

INTRODUZIONE

I. LEOPARDI L'ANTICO

A great question at this moment divides the learned world in Italy into the partisans of classical poetry, and of the poetry of romance. The first, of course, range Homer in the front of the battle; and the others, who have adopted the division of Madame de Stael, and talk of a literature of the North, and a literature of the South, have still the courage to depend upon *Ossian* for their principal champion. The first would adhere solely to the mythology of the ancients; the other party would banish it totally from their compositions. It would not be very difficult to state the true merits of this idle enquiry, on the decision of which may, however, depend the turn taken by the literature of the next half century¹.

Così il *Saggio sulla letteratura contemporanea in Italia*, apparso nelle *Illustrations* al *Childe Harold's Pilgrimage* di John Cam Hobhouse (1818), liquidava lo scontro non ancora sopito tra classicisti e romantici. Dai fogli della «Biblioteca Italiana» il direttore Giuseppe Acerbi chiosava rimarcando «quanto, in fatto di queste opinioni, esser debba autorevole l'opinione del sig. Hobhouse, il più intimo amico di lord Byron, che è la stella polare dei romanticisti»².

¹ UGO FOSCOLO, *Essay on the Present Literature of Italy*, in ID., *Saggi di letteratura italiana*, a cura di Cesare Foligno, Ediz. Naz., vol. XI p.te II, Firenze, Le Monnier, 1958, p. 490.

² BELLORINI, II, p. 4. Acerbi ignorava però che non Hobhouse, ma Ugo Foscolo, ne era il vero estensore e che l'*Essay* era il frutto di un'«intesa post-prandiale» (così FOLIGNO, *Introduzione* a UGO FOSCOLO, *Essay on the Present Literature of Italy*, cit., p.te I, p. LXXXI, ricordando l'episodio della cena del 23 marzo 1818 in casa di Roger Wilbraham, alla quale parteciparono sia Hobhouse che Foscolo), in virtù della quale l'esule italiano prometteva qualche pagina sullo stato attuale della letteratura italiana all'amico, che abbisognava di note illustrative per il pubblico inglese. Fu

Il celebre e reciso giudizio foscoliano – «idle enquiry» – vale senz'altro come epigrafe significativa e non estranea alle ragioni della presente ricognizione attorno a Leopardi e al suo «sistema del bello». Se la «romanticomachia» rappresenta ancora, nell'incalzante susseguirsi di articoli e *pamphlets* polemici, il momento più congeniale per approfondire i motivi legati alla primissima stagione dell'estetica leopardiana, quelli cioè della *Lettera* alla «Biblioteca Italiana» e del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, dai cui semi nacquero certi sviluppi che furono poi costretti a maturare e misurarsi con la straordinaria complessità culturale del fenomeno romantico³, resta tuttavia da precisare che «les brochures romantiques e anti-romantiques» che si alternarono le une alle altre, non travalicarono mai, come lo stesso Manzoni ebbe a lamentarsi all'amico Fauriel, «questions trop élémentaires, et en même temps trop indéterminées»⁴. Per cui, a giudicarla in blocco, sul piano delle idee

