. Pertanto, è propria dell'essenza del genio una *naturalità creatrice* scevra da ogni sorta di rigidità che si confà, invece, ai precetti istituiti e divulgati dalle Accademie neoclassiche. E a tal proposito, ossia in merito al rapporto di Leopardi con le istanze culturali proprie della modernità, non possiamo non notare una certa tensione intellettuale dovuta all'altrettanto evidente influenza esercitata, nella formazione del poeta recanatese, da quelle prettamente classiche.

Certo è che, giunti a questo punto, la creatività propria del genio ci induce a riflettere non solo sulla particolare natura di questo suo *creare*, piuttosto anche sul modo attraverso cui egli realizza le opere che gli sono proprie e che inevitabilmente ci porterà a inquadrare, per quanto sia possibile, la personalità del genio nella modernità. Possiamo, così, tentare di collocare finalmente il nostro Leopardi nel merito di quella *querelle* assai dibattuta che vede contrapporsi, da una parte, l'idea della creatività del genio come esclusivo frutto di una sorta di istinto naturale, che chiameremo *ingenium*, e quella di genio come personalità creatrice, dall'altra, che si appella, per così dire, ad un sistema di regole, e dunque in questo secondo caso parleremo di *ars*.

Trovo già di per sé molto significativo il fatto che in Leopardi i termini «ingegno» e «genio» siano considerati quasi alla stregua di due sinonimi, il cui presupposto teorico resta comunque ben diverso dalla nozione di talento, pur nel suo mantenersi rispetto ad essa, per molti versi, confinante³⁵.

Non dimentichiamo che l'apporto più significativo per la costruzione teorica di un discorso sul genio in Leopardi vada ricercato soprattutto nel suo essersi abbondantemente accostato al noto trattato *Sul sublime* di Pseudo Longino.

Per intenderci, nell'ottavo capitolo del trattato sopracitato, Longino scrive: «Cinque sono quelle che potremmo definire le fonti più autentiche del linguaggio sublime [...] La prima e più importante è la capacità di grandi concezioni [...]; la seconda è una passione violenta e ispirata. Queste due prime disposizioni al sublime sono generalmente innate; le altre si possono acquistare anche attraverso la tecnica»³⁶.

Già da questo breve estratto credo che si possa ravvisare in Longino una

³⁴ *Ibid.*

³⁵ G. MORETTI, *Il genio*, il Mulino, Bologna 1998, *Introduzione*, p. 7.

³⁶ G. GUIDORIZZI, *op. cit.*, p. 53.

ben chiara posizione nel suo argomentare, circa l'origine del sublime, che ricordiamo essere, citando ancora una volta lo stesso Longino, per l'appunto, «eco di una grande anima».

Lungi dall'assimilarlo, come nel tempo è diventata ormai diffusa consuetudine, ad una sorta di "precursore" della moderna concezione di genio quale poeta ispirato e ineffabile, Longino prospetta, invece, una teoria che è molto più vicina all'idea del genio come un *medium* tra la soggettività del suo talento innato e l'oggettività delle costruzioni formali frutto del proprio raziocinio.

È appunto nell'ottica di una tale visione che possiamo meglio inquadrare la posizione di Leopardi in merito alla suddetta problematica. Infatti, il genio leopardiano partecipa in egual misura, seppure in modo diverso, tanto di quello che potremmo definire «entusiasmo creativo» frutto di un istinto naturale, quanto della tecnica che fa capo a delle regole, utili esclusivamente per ciò che concerne, d'altro canto, un qualche necessario «contenimento» di quel furore creativo.

Dunque, alla luce di ciò, possiamo affermare che, in Leopardi, *ingenium* e *ars* non possono che coesistere, senza che, inoltre, l'uno finisca per "traboccare" nell'altra al punto di predominare su di essa tanto da imporsi e soffocarla. Ulteriormente chiarificatrici, oltre che importanti per aprirci ad un'altra nozione chiave che a breve affronteremo, per una più completa lettura del concetto leopardiano di genio, saranno, ancora una volta, alcuni passi dello *Zibaldone*.

Leggiamo: «Dunque, io non riconosco negli individui veruna differenza di naturale disposizione ed ingegno a riconoscere e sentire il bello ed il brutto ec.? 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 [...]»³⁷. Eccoci giunti, così, ad un nodo cruciale del nostro discorso sul genio: il ruolo esercitato in esso dalla teoria leopardiana dell'*assuefazione*. Cominciamo con il chiederci, innanzitutto, cosa intenda propriamente Leopardi con il termine "assuefazione", per l'appunto.

Ebbene, l'assuefazione possiamo assimilarla senza troppi giri di parole a ciò che finora abbiamo definito *ars*, «vale a dire a ciò che l'uomo di genio acquisisce attraverso l'esercizio dell'esperienza; detto in altro modo, essa è un'*abitudine* che mette assieme strato dopo strato, livello dopo livello, competenze in grado di tesaurizzare la *naturalità* che gli è propria»³⁸.

