

# ***Appunti leopardiani***

**(15) 1, 2018**

<http://www.appuntileopardiani.cce.ufsc.br>

**ISSN: 2179-6106**

## **DIREZIONE**

Andréia Guerini - Universidade Federal de Santa Catarina/Brasile

## **CONDIRETTORI**

Fabiana Cacciapuoti - Biblioteca Nazionale di Napoli/Italia

Gisele Batista da Silva - Universidade Federal de Rio de Janeiro/Brasile

Andrea Ragusa - IELT/ Universidade Nova de Lisboa/Portogallo

## **COMITATO SCIENTIFICO**

Guido Baldassarri - Università degli Studi di Padova

Novella Bellucci - Università di Roma La Sapienza

Roberto Bertoni - Trinity College Dublin

Alfredo Bosi - Universidade de São Paulo

Anna Dolfi - Università degli Studi di Firenze

José Expedito Passos Lima - Universidade Estadual do Ceará

Marco Lucchesi - Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rita Marnoto - Universidade de Coimbra

Laura Melosi - Università degli Studi di Macerata

Wander Melo Miranda - Universidade Federal de Minas Gerais

Franco Musarra - Katholieke Universiteit Leuven

Sebastian Neumeister - Freie Universität Berlin

Luciano Parisi - University of Exeter

Fabio Pierangeli - Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

Mariagrazia Russo - Università degli Studi Internazionale di Roma

Lucia Strappini - Università per Stranieri di Siena

Emanuela Tandello - University of Oxford

Maria Antonietta Terzoli - Universität Basel

Jean-Charles Vegliante - Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3

Pamela Williams - University of Hull

## **CONSIGLIO EDITORIALE**

Alessandra Aloisi - Università degli Studi di Pisa

Sandra Bagno - Università degli Studi di Padova

Stefano Biancu - Università Cattolica del Sacro Cuore/Milano

Fabio Camilletti - University of Warwick

Paola Cori - University of Birmingham

Anna Palma - Universidade Federal de Minas Gerais

Emanuela Cervato - Nottingham Trent University

Floriana Di Ruzza - Università degli Studi di Sassari

Luca La Pietra - Università per Stranieri di Siena

Tânia Mara Moysés - Universidade Federal de Santa Catarina

Karine Simoni - Universidade Federal de Santa Catarina

Cosetta Veronese

Lucia Wataghin - Universidade de São Paulo

## **DIRETTORI DI REDAZIONE**

### **Direttori**

Ingrid Bignardi - Universidade Federal de Santa Catarina

Cristina Coriasso - Universidad Complutense Madrid

Roberto Lauro - Università degli Studi di Macerata

### **Webdesigner**

Avelar Fortunato

# Índice

## Presentazione/Apresentação

- Leopardi nel sistema culturale portoghese/Leopardi no sistema cultural brasileiro 5  
Andréia Guerini

## Saggi

- La poesia italiana. Manzoni, Carrer, Leopardi 10  
Manuel Pinheiro Chagas. Traduzione di Elena Manzato
- Leopardi e o mundo de língua portuguesa 19  
Giuseppe Carlo Rossi. Traduzione di Andréia Guerini e Ingrid Bignardi
- A ‘Geração de 70’ ao encontro de Leopardi: de cantor patriótico a poeta subjectivo 24  
Andrea Ragusa
- Leopardi, Fernando Pessoa e a literatura portuguesa contemporânea 40  
Mariagrazia Russo. Tradução de Andréia Guerini
- ‘E tutto è come se fosse inesistente’: la piacevolezza nostalgica della ricordanza in Giacomo Leopardi e Fernando Pessoa 47  
Antonio Cardello
- Ciência, astronomia e *taedium metaphysicum*: O tédio em Giacomo Leopardi e Fernando Pessoa 65  
Elio Attilio Baldi. Tradução de Davi Gonçalves e Andréia Guerini
- A Alma das Coisas: Leopardi na poética de Fernando Pessoa 92  
Giorgia Casara. Tradução de Andréia Guerini e Giovanna Bressan

## Recensione

- Leopardi tradotto in Portogallo 118  
Andréia Guerini. Traduzione di Giorgio Buonsante

## Intervista

- Intervista a Mariagrazia Russo 135  
Andréia Guerini. Traduzione di Giorgio Buonsante