Ludovico Di Breme a smascherare, in una serie di lettere indirizzate a Hobhouse nell'autunno 1818 purtroppo andate smarrite, la vera paternità del *Saggio* attribuendola a Foscolo. Ampi i riferimenti critici sulla vicenda: FRANCESCO VIGLIONE, *Ugo Foscolo In Inghilterra*, Catania, Muglia, 1910, pp. 14-29; EUGENIA LEVI, *Foscolo e Hobhouse e Lord Byron e De Breme e Monti e Pindemonte*, in «Rassegna bibliografica della letteratura italiana», xvii, 1909, pp. 301-326 (poi, in volume, Pisa, Tip. F. Mariotti, 1910); ALESSANDRO LUZIO, *Giuseppe Acerbi e la «Biblioteca italiana»*, in *Id.*, *Studi e bozzetti di storia letteraria e politica*, Milano, L.F. Cogliati, 1910; ERIC REGINALD VINCENT, *Byron, Hobhouse and Foscolo*, Cambridge, University Press, 1949; *Id.*, *Ugo Foscolo esule fra gli Inglesi*, ediz. italiana a cura di Umberto Limentani, Firenze, Le Monnier, 1954; CARLO CALCATERRA, *La polemica Hobhouse-Di Breme e l'«Essay on the Present Literature of Italy» del 1818*, in «Convivium», 1950, pp. 321-332; ENZO BOTTASSO, *La rottura fra Breme e Foscolo: l'imprevista conseguenza d'un giudizio troppo sbrigativo sulla polemica romantica*, in *Ludovico Di Breme e il programma dei romantici italiani*, Atti del Convegno di studio (Torino, 21-22 ottobre 1983), Torino, Centro Studi Piemontesi, 1984, pp. 83-104.

³ Come ha scritto ISAIAH BERLIN (*Le radici del Romanticismo* [1965], a cura di Henry Hardy, Milano, Adelphi, 2003 [2001], pp. 44-45), «Il Romanticismo è il primitivo, la spontaneità, è la giovinezza, l'esuberanza vitale dell'uomo naturale, ma è anche il pallore, la febbre, la malattia, la decadenza, la *maladie du siècle*, la Belle Dame Sans Merci, la Danza Macabra, e anzi la Morte stessa. [...] È lo strano, l'esotico, il grottesco, il misterioso, il soprannaturale, le rovine, il chiaro di luna, [...] l'irrazionale, l'inesprimibile. Ed è anche ciò che è familiare, il senso della propria peculiare, unica tradizione, il gioire del volto sorridente della natura di tutti i giorni e lo spettacolo e i suoni consueti di un'umanità rurale semplice e appagata [...]. È l'antico, lo storico, le cattedrali gotiche, le nebbie dell'antichità [...]. È nostalgia, è fantastiche-ria, è sogno inebriante, è dolce malinconia e amara malinconia, solitudine...».

⁴ Cfr. la lettera del 17 ottobre 1820, in ALESSANDRO MANZONI, *Tutte le lettere*, a cura

estetiche e dell'incidenza culturale, la disputa romantica finì col dimostrarsi un'occasione mancata, mentre il Romanticismo italiano qualcosa di cui addirittura dubitare l'esistenza:

Tra il Foscolo, il Leopardi e il Manzoni che è dunque stato il Romanticismo in Italia? Al di fuori di queste individualità che eccedono e sfuggono che cosa rimane nell'ambiente se non un certame letterario?⁵

Con queste parole Mario Luzi chiudeva il suo intervento su *La polemica romantica in Italia* (1945). Ma, ancor prima, una *Nuova prefazione* di Giuseppe Antonio Borgese alla seconda edizione della sua *Storia della critica romantica in Italia* si era interrogata su cosa mai fosse il Romanticismo italiano, rispondendosi che non era «nient'altro, a ben guardare, che un tentativo fallito d'invasione intellettuale germanica», una «pianta indigena» trapiantata in Italia:

Infatti [...] la romanticomachia italiana difettò quasi assolutamente di nette distinzioni fra l'una e l'altra delle due parti combattenti. Chi propugnava le idee romantiche era spesso, magari senza avvedersene, più classico o più classicista del suo avversario; chi si spacciava per classicheggiante o antiromantico era imbevuto fino in fondo di idee che grosso modo possono chiamarsi romantiche. [...] Si trattava principalmente di sfruttare l'insurrezione romantica allo scopo, tutto nostro e tutt'altro che romantico, di liberare il classicismo dalle troppo strette pastoie accademiche e d'intenderlo più autenticamente.

Era, per dirla in una parola, una riforma interna e sostanzialmente ortodossa del classicismo⁶.

di Cesare Arieti, con un'aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1986, t. 1, n. 137, pp. 212 e 214.

