

## LA NASCITA DEL GENIO NEL XVIII SECOLO<sup>1</sup>

(Traduzione di Marina Di Leo)

I. Al lettore non avvertito uno studio lessicologico sulla nascita del genio nel XVIII secolo potrebbe sembrare senza oggetto<sup>2</sup>. Il genio non è comparso nell'epoca moderna. Si può forse rifiutare l'appellativo di *geni*<sup>3</sup> a uomini che hanno svolto la loro attività molto prima del XVIII secolo, come Eschilo, Dante, Michelangelo, Shakespeare etc.? Nessuno, dal Romanticismo in poi, penserebbe di farlo. D'altra parte, la parola *génie* è utilizzata in francese ben prima dell'epoca che qui ci interessa. Il nostro studio non tratta dunque né dell'apparizione di una parola nuova (almeno da un punto di vista formale), né dell'apparizione di una "cosa", ma di una relazione nuova, istituitasi nel XVIII secolo, tra la parola e la cosa. Tale relazione testimonia il fatto che si è realizzata – per usare un'espressione della psicologia classica – una "presa di coscienza collettiva", e che si è determinata una situazione per cui un tipo di umanità, che non può che designarsi con la parola *genio*, gioca un ruolo di primo piano. Per i loro contemporanei un Corneille, un Molière, un Racine erano degli "illustri artigiani", degli "ottimi autori": non erano dei

- 1 "La naissance du 'génie' au XVIIIe siècle" (con Georges Matoré), in *Le français moderne*, n. 4, 1957.
- 2 Questo articolo è stato scritto più di due anni fa per una rivista di estetica. Varie circostanze ne hanno ritardato la pubblicazione; gli autori, colti di sorpresa, non hanno potuto in seguito né modificarne lo spirito, né arricchirne le informazioni con i lavori apparsi successivamente su soggetti affini. Essi pensano d'altronde di riprendere questo studio, che doveva costituire uno dei capitoli di un'opera lessicologica di notevoli dimensioni dedicata a *La notion d'Art de 1699 à 1850*. Non avendo il Centre National de la Recherche Scientifique ritenuto di dar loro l'aiuto tecnico richiesto da molti anni, la preparazione dell'opera è stata interrotta.
- 3 Si è preferito tradurre le parole francesi esaminate nel corso dell'articolo dal momento che, nonostante gli autori dichiarino di diffidare dell'estensione del loro metodo ad altre lingue o culture, la maggior parte di tali parole conserva in italiano il senso originario su cui verte l'analisi [N.d.T.].

genf. Chateaubriand o Victor Hugo non solo saranno considerati dei genf, ma si riterranno genf essi stessi, ed è in funzione di questo genio che essi elaboreranno una nuova critica (la «critica delle bellezze»)<sup>4</sup> e una nuova estetica. Che cosa è successo tra le due epoche? È quanto ci sforzeremo di precisare in questo studio: esso, piuttosto che rilevare i fondamenti storici di un'evoluzione, porrà l'accento sull'opposizione tra due atteggiamenti.

**II.** Questo lavoro si iscrive nell'ambito di ciò che si chiama "storia delle idee". Tale storia è spesso concepita come studio di un'idea attraverso l'analisi di essa in diversi pensatori (filosofi, scrittori, statisti) e il collegamento delle loro differenti concezioni per mezzo di un filo conduttore. Il metodo che ci proponiamo di seguire è sensibilmente diverso. Invece di studiare ciò che vi è di originale nel concetto di genio per esempio di un Diderot (al quale Dieckmann ha dedicato un eccellente studio) o di un Condillac o di un Helvétius, ci sforzeremo, al contrario, di portare alla luce il fondo comune del loro pensiero, di scoprire il canovaccio sul quale essi hanno, ciascuno a suo modo, tentato di ricamare i loro arabeschi individuali. Invece di studiare l'idea di genio da storici, abbiamo preferito fare un lavoro da sociologi.

La lingua, fenomeno essenzialmente sociale, si identifica da un lato con la mentalità collettiva, ma dall'altro, attraverso un processo complesso che forse la teoria dell'informazione permetterà di spiegare<sup>5</sup>, essa elabora nuovi significati che evidenziano i cambiamenti di questa mentalità. I linguaggi particolari di un Rimbaud o di un Proust per noi sono dunque semplici "scarti" della *parole* o, secondo la felice formula di Merleau-Ponty, «deformazioni coerenti» del linguaggio sociale<sup>6</sup>. Il pubblico abituato a esaminare i fatti in funzione dei sistemi di pensiero individuali riterrà senza dubbio che il nostro metodo impoverisce e deforma il pensiero dell'autore, il quale è rimasto la base dell'insegnamento e dello studio letterario ed estetico. Ma così, guardando l'albero si perde di vista la foresta: un effettivo progresso nelle discipline che hanno a che fare con

4 Cfr. G. Matoré, edizione critica della *Préface de Mlle de Maupin*, Paris, Droz, 1946, *passim*.

5 G. Matoré, *La méthode en lexicologie*, 45 e segg., e soprattutto la seduta del giugno 1956 della Société française de sciences comparées (interventi di Auger, Couffignal, Ducassé, Matoré etc.), il cui resoconto è nella pubblicazione documentaria n. 7 di *Structure et Evolution des Techniques*.

6 *Le Langage indirect et les voix du silence*, in *Les Temps Modernes*, luglio 1952.

l'espressione sarà realizzato nel momento in cui le attività intellettuali saranno studiate non più come manifestazioni individuali, ma in relazione all'ambiente sociale che le condiziona. Bisognerebbe augurarsi che le affini scienze umane possano manifestare questo spirito di "sintesi sociale" di cui beneficia segnatamente, grazie a Francastel, l'estetica delle arti figurative.