³⁷ G. LEOPARDI, *op. cit.*, vol. I, p. 1189.

³⁸ R. GAETANO, *op. cit.*, p. 427.

Il tutto non fa che confermare ciò che abbiamo asserito poc'anzi, ossia il fatto che il genio per Leopardi non sia solo ed esclusivamente uno stato di pura irrazionalità, di risonanza romantica, se vogliamo, bensì una dimensione, oltretutto anche di carattere psicologico, che trova nell'esperienza una sorta di *misura* contenitiva dello slancio immaginifico.

Dunque, ribadiamo ulteriormente, servendoci delle parole nel nostro Leopardi, che «[...] l'ingegno umano, non è che abitudine, le facoltà umane pure abitudini, acquistabili tutte da tutti, benché più o meno facilmente, con più lunga o più corta assuefazione»³⁹.

Una volta riconosciuto il significativo apporto dell'esperienza, più o meno reiterata nel tempo, in seno alla naturale disposizione creativa di una personalità di genio, è importante integrare un'altra componente ad essa connessa e forse, aggiungerei, imprescindibile: mi riferisco all'importante ruolo esercitato dalla *memoria* sull'assuefazione.

«Senza notevole facoltà di memoria», scrive Leopardi nello *Zibaldone*, «nessun ingegno può acquistare, svilupparsi, assuefarsi, imparare [...] perché quelle sensazioni, concezioni, idee, che non sono se non momentanee, e si perdono, non possono produrne e prepararne delle altre, e non possono quindi servire alla grandezza di un ingegno, tutte le cui cognizioni sono acquisite, e le cui facoltà sono quasi nulle, e conformi a quelle de' menomi ingegni senza la coltura dell'esperienza, la qual esperienza è vana senza la memoria»⁴⁰.

Dunque, l'anamnesi diventa quasi il suggello della facoltà immaginativa umana. Cerchiamo ora di capire meglio in che senso Leopardi ci voglia dire che la memoria possa essere una «facoltà di assuefazione». L'uomo è costantemente soggetto in modo del tutto inevitabile ad un perenne flusso di sensazioni, da cui scaturiscono idee, pensieri etc., derivante dal suo fare esperienza quotidiana del sensibile in cui si trova per sua stessa natura ad essere necessariamente involto.

Il confluire di tutte queste molteplici sensazioni nella dimensione della memoria, e quindi il tramutarsi di queste in ricordi, determina, però, una diversa modalità attraverso cui l'uomo, a seconda delle sue particolari esigenze specifiche, si predispone ad essi per fruirne nel tempo.

Inevitabilmente, l'anamnesi di sensazioni chiare e distinte non può che essere la dimensione più idonea per il soddisfacimento di esigenze umane legate a cognizioni puramente scientifiche. In fondo, non potrebbe non es-

³⁹ G. LEOPARDI, *op. cit.*, vol. II, p. 2163.

⁴⁰ Ivi, pp. 1508-1509.

sere altrimenti. Ma cosa dire, invece, di quei ricordi la cui anamnesi produce sensazioni di «straniamento e di vitalità creativa»⁴¹ che più si confanno, invece, ad un uomo di genio?

Ebbene, è proprio di un uomo di genio il saper fiutare e gustare ciò che di più *vago* e *indefinito* si possa attingere nei meandri della propria memoria e da cui possano scaturire, così, i più sublimi istanti di godimento artistico.

La straordinarietà del vero poeta, infatti, non sta in altro che nel rendere *memorabile* ciò che è stato e che mai più potrà essere, *ri-evocando* poeticamente un passato lontano che solo *mimeticamente* può storicizzare quelle verità, altrimenti non più fruibili ai posteri.

Seguendo sempre Leopardi, solo in un'opera di genio può prendere vita pienamente un'ineguagliabile forza creatrice impregnata di quell'immaginazione che è propria degli antichi e che, allo stesso tempo, può farsi eco della più remota fanciullezza umana, densa delle più consolatorie illusioni. Dunque, nel portare avanti con forza la tanto agognata commistione della spontaneità immaginativa creatrice d'illusioni fonte di felicità, che caratterizza prettamente i fanciulli, e l'artificiosità regolistica del raziocinio, propria invece dell'uomo adulto, Leopardi finisce per conferire alle opere di genio, in cui tale commistione sembrerebbe prendere forma in modo eccelso, un importante «valore terapeutico», atto a risanare l'uomo della modernità dai mali spirituali che più lo attanagliano.