⁵ MARIO LUZI, *L'Inferno e il Limbo* [1949], Milano, SE, 1997, p. 117.

⁶ GIUSEPPE ANTONIO BORGESSE, *Storia della critica romantica in Italia con una nuova prefazione*, Milano, E.lli Treves, 1920 [1905], p. x. La stessa tesi fu trattata, «in modo brillante e meritatamente fortunato» (ivi, p. xii), da Gina Martegiani, la quale sosteneva che «il Romanticismo italiano non è esistito perché i caratteri di quel movimento letterario a cui fu dato tal nome sono addirittura *anti-romantici*» (GINA MARTEGIANI, *Il Romanticismo italiano non esiste. Saggio di Letteratura Comparata*, Firenze, Successori B. Seeber, 1908, p. vii). Oltre a queste, anche altre voci si levarono negli stessi anni a negare di fatto l'esistenza di un Romanticismo italiano. Fra queste vale la pena ricordare quella di BENEDETTO CROCE (*A. Boito* [1904], in *Id.*, *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1956, pp. 253-254) e quella di GIO-

Il solo autentico Romanticismo fu quello dominato da lirismo e individualismo sviluppatosi in area tedesca, mentre in Italia la spinta riformatrice si tradusse in un'arte popolare fondata sul vero e sull'utile. Tutti sanno che la *Storia della critica romantica in Italia* nacque sotto gli auspici di Benedetto Croce, che del libro si fece «editore e patrono», come ricorda il suo stesso autore⁷. È normale, quindi, che le posizioni di Borgese risentissero dell'influenza esercitata da Croce e dalla sua *Estetica* (1902), dove il Romanticismo italiano usciva dipinto come un movimento dalla limitata spinta riformatrice e tenacemente fermo nel «considerare la letteratura come strumento pratico, divulgativo di verità storiche, scientifiche, religiose e morali»⁸. Nel 1936 Anceschi si oppose implicitamente alle posizioni crociane e borgesiane, sostenendo che se «verità» e «storicità» erano davvero «gli ideali della critica romantica», tali valori, considerata la rivoluzione apportata alla cultura dalla classe borghese, «non potevano essere che un richiamo a contenuti concettuali e sentimentali completamente rinnovati, che non avevano neppure un rapporto con quelli dell'estetica classicista»⁹. Senza trascurare la complessa genealogia e la diversa gradazione con cui si radicò in Italia il fenomeno culturale romantico, ma anzi, riconoscendo la portata innovativa della sua apertura a temi e forme nuove in una tradizione artistico-letteraria che aveva conosciuto la sterilità di un approccio formalistico al mondo classico, è tuttavia altrettanto innegabile – e Croce in questo ha ragione – che «i romantici italiani [...] furono, in sede teorica, [...] oppositori perpetui e costanti di qualsiasi dottrina che menasse ad affermare l'indipendenza dell'arte», cioè – in termini an-

VANNI PAPINI (*Francesco Domenico Guerrazzi*, in «Il Regno», 21 Agosto 1904, ora in ID., *Ritratti italiani (1904-1931)*, Firenze, Vallecchi, 1932, pp. 201-202). Per valutare il livello della penetrazione della cultura tedesca in Italia, cfr. MARIO PUPPO, *La «scoperta» del Romanticismo tedesco*, in ID., *Studi sul Romanticismo*, Firenze, Olshki, 1969, pp. 119-174; EZIO RAIMONDI, *L'Europa romantica*, in ID., *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, B. Mondadori, 1997, pp. 1-39.

⁷ GIUSEPPE ANTONIO BORGESE, *Storia della critica romantica in Italia*, cit., p. VII.

⁸ BENEDETTO CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, a cura di Giuseppe Galasso, Milano, Adelphi, 1990, p. 454. Croce adduceva nelle successive pagine alcuni esempi significativi, che andavano da Giovanni Berchet a Silvio Pellico passando per il «Conciliatore», e da Alessandro Manzoni a Niccolò Tommaseo.