L'elaborazione della nozione di genio non è un fatto soltanto francese, ma europeo: gli Inglesi e i Tedeschi hanno conosciuto una parallela evoluzione di idee e sono arrivati, grosso modo, agli stessi risultati. Tuttavia noi diffidiamo del metodo che consiste nello stabilire una rete d'influenze continue e reciproche da un sistema linguistico all'altro, da una mentalità all'altra, da una letteratura alla sua vicina. La nozione stessa di "influenza", che esprime una relazione di causalità mal definita, ci sembra sospetta e superata: essa conserva ancora molti dei suoi antichi significati, tra cui quello del XVII secolo in cui essa designava (la definizione è di Littré) «una sorta di flusso materiale proveniente dal cielo e dagli astri, che agisce sugli uomini e le cose». Volendo spiegare troppo, non si spiega nulla. Preferiamo allora attenerci alla semplice descrizione di un sistema lessicale e nozionale chiuso. Gli interventi frequenti di fattori estranei al sistema renderebbero estremamente difficile, se non impossibile, una tale descrizione (è questo, a nostro avviso, il punto debole dei lavori di uno studioso tanto acuto come Logan P. Smith). Siamo lontani dal negare l'esistenza di una "interazione" tra le lingue, le letterature e le società, ma crediamo che provvisoriamente sia preferibile non tenerne conto. A nostro avviso, in un caso come quello che studiamo, un metodo prudente deve limitare la sua indagine a un sistema linguistico isolato. D'altronde la presenza e l'azione di uno stimolante straniero non basta a costituire il fenomeno di "influenza": bisogna ancora che l'ambiente "influenzato" sia pronto a ricevere quella o l'altra "influenza", che egli sia già "sensibilizzato" ad essa. L'opera di Aristotele contiene forse tutto il sapere umano, tuttavia non è men vero che ogni epoca, ogni generazione vi trova qualcosa di diverso, si lascia "influenzare" da essa in maniera originale.

III. Quando il XVII secolo ha cominciato ad analizzare, a precisare le condizioni dell'apparizione di un'opera d'arte, esso ha individuato tre elementi essenziali il cui concorso era la condizione essenziale della sua nascita: un'opera d'arte era il risultato, si pensava, della compresenza del *genio*, dell'*arte* e della *scienza*. L'arte (come dire la facilità di esecuzione tecnica ottenuta attraverso una lunga "pratica" del mestiere), e la scienza (la conoscenza teorica delle regole

dell'arte e delle leggi del bello) erano elementi che potevano acquisirsi e che erano dunque comuni a tutti gli uomini. Solo il genio era capace di rendere conto delle caratteristiche individuali, particolari, delle produzioni dei poeti o dei pittori. Alla scienza e all'arte, che sono delle facoltà *acquise*, si oppone pertanto il genio, che è una facoltà *data*, innata nell'uomo. Le reminiscenze letterarie dell'Antichità, che assimilano il genio a un «fuoco celeste» o a un «talento soprannaturale»<sup>7</sup>, dimostrano l'inconsistenza di questa nozione mal definita, che sembra opporsi alle tendenze correnti dell'epoca<sup>8</sup>. Il genio è o un «dono di natura»<sup>9</sup> (una facoltà particolare, individuale, dell'artista) o la riunione di varie facoltà («talenti che – come dice Du Fresnoy<sup>10</sup> – fanno il suo Genio e che egli ha ricevuto dalla Natura»). I doni sono ripartiti in maniera ineguale, e il poeta può avere un «piccolo genio»<sup>11</sup> o un «bel genio»<sup>12</sup>. Dalla felice coniugazione del genio con le altre facoltà che egli saprà acquisire risulterà un'«opera eccellente»<sup>13</sup>.

Il XVII secolo concepiva la natura umana come un'essenza psichica capace di automantenersi e composta da un certo numero di elementi stabili: facoltà o inclinazioni. Il secolo successivo approfondirà tale analisi psicologica, aiutato in questo compito dalla nuova nozione che ha elaborato, quella di *organizzazione*<sup>14</sup>. La natura umana non è più un semplice aggregato di facoltà: si nasce dotati di una

7 «Ce feu céleste qui donne l'esprit à l'Ouvrage», Du Fresnoy, *Art. Peint.*, 116; cfr. anche *ibid.* 16 e 71. Cfr. H. Tosteln, II ediz., 1973, conf. del 5 novembre 1678 in Jouin, 192.

8 Cfr. Dieckmann, 156 e segg.

9 Abbé Du Bos, *Réflex. critiques sur la poésie et sur la peinture*, II ediz., 1733, 7 segg.

10 *Art de peinture*, 75.

11 Roger de Piles, *Rem. du Fresnoy*, 158.

12 Du Fresnoy, *Art. Peint.*, 81; Bouhours, *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, II ediz., 1671, 142.

13 «Le jugement sans génie est froid et languissant, le génie sans jugement est extravagant et aveugle» (Rapin, *Réflex.*, citato da Bray, *op. cit.*, 90). Cfr. anche La Mesnardière, prefazione delle *Poésies*, citato da Bray, *op. cit.*, 88: «La Science perfectionne le Génie». Du Fresnoy, *op. cit.*, 12: «S'il y a quelque chose qui demande du génie, ce sont les vers. Tous les autres ouvrages de l'esprit se peuvent, à la fin, rendre excellents par le travail».

14 Dauzat, *Dict. etym.*, la dà come rara sino al 1729; *Littre* cita, in senso fisico, Bonnet, e, nel senso di «organizzazione interiore», Rousseau, *Héloïse*, V, 3. Cfr. in quest'ultimo senso Vauvenargues, *De l'Esprit humain*, in *Œuvres choisies*, Paris, Garnier, s.d., 177. Balzac vedrà nella *organizzazione* una delle nozioni chiave dell'amministrazione napoleonica. Sull'importanza di questa nozione nel pensiero romantico cfr. Matoré, *op. cit.*, appendice.

certa organizzazione il cui risultato è *la natura dell'uomo*<sup>15</sup> e che si manifesta sotto due forme, quella dell'*istinto* e quella del *talento*. «L'istinto è l'organizzazione che dà a tutti le stesse facoltà. Il talento è l'organizzazione che dà ad alcuni ciò che rifiuta ad altri», spiega Condillac<sup>16</sup>. I Mestieri e anche le Belle Arti, finché sono «ancora grossolani, [...] sembrano opera dell'istinto: perfezionati, li attribuiamo al talento»<sup>17</sup>.