Ancora una volta, gli antichi diventano la pietra miliare del pensiero leopardiano. Leggiamo, infatti, a tal proposito nello *Zibaldone*: «I poeti, oratori, storici, scrittori in somma di bella letteratura, oggidi in Italia, non manifestano mai, si può dire, la menoma forza d'animo [...] Tutte le opere letterarie italiane d'oggidi sono inanimate, esangui, senza moto, senza calore, senza vita (se non altrui) [...] La forza creatrice dell'animo appartenente alla immaginazione, è esclusivamente propria degli antichi»⁴².

Ne ricaviamo, così, uno scenario, se vogliamo, alquanto desolante: l'uomo della modernità, nel suo aver fatto della sola razionalità il principio cardine del proprio esistere, non ha fatto altro che ridimensionare tanto quella controparte poetico-immaginativa propria della sua essenza, da finire per relegarla definitivamente in una dimensione alla quale solo «i più penetranti indagatori del vero, e quelli di più vasto colpo d'occhio»⁴³ possono ancora averne accesso.

⁴¹ R. GAETANO, *op. cit.*, p. 430.

⁴² G. LEOPARDI, *op. cit.*, vol. I, p. 725.

⁴³ Ivi, vol. II, p. 3245.

In un simile scenario, dunque, comprendiamo bene l'entità dell'instimabile valore proprio delle opere dell'uomo di genio, unico detentore questo, dell'autenticità di quel «pensare per immagini», particolarmente distante dall'uomo moderno ormai disilluso, il cui prodotto artistico diventa la sola occasione per poter scorgere e gustare il vero poetico nel fulmineo frangente del suo sublime *disvelarsi*.

«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 [...] tuttavia ad un'anima grande che si trovi anche in uno stato di estremo abbattimento, disinganno, nullità, noia e scoraggiamento della vita [...] servono sempre di consolazione, raccendono l'entusiasmo. 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 [...] apre il cuore e ravviva»⁴⁴.

Ecco che, ancora una volta, le parole del Leopardi si dimostrano essere particolarmente esaustive nell'esplicitazione ulteriore dei punti sostanziali che hanno tracciato di volta in volta il nostro tentativo di ricostruire i tratti più significativi dell'uomo di genio.

Genio e ingegno: due aspetti che se pure provassimo ad inscrivere entro determinati confini concettuali a sé stanti, nello *Zibaldone* leopardiano siamo portati a percepire come due facce di una stessa medaglia. L'esperienza, concepita nei termini di *assuefazione*, e l'entusiasmo, misto allo slancio emotivo della fantasia e a tutti quei connotati emozionali che più si confanno alla facoltà dell'immaginazione umana, diventano quasi, al pari, infatti, la linfa vitale di cui si nutre l'animo dell'uomo di genio nel realizzare le opere che gli sono proprie.

Il prodotto ultimo di questo suo *creare* diventa, inoltre, la manifestazione poetica di un panorama reale dai tratti spesso desolanti, che solo mediante l'*ingegnoso* operare di un uomo di «grande animo» si veste di una luce consolatoria di cui solo artisticamente sarà possibile gustarne.

In conclusione, appellandosi da una parte all'*ingenium* e dall'altra all'*ars*, il genio dello *Zibaldone* leopardiano si presta a dare voce a quell'*entusiasmo creatore* che più gli si addice per sua stessa natura, ma che non si esplica mai in termini di irrazionale sregolatezza, bensì finisce per trovare un giusto «contenimento» nell'«eleganza» dell'espressione artistica, ossia in quell'imprescindibile contributo della *tecnica* di cui ogni opera d'arte, e più d'ogni altra quella di genio, non può fare a meno.

⁴⁴ Ivi, vol. 1, p. 259.

Bibliografia

- ADORNO, T.W. (1975), *La teoria estetica*, Einaudi, Torino.
- CALVINO, I. (2002), *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano.
- FOLIN, A. (1993), *Leopardi e la notte chiara*, presentaz. di C. Galimberti, Marsilio, Venezia.
- FERRUCCI, C. (1987), *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia*, Marsilio, Venezia.
- GAETANO, R. (2002), *Giacomo Leopardi e il sublime*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- GUIDORIZZI, G. (a cura di) (1991), *Il Sublime*, Mondadori, Milano.
- LEOPARDI, G. (2008), *Zibaldone di pensieri*, a cura di S. Solmi e G. De Robertis, Mondadori, Milano.
- MORETTI, G. (1998), *Il genio*, il Mulino, Bologna.
- NIETZSCHE, F. (1992), *Intorno a Leopardi*, Il Melangolo, Genova.
- PRETE, A. (1998), *Finitudine e Infinito*, Feltrinelli, Milano.
- PRETE, A. (2006), *Il pensiero poetante*, Feltrinelli, Milano.
- RUSSO, L. (2008), *Il genio. Storia di una idea estetica*, Aesthetica Edizioni, Palermo.
- SPECIALE, E. (a cura di) (1992), *Giacomo Leopardi: estetica e poesia*, Longo editore, Ravenna.