⁹ LUCIANO ANCESCHI, *Autonomia ed eteronomia dell'arte. Saggio di fenomenologia delle poetiche* [1936], Milano, Garzanti, 1992, p. 24.

ceschiani – la sua *autonomia*. A teorizzare la conquista più significativa del Romanticismo europeo giunse in Italia solo Leopardi¹⁰.

Non si poteva partire che da qui, dalla tormentata *querelle des Anciens et des Modernes*, per decifrare il quadro estetico di Leopardi e far chiarezza sulle mille rifrazioni della sua trillustre attività di filosofo dell'arte. Esplosa in Italia la «romanticomachia», Leopardi poté senz'altro essere ascritto al partito dei classicisti: evidente e perfino dichiarata la consentaneità verso le posizioni espresse da Pietro Giordani. L'apprendista estetologo mostra da subito una profonda conoscenza delle questioni relative alla teoria letteraria, cui avevano senz'altro contribuito gli studi di retorica (1809-1810) condotti secondo la *Ratio studiorum* gesuitica. L'attenzione al problema dell'originalità lo porta a bandire una ad una le proposte della Staël e a richiamarsi, attraverso l'*Epistola ad Apollo* di Pindemonte e le (citate / non citate) *Conjectures on Original Composition* di Edward Young¹¹, alle teorie del *delirio*, dell'*entusiasmo* che nel Settecento italiano ebbero in Gravina il loro massimo assertore. L'interesse per la «sensibilità»¹², dimostrato fin dal '16, è probabilmente la causa che lo fa sobbalzare e inquietare di fronte alle proposte teoriche avanzate da Di Breme nelle sue *Osservazioni* sul *Giaurro* di Byron. Nella disamina successiva che prende forma nel *Discorso di un italiano*, il sentimentale non viene giudicato conforme soltanto alla modernità e al suo psicologismo, ma ne viene rinvenuta la presenza già in Omero e Virgilio, in Ossian e in Dante, «secondo Omero», così come pure in Petrarca, «*miracolo d'ineffabile sensibilità*», vissuto quando ancora non esistevano «né *psicologia* né *analisi* né scienza altro che misera e tenebrosa»¹³. La sensibilità non dipende dunque né dalla «civiltà»,

¹⁰ Sulle tangenze, anche estetiche, di Leopardi con i romantici europei, cfr. MARIO ANDREA RIGONI, *Romanticismo leopardiano*, in ID., *Il pensiero di Leopardi*, prefazione di Emil Michel Cioran, Milano, Bompiani, 1997, pp. 115-131.

¹¹ Nella *Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca Italiana* si legge in nota: «Spedita la lettera, leggendo la Epistola del Pindemonte ad Apollo mi avvenni con gioia a pensieri che mi parver simili ai miei. Pregherei di cuore i lettori, a dare un'occhiata a quella Epistola, se non credessi la preghiera inutile. Niuno aspetti che io citi il Trattato della Composizione Originale di Young. Altri che io lo vanterà» (*PROSE*, p. 438).

¹² *Zib.* 15

¹³ *DISCORSO*, p. 64. I corsivi, di Leopardi, sono citazioni dalle *Osservazioni* dibremiane.

né dalla «scienza presente», ma è elemento del tutto soggettivo «secondoché piace alla natura»¹⁴. Non è pensabile che «moti così vivi» siano strettamente dipendenti «dall'esperienza e dagli studi umani»: la vera sensibilità ha in sé una qualità «divina», in cui si può vedere «la mano di Dio»¹⁵.