Una tale concezione della natura umana ammetteva che ogni uomo disponesse di una organizzazione particolare di facoltà costituenti la sua *individualità*<sup>18</sup>. Questo termine appare quasi contemporaneamente, nel 1760, in Charles Bonnet e in Diderot. Esso segna una data importante nella trasformazione della mentalità della società francese che, dopo aver accettato gli imperativi collettivi, arriva ad esaltare i valori individuali. Trasformazione segnata dall'elaborazione in psicologia del concetto di individualità, che si traduce sul piano sociale con l'apparizione di un nugolo di giudizi di valore – approvazioni e disapprovazioni – e di altrettanti neologismi sulle manifestazioni dell'*individualità*. L'uomo *isolato*<sup>19</sup>, *eccezionale*<sup>20</sup>, *non-conformista*<sup>21</sup>, *eccentrico*<sup>22</sup> del XVIII secolo si trova agli antipodi del *honest'huomo* (*honnête homme*) del secolo precedente. Un nuovo tipo sociale, l'*egoista* che si studia finanche nelle opere teatrali, si misura con l'*individualista* (*homme personnel*). Come dice Bachaumont, «l'*egoista* vive in sé e per sé. L'*individualista* attira a sé tutti gli altri, e vuol fare del mondo intero uno strumento che usa a suo piacimento e per lui solo»<sup>23</sup>.

15 Condillac, *Cours d'histoire, Œuvres*, 1775, t. II, 95.

16 Id., *Traité des systèmes, Œuvres*, t. I, 215.

17 *Ibid.*, Cfr. Vauvenarguers, *Réfl. et. Max., op. cit.*, 411: «Il est nécessaire, dans tous les métiers, d'y être appelé par un instinct particulier et comme indépendant de la raison».

18 Littré cita un testo di Bonnet del 1760. Cfr. nello stesso periodo Diderot, *Neveu de Rameau*, Fabre, 1950, 5: «C'est un grain de levain qui fermente et qui restitue à chacun une portion de son individualité». *Individualiser* si trova in Diderot, *Essai sur la peint.*, cap. III.

19 *Homme isolé*, libero, indipendente, che non tiene a nulla. *Ac. 2*, in *HL*, VI, 1369.

20 Daurat, 1739; D'Argenson.

21 In senso non religioso: «Si aux noces de Cana, le Christ entre deux vins un peu non-conformiste, eût parcouru la gorge d'une des dilles de noce et les fesses de saint Jean», Diderot, *Essais sur la peint.*, OC, II, 493.

22 Daurat, alla fig. 1736, B.

23 Lettera a Thomas del 25 giugno 1777, in *Rev. hist. lit.*, 1929, 112; *égoïste* e *égoïsme* sono nella *Encyclopédie* (1755). L'*Egoïsme* di Carlhava è rappresentato nel 1777; l'*Homme personnel* di Barthe un anno dopo.

A questa condizione psicologica corrisponde, nel campo della creazione artistica, la nuova nozione di *originalità*<sup>24</sup>: questa nozione, in fondo, è la manifestazione dell'individualità, nel momento in cui essa è attiva e produce. D'altra parte, la società si protegge dagli originali<sup>25</sup>, e l'originalità<sup>26</sup>, come modo di comportarsi in società, viene considerata un difetto sino alla fine del XVIII secolo. Maggiore successo questa nozione ha nel campo della nuova *estetica*<sup>27</sup>, che cerca la sua strada, e soprattutto nel campo della pittura. Quella pittura che dall'inizio del XVIII secolo prende il posto della letteratura alla testa delle belle arti – posizione di primo piano che ha, sembra, conservato fino ad oggi<sup>28</sup>. Un quadro *originale* è semplicemente, in un primo momento, un quadro che non è una copia: successivamente diventa l'opera in cui si manifesta uno spirito *originale*, il carattere *originale* di un artista<sup>29</sup>. L'artista, che nel XVII secolo era solo un «copista della natura», la cui funzione consisteva essenzialmente nell'*imitazione* della Natura e dell'Antichità, si tiene ora lontano dal *plagio*<sup>30</sup> e della *contraffazione*<sup>31</sup>: rifiuta ormai di essere accusato di *ricalcare*<sup>32</sup>, di *plagiare*<sup>33</sup> i maestri (tutti neologismi, indici di uno spirito nuovo e incomparabili con la concezione classica dell'opera d'arte). «Così quando vogliamo lodare uno scrittore – scrive Condillac – non pensiamo neanche lontanamente di dire che scrive come Racine o come Bossuet. quand'anche egli scrivesse altrettanto bene o meglio; e ogni scritto-

- 
- 24 *Littré* cita d'Alembert, *Eloge de Marivaux*, e Marmontel, *Mém.*, VII; cfr. Diderot, *Salon de 1761*, in *OC*, II, 130.
- 25 «En r'gardant ben moins les tableaux, / Que l'bataillon d'originaux / Que le même dessem amene». *Ah! Ah! ou la relation véritable*, etc., 1787, in *HL*, VU, 769. Cfr. anche *Lettre d'Alex. Mallein*, 8 luglio 1804, in *Lettres à Stendhal*, I, 36: «Une légère esquisse des originaux avec lesquels je vis».
- 26 «Si vous le rencontrez jamais et que son *originalité* ne vous arrête pas», Diderot, *Neveu de Rameau*, p. 128. Citato da *HL*, VI, 1374.
- 27 Dauzat: 1753, Beausobre.
- 28 Matoré, *Le Vocabulaire et la Société sous Louis-Philippe*, Paris, Droz, 1951, 40.
- 29 Bouhours constatava che *originale* nelle locuzioni «spirito originale», «maniera originale», «autori originali» erano divenuti assai comuni, ma ne contestava l'eleganza (*Littré*).
- 30 Dauzat: 1762 Acad. Cfr. Diderot, *Salon de 1761*, X, 123: «accuser de plagiat».
- 31 *HL*, VI, index. Cfr. *contrefacteur*, 1754 *Encycl.*
- 32 Numerosi esempi del XVIII secolo in *HL*, VI, 1393-4.
- 33 Il termine, presente in *Dauzat* con la data 1801 (Mercier, *Néol.*), è certamente anteriore.

re che vuole scrivere come un altro è uno scrittore mediocre»<sup>34</sup>. La nozione di *originalità* si estende presto alle altre attività estetiche e diventa così uno dei criteri di valore di ogni opera d'arte nonché il marchio indelebile del genio<sup>35</sup>. «L'artista [...], se non fa alcun intervento, se non è del tutto originale, non è affatto reputato un genio»<sup>36</sup>. E Helvétius esclama: «Il genio è il destriero che si addentra nella profondità delle foreste, attraversando macchie e paludi»<sup>37</sup>.