## **Traduzioni**

O Infinito	140
Tradução de Antonio Herculano de Carvalho	
O Infinito	140
Tradução de Duarte de Montalegre	
O Infinito	141
Tradução de Jorge de Sena	
O Infinito	141
Tradução de Albano Martins	
O Infinito	142
Tradução de Pedro da Silveira	
O Infinito	143
Tradução de António Fournier	
O Infinito	143
Tradução de Ernesto Sampaio	

## **Poesia**

Canto a Leopardi	145
Fernando Pessoa	
Canto a Leopardi	146
Fernando Pessoa. Traduzione di F. R. Zambon	

## Presentazione

### Leopardi nel sistema culturale portoghese

Questo numero di *Appunti Leopardiani* è dedicato alla presenza di Leopardi nel sistema culturale portoghese. In questo numero sono presenti sette articoli, una recensione, un'intervista, sette traduzioni de "L'infinito", realizzate da vari scrittori portoghesi e nella sezione "Poesia", è riportato il "Canto a Leopardi" di Fernando Pessoa, nella sua traduzione italiana realizzata da F. R. Zambon. Questa edizione si apre con uno dei primi testi su Leopardi in portoghese, scritto nel 1864 da Manuel Pinheiro Chagas, nella Revista Contemporânea de Portugal e Brasil, intitolato "A poesia italiana. Manzoni, Carrer, Leopardi" e qui tradotto in italiano da Elena Manzato. Nonostante presenti una lettura poco esaustiva dell'opera e del pensiero di Leopardi e faccia un paragone fra tre scrittori che hanno poco in comune, questo testo ha il merito di inserire Leopardi nel dibattito letterario/culturale portoghese del XIX secolo. In seguito compaiono la traduzione in portoghese della prima parte dell'articolo di Giuseppe Carlo Rossi, dal titolo "Leopardi e o mundo de língua portuguesa", pubblicato nel 1967, che come il precedente è uno dei primi articoli dedicati alla presenza di Leopardi in Portogallo e al suo dialogo con alcuni autori portoghesi, come Antero de Quental, Antonio Feijó e Fernando Pessoa. Andrea Ragusa, invece, in "A 'Geração de 70' ao encontro de Leopardi: de cantor patriótico a poeta subjectivo", analizza alcune letture realizzate da autori portoghesi su Leopardi nel XIX secolo, evidenziando il fatto che molte furono superficiali ed errate mentre altre, come quella di Antero de Quental, riuscirono a "confluire in una riflessione critica molto più ampia, essendo il risultato di una lettura accurata, autonoma e sprovvista di preconcetti". I quattro articoli che seguono trattano, in chiave comparatista, di aspetti dell'opera di Leopardi in relazione con quella dello scrittore portoghese Fernando Pessoa. I titoli sono: "Leopardi, Fernando Pessoa e a literatura contemporânea", di Mariagrazia Russo; "'E tutto è come se fosse inesistente': la piacevolezza nostalgica della ricordanza in Giacomo Leopardi e Fernando Pessoa", di Antonio Cardiello; "Ciência, astronomia e taedium metaphysicum: O tédio em Giacomo Leopardi e Fernando Pessoa", di Elio Attilio Baldi e infine "A Alma das coisas: Leopardi na poética de Fernando Pessoa", di Giorgia Casara. Nella sezione dedicata alle recensioni, Andréia Guerini in "Leopardi tradotto in Portogallo", commenta alcuni degli aspetti paratestuali delle cinque edizioni tradotte dell'opera di Leopardi in Portogallo, ovvero *Cantos* (1986 e 2005), tradotti da Albano Martins; *As pequenas obras morais* (2003), tradotte da Margarida Periquito; *Tratado das paixões* (2007), tradotto da Miguel Serras Perreira, e *Pensamentos* (2018), tradotti da Andrea Ragusa e Ana

Cláudia Santos. Nella sezione “Intervista”, Andréia Guerini intervista Mariagrazia Russo, autrice del principale libro sulla presenza di Leopardi nel mondo lusofono. Nella sezione “Traduzioni”, vengono presentate sette traduzioni de “L’Infinito” pubblicate in Portogallo, e realizzate da Antonio Herculano de Carvalho, Duarte de Montalegre, Jorge de Sena, Albano Martins, Pedro da Silveira, Antonio Fournier e Ernesto Sampaio, e per concludere, nella sezione “Poesia”, l’emblematico “Canto a Leopardi” di Fernando Pessoa, formato da 28 endecasillabi suddivisi in quattro strofe di versi disuguali e in rima, seguito dalla traduzione italiana, realizzata da F. R. Zambon.