Le polemiche classico-romantiche vengono a coincidere con gli anni della formazione di Leopardi, costringendolo a esaminare i propri gusti letterari e a meditare, per rafforzare le proprie convinzioni, i fondamenti teorici della poesia e dell'attività artistica. Conciliare l'ammirazione per gli antichi con le esigenze della moderna letteratura, da un lato; dall'altro, salvaguardare la disciplina formale dagli abusi romantici e, contemporaneamente, legittimare una poesia che possa dirsi sentimentale per ciò che evoca: queste in sintesi le prime preoccupazioni leopardiane che, nel loro sviluppo, verranno assorbite da tre precisi movimenti teorici: archetipica ed eterna perfezione della poesia primitiva; congedo dalle forme ideali dell'arte winckelmanniana e interesse per l'opera d'arte in qualità di oggetto capace di *movere*, cioè di procurare emozione e dunque piacere; valorizzazione del genio poetico mediante il quale il poeta imprime il suo segno sulla natura.

Il desiderio di approfondire la questione romantica – più volte affermato nelle pagine dello *Zibaldone* posteriori al *Discorso* – starà poi alla base del prolungato interesse per la *Corinne* di M.me de Staël. La signora di Coppet rappresentò una vera e propria folgorazione nella carriera culturale di Leopardi, *quantum mutatus ab illo* che nel '16 le si opponeva polemicamente contro. Scandendone il procedere speculativo, la lettura della Staël mostra, per un verso, Leopardi interessato lettore di colei che per gli avversari era una vera e propria stella polare; dall'altro, l'accanito oppositore dei romantici italiani e delle loro teorie.

Classicista dunque, o nei fatti romantico? oppure entrambe le cose? Se l'avversione alla temperie romantica non fu capace di trasformare Leopardi in un fanatico del Classicismo, questa sua insofferenza era comunque rappresentativa della raggiunta equidistanza dai limiti e dai vizi di ambo i partiti, nonché della risoluta propensione

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ Ivi, p. 65.

all'ammodernamento degli istituti letterari, da raggiungere non tanto attraverso l'adesione programmatica alla nuova poetica, quanto piuttosto tramite l'innesto delle moderne conquiste filosofiche e sentimentali su una disposizione poetica irrinunciabilmente primitiva¹⁶. Una coerente e corretta valutazione globale del suo stile di pensiero impone dunque un giudizio diverso: Leopardi è un *Antico* – «le dernier des Anciens», come nel *Portrait* di Sainte-Beuve¹⁷ – e nell'accezione datane da Fumaroli parafrasando la *Battle of the Books* di Swift¹⁸. È perciò inutile rilanciare una sterile logomachia sulle approssimazioni di *classico* e *romantico* – capaci soltanto di costringere il giudizio critico nelle forzature di un'etichetta e di dar voce nei fatti a un'altra «idle enquiry» – mentre è opportuno ricordare come, fin dal *Discorso*, Leopardi abbia individuato il proprio ideale artistico nella figura di un poeta che emulasse gli antichi ma che non li copiasse:

[...] non vogliamo che il poeta imiti altri poeti, ma la natura, né che vada accattando e cucendo insieme ritagli di roba altrui; non vogliamo che il poeta non sia poeta; vogliamo che pensi e immagini e trovi, vogliamo ch'avvampi, ch'abbia mente divina, ch'abbia impeto e forza e grandezza di affetti e di pensieri, vogliamo che i

¹⁶ Ghidetti ritiene Leopardi il «guardiano della soglia tra Classicismo e Romanticismo» (ENRICO GHIDETTI, *L'Ottocento di Timpanaro tra Illuminismo e Classicismo*, in *Sebastiano Timpanaro e la cultura del secondo novecento*, a cura Enrico Ghidetti e Alessandro Pagnini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005, p. 253).

¹⁷ Intitolato *Portrait de Leopardi*, il saggio apparve nel 1844 sulla «Revue des deux mondes», per poi confluire, come informa NOVELLA BELLUCCI (*Giacomo Leopardi e i contemporanei. Testimonianze dall'Italia e dall'Europa in vita e in morte del poeta*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1996, p. 425 nota 57) nei *Portraits contemporains* (1846). Più di recente, è stato pubblicato sia a Parigi presso l'editore Allia (CHARLES A. SAINTE-BEUVE, *Portrait de Leopardi*, 1994, da cui citiamo a p. 47) con introduzione di Mario Andrea Rigoni, *Sainte-Beuve e Leopardi* (ora raccolta in *Id.*, *Il pensiero di Leopardi*, cit., pp. 217-224), sia in Italia da Donzelli (CHARLES A. SAINTE-BEUVE, *Ritratto di Leopardi*, a cura di Carlo Carlino, introduzione di Antonio Prete, Roma, 1996).