IV. Misuriamo il cammino percorso. Il genio, che nel XVII secolo era una facoltà o un assemblaggio di facoltà, è diventato un'organizzazione che presenta caratteri di un'originalità eccezionale. Tuttavia si impone subito una restrizione: il genio, così come l'abbiamo definito, non può risiedere nell'*ingegno* (*esprit*), che è la sede delle facoltà intellettuali più socializzate, ma nelle profondità di un io individuale. La prima a venire elaborata è dunque l'opposizione tra *uomo di genio* e *uomo d'ingegno*<sup>38</sup>. L'*anima* (*âme*) tende via via a designare unicamente la natura sensibile, vissuta, autentica dell'uomo in opposizione alle facoltà intellettuali, all'*ingegno*<sup>39</sup>. L'*io* (che in Pascal era morale e razionale<sup>40</sup>), l'*esistenza*<sup>41</sup> e l'*essere*<sup>42</sup> esprimono adesso l'esperienza intima e profonda dell'individuo alla

34 *Cours d'histoire*, in *Œuvres*, 175.

35 «On ne peut contrefaire le génie», Vauvenargues, *Réflex. et max.*, DXXXIV, 411. «Le génie se sent; mais il ne s'imité point», Diderot, *Œuvres*, ed. Assézat, VII, 340.

36 *Dictionnaire philosophique*, art. "Génie".

37 *De l'esprit*, Disc. IV, cap. V.

38 «Je dirais volontiers qu'il lui en coûte moins (au hasard) pour former un homme d'esprit, parce qu'il n'est pas besoin de mettre entre ses talents cette correspondance que veut le génie», Vauvenargues, *De l'esprit humain*, "Du Génie", 193. Cfr. anche idem. *Réfl. critiques*, Chaulieu, 262.

39 Quest'opposizione è particolarmente netta in Vauvenargues; cfr. per esempio *De l'esprit humain*, 193, 207; *Réflex. et Max.*, 378.

40 Cfr. numerosi esempi di Pascal nel *Litté*; per il *moi sensible* cfr. Buffon, *Nature des animaux*: «Ce sentiment intérieur qui constitue le moi», e Boulaïnviillers, *Réflex. de Spinoza*, 331: «Et l'idée du moi, qui exprime si bien l'idée de l'âme» (*Litté*).

41 Ci si ricorderà, tra gli altri della fantasticheria all'isola di Saint Pierre che Rousseau ha descritto nella Quinta Passeggiata in *Rev. du prom. solit.*, in cui la natura gli faceva «sentir avec plaisir (son) existence».

42 La parola è alla moda verso il 1780 per Mme du Deffand: «L'âme noble et sensible qui soutenait mon être» (*HL*, VI, 1386).

quale il pensiero pre-romantico attribuisce caratteri di *autenticità*<sup>43</sup>, di *intensità*<sup>44</sup>, di *vitalità*<sup>45</sup>.

La grande scoperta del secolo è dunque la scoperta della *vita* interiore; l'*anima* diventa sinonimo al contempo di *sensibilità* e di *vita*: «dare dell'anima a un'opera»<sup>46</sup> significa imprimervi dei sentimenti e insieme animarla. Dall'ordine statico passiamo all'ordine dinamico, e il genio non designa più soltanto un'originale organizzazione dei talenti ma anche l'anima *sensibile*<sup>47</sup>, *espansiva*<sup>48</sup>, *passionabile*<sup>49</sup>, *energica*<sup>50</sup> (i termini sono neologismi dell'epoca). L'analisi approfondita di questa "interiorità" darà vita, infine, alla psicologia<sup>51</sup>, che è una "scienza dell'anima". Assistiamo sul piano sociale a una valorizzazione di questa vitalità dell'anima e delle sue esteriorizzazioni. Diderot esclama: «Sono stato in ogni tempo apologeta delle passioni forti; solo esse si commuovono. Sento vivamente in quanto esse ispirano ammirazione o terrore. Le arti del Genio nascono e si spengono con esse»<sup>52</sup>. Queste passioni si evolvono spesso in *manie*, come dire in follie. La lingua fortunatamente ne mitiga immediatamente il senso: dall'*agromania* e dall'*anglomania*, passando per la *bibliomania*, la *grafomania*, la *tragicomania* e la *giardinomania*, arriviamo all'*ammiromania* e alla *matrimonio-*

43 *Dauzat*: 1752, *Trévoux*.

44 *Dauzat*: *phys.*, 1743, Nollet; Rousseau, *Contrat*, III, 2 (*HL*, VI, 1389).

45 *Dauzat*: XVIII sec., Bonnet.

46 L'espressione si trova già in *Ac. 2*; cfr. canto, declamazione in cui *il y de l'âme* della sensibilità, Diderot, *Observ. s. Garrick*, 1770, 120 (*HL*, VI, 1355) e «ces touches donnent l'âme aux Etres même inanimés», Dandré Bardon, *Traité de Peint.*, 215 (*HL*, VI, 789).

47 «Il vaut mieux enlever l'esprit hors de ses réflexions, et traiter l'homme comme sensible, au lieu de le traiter comme raisonnable», Montesquieu, *Lett. pers.*, 33 (*Littré*). Lo stesso dizionario cita *âme sensible*, Duclos, *Consid. mœurs*, 4.

48 *HDT* cita Rousseau: *âme expansive*; Féraud segnala la stessa espressione nell'Abbé de Boulogne (*HL*, VI, 1388).

49 *Homme passionné*, Diderot, *Œuvres*, VI, 126.

50 *Energie* e *énergique* prendono un senso morale e si applicano alle persone (Féraud). Cfr.: «Je me souviens que l'Abbé (Barthélemy) me tourna en ridicule une fois que, par hasard, je prononçais le mot *énergie*: eh bien qu'il sache qu'aujourd'hui il est devenu à la mode et qu'on n'écrit plus rien qu'on ne le place» Mme du Deffand a Mme de Choiseul, 1779, cit. in Bourciez, *Rev. crit.*, 1903, I, 276 (*HL*, VI, 1368).

51 Bonnet, *Paling.*, XVII, 5, in *Littré*.

52 *Œuvres*, XIX, 87, in Dieckmann, 168.

*mania*<sup>53</sup>. Diderot si fa anche difensore del crimine: «Le azioni grandi e sublimi e i grandi crimini hanno lo stesso carattere di energia»<sup>54</sup>. Ma l'autodifesa della società non tarderà a esprimersi con le condanne del *patetismo*<sup>55</sup> e dell'*esibizione della sensibilità* (*sensiblerie*)<sup>56</sup>.

V. Questo approfondimento dell'analisi psicologica si manifesta con una recrudescenza dell'interesse verso ciò che Stendhal chiama «l'anima singolare» dell'artista e del poeta, e con un'attenzione concentrata sul processo psicologico della creazione artistica o letteraria. L'ambiente e il momento privilegiati in cui essa appare vengono designati come *entusiasmo* – termine che i poeti della *Pléiade* presero a prestito dal greco per indicare il «trasporto divino», ma che, esprimendo una nozione estranea al classicismo, fu poco usato prima del XVIII secolo. «Senza entusiasmo è impossibile produrre qualcosa di sublime in poesia, in pittura, in eloquenza, in musica», afferma Diderot, il quale ha saputo acutamente studiare questo «movimento violento dell'anima, per mezzo del quale siamo trasportati in mezzo agli oggetti che dobbiamo rappresentare»<sup>57</sup>. Che riceva il suo primo impulso all'interno della stessa anima, o che nasca da un "oggetto della natura" e sia provocato da uno *stimolante*<sup>58</sup>, il suo processo di svolgimento è uguale.

Cediamo la parola a Diderot, anche a costo di completare in seguito la sua descrizione con altri dati lessicali. «Il poeta sente il momento dell'entusiasmo [...] Gli si annuncia con un fremito che parte dal petto e che passa in modo rapido e delizioso fino alle estremità del corpo. Presto non è più un fremito, è un calore forte e continuato che lo abbraccia, che lo fa ansimare, che lo consuma, che lo uccide; ma che dà anima e vita a tutto ciò che tocca. Se questo calore aumentasse ancora, gli spettri si moltiplicherebbero davanti a lui. La pas-

53 *Dauzat* nota che numerosi composti con *-manie* e *-mane* appaiono nella lingua della fine del XVIII secolo. Per le parole citate nel testo cfr. *HL*, VI, 1328.

54 *Salon de 1765*, in *Oeuvres*, X, 342, cit. in Dieckmann, 181.

55 «Étaler tout son pathétisme», D'Argenson, *Journ.*, II, 129 (1740).

56 «Cet étalage de sensiblerie», Mercier, *Tabl.*, DCXVIII (1783). Altri neologismi dello stesso genere confermano questa condanna: *sensiblomanie* (Henrion, *Encore un tableau de Paris*, VIII, cit. in Monglond, *Hist. prérom.*, II, 444) e *sentumanie* (Sénancour, *Rêveries sur la nature primitive de l'homme*, ed. Merlant, 142, in Monglond, *ibid.*, II, 446).

57 *Oeuvres*, XIV, 322-3, cit. in Dieckmann, *op. cit.*, 165.

58 *HL*, VI, 1392, cita, per il senso figurato, Rousseau, *Emile*, V; *Dauzat*: XVIII sec.

sione si accrescerebbe fin quasi al grado di furore. Egli non avrebbe sollievo se non riversando fuori un torrente di idee che si accalcano, si urtano, si spingono»<sup>59</sup>. Ciò che colpisce in questo testo di Diderot (come d'altronde in tutte le descrizioni delle origini e delle manifestazioni della creazione fatte nel XVIII secolo) è la confusione di due ordini di idee. L'entusiasmo – che, non dimentichiamolo, è un «trasporto divino» e di conseguenza un superamento della natura umana – viene descritto come fenomeno fisiologico. I termini impiegati in questa descrizione appartengono sia al lessico chimico e medico sia a quello mistico. Si noti soprattutto la nozione di *calore*<sup>60</sup>, estremamente diffusa: ogni nascita è gestazione nel calore: ogni creazione si manifesta nel calore; il genio è *fecondo*<sup>61</sup> grazie al calore dell'anima. Il carattere sensuale di questa descrizione dell'entusiasmo, assimilato a una possessione, non sfuggirà ai lettori, che vi vedranno una conferma delle idee esposte da Bachelard a proposito del «complesso di Novalis» in *La Psycanalyse du Feu*. La creazione artistica è, come quella della pietra filosofale, condizionata dall'*esaltazione*, dalla *fermentazione*, dall'*effervescenza*<sup>62</sup> dell'anima. Un'anima che si commuove va in ebollizione, si eccita, diventa *irritabile*<sup>63</sup>, *suscettibile*<sup>64</sup>, *irascibile*<sup>65</sup>, prova *spasmi*<sup>66</sup> e *convulsioni*<sup>67</sup> (tutti termini del vocabolario medico), raggiunge il *parossismo*<sup>68</sup> con il *furore* (già menzionato da Diderot) e soprattutto con il *delirio*<sup>69</sup>, il «delirio delle passioni», il «delirio dell'immagi-

59 *Œuvres*, VII, 102-3, cit. in Dieckmann, *op. cit.*, 164.

60 Così, per citare soltanto Vauvenargues: calore del sangue e degli spiriti, *De l'esprit humain*, 203; calore del genio, *ibid.*, 193; calore del sentimento, *ibid.*, 176; calore della versificazione, *Réfl. crit.*, 261; ugualmente il verbo *riscaldare* si trova in Roger de Piles, Vauvenargues, Voltaire etc.

61 Vauvenargues dedica un'intero capitolo di *De l'esprit humain* alla *fécondité*. *Litté* cita in questo senso Mairon e Condorcet.

62 Termini della chimica, applicati nel XVIII secolo all'analisi psicologica (*HL*, VI, 1388).

63 *Irritabilité*, 1756, Haller (*Dauzat*).

64 *Susceptibilité*, 1752, Trévoux; *susceptible*, facile a offendersi, fine del XVIII sec., *Dauzat*.

65 *Litté* cita Rousseau: *passions irascibles*; e Marmontel: *vivacité irascible*.