¹⁸ «L'ape degli Antichi riconosce e presuppone nella sua attività il fatto che il linguaggio sia preesistente al poeta, e che l'invenzione poetica non sia una "creazione", ma un "trovare" e un "ritrovare", che ha per merito principale il rinnovo dei luoghi di una eterna dimora comune. Il ragno individualista dei Moderni crede di dover tutto al proprio patrimonio, e si affida all'"oggettività del caso" e a una "mano invisibile" affinché la sua "creazione" autofaga incontri la simpatia o le affinità di un'altra "isola", nell'arcipelago "culturale" degli individui beckettiani, senza memoria né dimore condivise» (MARC FUMAROLI, *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni* [2001], Milano, Adelphi, 2005, p. 14).

poeti dell'età presente e delle passate e avvenire sieno simili quanto è forza che sieno gl'imitatori di una sola e stessa natura, ma diversi quanto conviene agl'imitatori di una natura infinamente varia e doviziosa¹⁹.

2. L'ENCICLOPEDIA DELLO ZIBALDONE

La storia delle idee estetiche leopardiane può essere unicamente scritta attraverso una lettura capillare e non ancillare dello *Zibaldone di Pensieri*²⁰. Riconoscendone l'autonomia di sistema speculativo e l'intrinseca struttura sistematica di prospezione e d'indagine, ho cercato di offrire una visitazione orizzontale e panoramica di quel labirinto dai mille ingressi, nel tentativo di registrare, come in un grafico, i processi febbrili che lo percorrono. Attraverso il riferimento costante alla *Teorica* nelle sue parti *Pratica* e *Speculativa* – così delineata tra le polizzone non richiamate dell'*Indice* del 1827 – ho ricondotto ogni volta il *corpus* estetico leopardiano «alla logica insita nel sistema insiemistico che presiede alla scrittura dello *Zibaldone*»²¹.

Il campo dell'estetica risulta strutturato su due punti focali: uno storico-letterario, l'altro estetico-ontologico. Il primo riguarda la pratica dell'arte, le attività concernenti la produzione e la fruizione dell'arte, nonché quegli oggetti complessi che sono le opere d'arte. Il secondo riguarda invece certe proprietà, caratteri o aspetti dell'uomo e delle cose che interagiscono con le proprietà estetiche, vale a dire la bellezza, la grazia, la convenienza, l'assuefazione, il relativismo. Le due concezioni sono naturalmente correlate per il fatto che l'arte, nelle sue dimensioni creativa e ricettiva, sembra proprio offrire il teatro più ricco e più vario alla manifestazione delle qualità poetiche e alla pratica delle esperienze estetiche. Nello scambievole rap-

¹⁹ *DISCORSO*, pp. 55-56.

²⁰ Secondo Rigoni sarebbe erroneo ritenere che «l'elaborazione zibaldoniana [...] abbia sempre e soltanto una funzione vicaria rispetto all'opera edita: talvolta la prepara o la annuncia semplicemente; talvolta la ripete o la affianca; talvolta addirittura la supera; talvolta saggia via parallele o diverse» (introduzione a GIACOMO LEOPARDI, *Tutto è nulla. Antologia dello «Zibaldone di Pensieri»*, a cura di Mario Andrea Rigoni, Milano, Rizzoli, 2002 [1997], p. II).

²¹ FABIANA CACCIAPUOTI, *La scrittura dello «Zibaldone» tra sistema filosofico ed opera aperta*, in *Lo «Zibaldone» cento anni dopo. Composizione, edizioni, temi*, Atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 14-19 settembre 1998), Firenze, Olschki, 2001, p. 252.