66 «Les spasmes de son âme», Bachaumont, *Troisième lettre s. le Salons*. 28 settembre 1785 (*Mém.*, XXX, 181), citato in *HL*, VI, 1392.

67 «Nous nous embrassions avec des transports convulsifs», Rousseau, *Conf.*, I (*HL*, VI, 1391).

68 *Dauzat*: raro sino al XVIII secolo. *Litté* cita Chateaubriand.

69 Gli esempi citati sono presi da *HL*, VI, 1379.

nazione» e anche il «delirio della ragione». L'uso degraderà i termini al livello di un «volgare buon senso» e si burlerà presto dell'*eccesso di entusiasmo (enthousiasterie)*<sup>70</sup>. Un fatto resta acquisito: il genio, nell'entusiasmo, rasenta spesso la follia. «Il poeta, che la saggezza sembra ispirare, i cui scritti sono pieni di sentenze da incidere in lettere d'oro, in un istante non sa più quel che dice né quel che fa: è folle»<sup>71</sup>, dichiara Diderot.

La storia delle religioni e l'etnografia mostrano quanto siano stretti e intimi i rapporti tra il patologico e il sacro. Il folle è un essere che è stato toccato dal dito di Dio. Come chiamare allora questa gioia profonda, questo sentimento di pienezza di vita che ci ribolle dentro e ci fa uscire fuori di noi? Solo i termini dell'esperienza mistica gli possono convenire: l'*estasi*<sup>72</sup>, il *rapimento*<sup>73</sup>, l'*entusiasmo*<sup>74</sup>. All'analisi di questo entusiasmo manca tuttavia qualcosa di essenziale: che cosa lo fa scatenare? perché lo eccita quel certo oggetto della natura e non un altro? La spiegazione fisiologica del *come* viene abbandonata a vantaggio del *perché* dei mistici: è l'*ispirazione*<sup>75</sup> che scatena l'entusiasmo e ci svela il *segreto del genio*<sup>76</sup>. Il XVIII secolo, avendo un po' perduto la sua fede nella ragione e nelle possibilità del ragionamento, ci schiude certi recessi profondi e oscuri in cui crescono i fiori della mentalità mitica. Vi vive un'anima colma di entusiasmo, che rasenta la follia, si sente ispirata, ossessionata da forze misteriose: quella del genio<sup>77</sup>.

70 «Toutes mes lectures et toutes mes expériences m'ont fait prendre en aversion l'*enthousiasterie*; au lieu de m'échauffer, elle me glace», *Lettres de Jean de Muller à ses amis* (la lettera in questione è datata 1779), citato in Monglond, *op. cit.*, II, 386.

71 *Oeuvres*, XI, 125-6, citato in Dieckmann, *op. cit.*, 166.

72 «Je crois que si j'eusse dévoilé tous les mystères de la nature, je me serais senti dans une situation moins délicate que cette étourdissante extase, à laquelle mon esprit se livrait sans retenue», Rousseau, *Lettre à Mme de Malesherbes*, 26 gennaio 1762.

73 Rousseau, *Rév. prom. solit.*, 19.

74 Condillac, nel suo *Cours d'histoire*, *Œuvres*, II, 51, usa il termine *entusiasmo* nel suo senso sacro, non provando alcun bisogno di spiegarlo. Cfr. anche Diderot, *Salon de 1765*, X, 432: «Il y a dans cette fête je ne sais quoi d'*enthosastique* et de sacré».

75 «Beaucoup d'auteurs ont écrit sur le génie: la plupart l'ont considéré comme un feu, une inspiration, un enthousiasme divine», Helvétius, *De l'esprit*, IV, 310; cfr. *inspiration divine*, Condillac, *Cours d'histoire*, *Œuvres*, II, 46; *inspiration intérieure*, *ibid.*, 231.

76 Vauvenargues, *De l'esprit humain*, 192; Condillac, *La logique*, *Œuvres*, II, 371.

77 La genialità non è la follia; talvolta essa è anche considerata – per esempio in

Da quest'analisi scaturisce un certo numero di conclusioni: il genio è innanzitutto una sensibilità, e in quanto tale si oppone – lo avevamo velocemente sottolineato – all'*ingegno*, che è la risultante delle facoltà intellettuali dell'uomo. «Non si potrebbe avere un grande genio senza avere un ingegno versatile; ma è possibile avere un ingegno versatile senza avere genio: l'ingegno versatile molto spesso si limita alla speculazione; è freddo, pigro e timido»<sup>78</sup> nota Vauvenargues. Per le stesse ragioni l'uomo di genio si distingue dall'*artista*, nella misura in cui l'attività dell'artista implica un lavoro perseverante, riflessivo, serio. «Carle Van Loo – dice Diderot – sebbene sia un grande artista, non ha affatto genio»<sup>79</sup>. Questa opposizione richiede chiarimenti e dovremo tornarci; per il momento contentiamoci di dire che per l'estetica del XVIII secolo il genio e l'artista lavorano, almeno apparentemente, ciascuno dal suo lato a una stessa opera e non si incontrano, per così dire, quasi mai. «Il genio brilla nella Composizione, lo studio si fa notare nel Disegno, il talento risplende nel Colore»<sup>80</sup>: è così che Lacombe, critico d'arte di second'ordine, riassume l'opinione del suo tempo.

Da un altro lato il genio, così come ci è apparso nell'intensità della sua vita interiore con i suoi «torrenti di idee», non può più essere uno «scialbo imitatore della natura». Il genio è *creatore*<sup>81</sup>: l'arte che coltiva è – come dice Lacombe – «un'Arte creativa che [...] tradisce [i misteri della Natura] e in qualche modo riproduce un secondo Universo»<sup>82</sup>. L'essenza del genio non è più, come nell'estetica del XVII secolo, l'*imitazione* ma la *creazione*. D'altronde è proprio questo carattere del genio che lo differenzia più nettamente dal *talento*; separazione già stabilita da Condillac, che distingue due tipi di invenzione: «il talento e il genio. L'uno combina le idee di un'arte o di una scienza nota, in modo atto a produrre gli effetti che naturalmente ci si deve aspettare [...]. L'altro aggiunge al talento l'idea di un ingegno, in qualche modo, creativo. Inventa nuove arti o, all'interno della stessa arte, nuovi generi [...]. Un uomo di talento

Cahusac (*Encycl.*, V, 719b-720a) – come «le chef-d'oeuvre de la raison», ma è legata a ciò che chiamiamo inconscio. È inconsciamente che, nel *Rêve de d'Alembert*, il matematico scopre le leggi dell'evoluzione.

78 *De l'esprit humain*, 183.

79 *Salon de 1761, Oeuvres*, II, 109.

80 *Le Salon* (1753), 9.

81 *Génie créateur*, Vauvenargues, *Fragments*, 302 a Ac. 4; *créateur* s.m. Condillac, *Cours d'histoire, Oeuvres*, II, 233. Diderot proclama, a ogni *Salon*, il carattere divino, perché creatore, del genio. Cfr. per esempio *Salon de 1767*, XI, 275.

82 Lacombe, *Le Salon* (1753), 8.

ha un carattere che può appartenere ad altri [...]. Un uomo di genio ha un carattere originale, è inimitabile»<sup>83</sup>.

Il genio si riconosce dunque per due caratteristiche essenziali: l'originalità e la creatività, il talento invece si acquisisce con il lavoro, anche se «favorito – come dice Levesque – da disposizioni naturali»<sup>84</sup>. Si costituisce allora questo nuovo tipo di umanità: l'uomo di genio, davanti al quale l'uomo di talento appare un individuo comune. Così, un pittore di talento – secondo il *Dictionnaire des Beaux-Arts* – è un «pittore che riesce in più generi, senza avere successi eminenti in nessuno»<sup>85</sup>. L'uomo di genio<sup>86</sup> non si misura più con i mediocri del suo mestiere che sono *geni mancati*<sup>87</sup>, *nullità*<sup>88</sup> (i termini sono dell'epoca); dall'alto di un trono inaccessibile questo *enfant terrible* della borghesia, divenuto veggente, comincia adesso a giudicare l'umanità: «L'uomo mediocre vive e muore come un bruto, [...] se bisogna scegliere tra Racine cattivo marito, cattivo padre, amico falso e poeta sublime, e Racine buon padre, buon marito ma piatto honest'huomo, io preferisco il primo. Del Racine cattivo che cosa resta? Nulla. Del Racine uomo di genio? L'opera è eterna»<sup>89</sup>, dice Diderot, annunciando già i Julien Sorel e i Rastignac.

Comincia una nuova era, quella dei *grandi uomini*, degli uomini che *fanno epoca*<sup>90</sup> (perché il termine *epoca* è anch'esso nato in quel periodo). È parlando di uno di essi che Condillac, rivolgendosi ai grandi di questo mondo, dice: «Il suo nome non risale ai secoli passati, ma sfonderà nei secoli a venire. Ecco la differenza che c'è

83 *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, I, II, § 104, citato in Logan Pearsall Smith, *Words and Idioms Studies*, 108. Il genio è dunque raro (Diderot, II, 410).

84 *Encyclopédie Méthodique, Dict. des Beaux Arts*, II, 401.

85 *Ibid.*

86 Il termine è usato frequentemente, spesso più volte per pagina, nel *Neveu de Rameau*; a partire dal 1760 lo si trova ovunque.

87 «Dans l'ordre de la nature, nul ne doit penser aussi peu juste qu'un génie manqué», Vauvenargues, *Réfl. et Max.* 403.

88 *H.D.T.* cita Gresset, 1747; *HL*, VI, 1369 cita Mercier, *Tableau II*, 11; *Féraud* dà il termine, applicato alle persone, com'era molto di moda. Cfr. anche *insignifiant*, Mercier, II, 309 e *insignifiance*, 1787, *Féraud*.

89 *Leuré à Mlle Volland*, 31 luglio 1762, II, 103-4.

90 «Les hommes de génie aiment tout ce qui fait époque», *Le Papillotage*, 1765, 16, citato in *HL*, VI, 1402, che rimanda ugualmente a d'Alembert, Rousseau e Diderot. Cfr. Helvétius, *De l'esprit*, 311: «C'est ce même hasard qui les fait naître dans un moment où ces grands hommes peuvent faire époque».

tra un grand'uomo e un grande, tra Socrate e ciò che siete voi oggi»<sup>91</sup>. Questo d'altronde può far capire quanto sia insufficiente spiegare il *genio* attraverso il carattere creativo e originale della sua natura; bisogna anche inquadrarlo in un ambito più vasto, raffrontarlo con l'atteggiamento fondamentale della società dell'epoca: quello riguardo al tempo. L'uomo del XVIII secolo accetta il tempo, acconsente a vivere nel tempo umano. Di più: accetta l'avvenire, ha fiducia in esso, se ne aspetta benefici. Non c'è affatto bisogno di parlare qui della filosofia del progresso; quest'atteggiamento fiducioso si incontra a ogni passo: così le parole *speranza* o *successo* – che nella lingua classica potevano intendersi in senso positivo o negativo (ricordiamoci del verso di Racine: «*Grâce aux Dieux mon malheur passe mon espérance*» e quello di Corneille: «*Des malheureux succès du grand roi Nicanor*») – nel XVIII secolo si intendono solo nella loro accezione positiva. Ed è in buona fede che Voltaire, correggendo Corneille, afferma che «sperare non può essere utilizzato come sinonimo di temere»<sup>92</sup>. Allo stesso modo, se l'*innovatore*<sup>93</sup> nel XVII secolo era un personaggio sospetto di cui bisognava diffidare, egli diventa nel XVIII secolo una figura positiva che bisogna incoraggiare. La creazione originale, marchio del genio, si spiega dunque in modo assolutamente naturale con l'atteggiamento globale della società del XVIII secolo.

**VI.** Resta ancora da vedere quali sconvolgimenti questa nozione di genio introduce nelle concezioni estetiche dell'epoca. Si sa che la teoria classica dell'arte poggiava sul concetto di una natura bella, di una natura ideale che racchiudeva in sé la bellezza assoluta, della quale i prodotti artistici erano imitazioni più o meno perfette. L'artista che tentava di imitare questa bellezza ideale arrivava a scoprirne, a *inventarne* certe briciole. Perché *inventare* in origine non significava altro che «scoprire, trovare ciò che esiste già» (si pensi all'"invenzione della Santa Croce"), e nel termine *invenzione* rimarrà sempre qualcosa del suo significato etimologico. L'attività originale dell'artista consisteva dunque, secondo la concezione classica.

91 *Cours d'histoire*, II, 55. Secondo Diderot (IV, 43) i grandi geni sono legati al loro tempo; essi «se couvent dans les temps difficiles» e rispondono agli interrogativi posti dalla loro epoca.

92 *HL*, VI, 1371.

93 *HL*, VI, 107.

nell'*invenzione*<sup>94</sup> di belle figure, nella loro disposizione nel quadro, etc.

Completamente diversa è la nuova estetica: l'artista, il poeta portano già in se stessi ciò che hanno da dire, e il loro entusiasmo ha il risultato di infiammare l'*immaginazione*, la quale – per il XVIII secolo – è «il dono di concepire le cose in modo figurato, di rendere i loro concetti attraverso immagini»<sup>95</sup>. L'opera d'arte è concepita dall'*immaginazione* del genio. L'artista (diversamente dallo scienziato) non *inventa* più le cose<sup>96</sup>: le *immagina* a modo suo. Nell'opposizione tra invenzione e immaginazione si annuncia un cambiamento rivoluzionario: l'estetica dell'oggetto cede via via il posto all'estetica del soggetto.

Tuttavia finché l'opera dell'artista sarà concepita come una manifestazione dell'immaginazione, come dire dell'ingegno, l'opera d'arte non sarà la manifestazione globale del genio, la cui attività si esercita in effetti nella *parte ideale* dell'arte. Sul piano della realizzazione pratica questa concezione assicurerà, nella pittura, il primato del soggetto a spese della tecnica (il concetto di tecnica viene elaborato parallelamente, soprattutto in Diderot) e metterà l'accento, nelle altre arti, sul carattere visivo e descrittivo che trionfa nel «Romanticismo del colore»<sup>97</sup>.

Ma questa è lungi dall'essere la conseguenza più importante della concezione del genio: una psicologia passionale deve necessariamente elaborare un'estetica dei sentimenti. Nel XVII secolo i teorici dell'arte riservavano uno spazio molto limitato alla «rappresentazione viva e natura delle passioni» che chiamavano *espressione*. È nota la ristrettezza di vedute della *teoria dell'espressione* che essi hanno elaborato sotto l'influenza di Descartes. Questa teoria parte dal principio della corrispondenza tra i movimenti muscolari del viso e le passioni dell'anima, e fa derivare tutte le espressioni da un

94 «La plupart des personnes [...] ne conçoivent d'ordinaire la Peinture que par l'invention», R. de Piles, *Idée du Peint. Parf.*, 32-3.

95 Vauvenargues, *De l'esprit humain, Imagination*, 174. Cfr. anche Condillac, *La logique, Œuvres*, II, 385: «C'est ainsi qu'un poëte se fait, par exemple, l'idée d'un héros qui n'a jamais existé. Alors les idées qu'on se fait sont des images qui n'ont de réalité que dans l'esprit; et la réflexion qui fait ces images prend le nom d'*imagination*».

96 Matoré, *Le Vocabulaire, op. cit.*, cap. sul *Vocabulaire des Sensations*.

97 «L'homme de génie et l'inventeur sont deux hommes très différents» (Diderot, XI, 427). Nel *Salon* del 1769 Diderot precisa il carattere della loro opposizione, in quanto gli *inventori* sono «destinés à donner naissance à la chose», mentre i *geni* sono «capables de les porter à un certain degré de perfection», impresa questa «plus difficile, quoique moins glorieuse que celle de l'inventeur».

movimento fondamentale, quello del sopracciglio: «Come ci sono due appetiti nella parte sensitiva dell'anima, ci sono due tipi di movimenti che stanno in rapporto perfetto – spiega un membro dell'Académie des Beaux-Arts –; gli uni si elevano al cervello, gli altri inclinano verso il cuore. Il movimento del sopracciglio che si eleva verso il cervello esprime le passioni più dolci, quello che inclina in direzione del cuore rappresenta le passioni più feroci e crudeli»<sup>98</sup>.

La storia dell'estetica della pittura nel XVIII secolo potrebbe descrivere prima gli sforzi dell'*espressione* per uscire dall'ambito ristretto in cui era stata chiusa e poi la lotta che questa espressione combatte contro la bellezza. Perché «l'espressione cambia i tratti del viso e la disposizione del corpo; di conseguenza altera le forme che costituiscono la bellezza»<sup>99</sup>, scrive Winckelmann, molto ascoltato nella Francia dell'epoca. Verso la metà del XVIII secolo l'arte diventa una sorta di compromesso tra bellezza e espressione. Quest'ultima conseguirà la vittoria il giorno in cui tutte le parti della pittura saranno subordinate all'*espressione generale*. «La composizione, il disegno, il chiaroscuro, il colore non appartengono al *genio* se non in quanto se ne impadronisce per farli concorrere all'espressione», spiega il grande *Dictionnaire des Beaux-Arts*<sup>100</sup>. La nozione di *espressione* va oltre la pittura, si insedia nella poesia come nella musica, e diventa una delle categorie essenziali dell'arte. La rappresentazione della bellezza fisica viene sostituita dalla rappresentazione della bellezza morale, e l'arte diventa – dice Stendhal<sup>101</sup> – «espressione dei movimenti dell'anima». La nuova concezione del genio dà vita a un'estetica dell'espressione.

98 Testelin, *Conférence sur l'expression générale et particulière* (1675), citato in Rocheblave, in *Petit de Julleville*, V, 693.

99 *Hist. Art*, II, 92; cfr. anche Condillac, *art d'écrire*, II, 15 (in *Littérature*): «Quel est le visage le plus propre à l'expression? C'est celui qui, pour la forme des traits et par les rapports qu'ils ont entre eux, s'altère suivant la vivacité des passions et la nuance des sentiments; ajoutez-y la régularité et supposez encore que, dans son état habituel, il ne montre que des sentiments qui ont droit de plaire, vous joindrez à l'expressions les grâces et la beauté».

100 Art. "Genie", I, 331.

101 *Mélanges d'Art et de Litt.*, in Delacroix, *Psych. Stendhal*, 217.