Andréia Guerini  
Universidade Federal de Santa Catarina/CNPq/Capes

## Apresentação

### Leopardi no sistema cultural português

Este número de *Appunti Leopardiani* é dedicado a Leopardi no sistema cultural português, mais especificamente em Portugal. O número apresenta sete artigos, uma resenha, uma entrevista, sete traduções de “O Infinito”, realizadas por diferentes escritores portugueses e na seção “Poesia”, reproduzimos o “Canto a Leopardi”, de Fernando Pessoa, com a tradução italiana realizada por F. R. Zambon. Abre o número um dos primeiros textos em português sobre Leopardi, escrito em 1864, por Manuel Pinheiro Chagas, na *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, intitulado “A poesia italiana. Manzoni, Carrer, Leopardi” e aqui traduzido para o italiano por Elena Manzato. Embora apresente uma leitura pouco abrangente da obra e do pensamento de Leopardi e compare três escritores que muito pouco têm em comum, esse texto tem o mérito de colocar Leopardi no debate literário/cultural português do século XIX. Na sequência, apresentamos a tradução em português da primeira parte do artigo de Giuseppe Carlo Rossi, intitulado “Leopardi e o mundo de língua portuguesa”, e aqui traduzido por Andréia Guerini e Ingrid Bignardi, o artigo foi publicado em 1967, também um dos primeiros artigos a tratar da presença de Leopardi em Portugal e o seu diálogo com alguns autores portugueses, como Antero de Quental, Antonio Feijó e Fernando Pessoa. Já Andrea Ragusa em “A ‘Geração de 70’ ao encontro de Leopardi: de cantor patriótico a poeta subjectivo” analisa algumas leituras realizadas por autores portugueses sobre Leopardi no século XIX, destacando que muitas foram superficiais e equivocadas e outras como a de Antero de Quental, conseguiram “dar numa reflexão crítica muito mais abrangente, sendo o resultado de uma leitura atenta, autónoma e desprovida de ideias preconcebidas”. Os quatro artigos seguintes tratam, em chave comparada, de aspectos da obra de Leopardi com as do escritor português, Fernando Pessoa. São “Leopardi, Fernando Pessoa e a literatura contemporânea”, de Mariagrazia Russo, “ ‘E tutto è come se fosse inesistente’: la piacevolezza nostalgica della ricordanza in Giacomo Leopardi e Fernando Pessoa”, de Antonio Cardillo; “Ciência, astronomia e *taedium metaphysicum*: O tédio em Giacomo Leopardi e Fernando Pessoa”, de Elio Attilio Baldi, traduzido por Davi Gonçalves e Andréia Guerini e, por fim, “A Alma das coisas: Leopardi na poética de Fernando Pessoa”, de Giorgia Casara, traduzido por Andréia Guerini e Giovanna Bressan. Na seção de resenhas, Andréia Guerini, em “Leopardi traduzido em Portugal”, comenta alguns dos aspectos paratextuais das cinco edições traduzidas da obra de Leopardi em Portugal, a saber *Cantos* (1986 e 2005), na tradução de Albano Martins; *As pequenas obras morais* (2003), na tradução de Margarida Periquito; *Tratado*

*das paixões* (2007), na tradução de Miguel Serras Perreira e *Pensamentos* (2018), na tradução de Andrea Ragusa e Ana Cláudia Santos. Na seção “Entrevista”, Andréia Guerini entrevista Mariagrazia Russo, autora do principal livro sobre a presença de Leopardi no mundo de língua portuguesa. Na seção “Tradução”, apresentamos sete traduções de “O Infinito” publicadas em Portugal, e realizadas por Antonio Herculano de Carvalho, Duarte de Montalegre, Jorge de Sena, Albano Martins, Pedro da Silveira, António Fournier e Ernesto Sampaio e por fim, na seção “Poesia”, o emblemático “Canto a Leopardi”, de Fernando Pessoa, contendo 28 hendecassílabos, subdivididos em quatro estrofes de número desigual de versos, rimados, seguido da tradução italiana, realizada por F. R. Zambon.

Andréia Guerini

Universidade Federal de Santa Catarina/CNPq/Capes

**SAGGI**

## La poesia italiana. Manzoni, Carrer, Leopardi<sup>1</sup>

Manuel Pinheiro Chagas  
Traduzione di Elena Manzato  
Universidade Federal de Santa Catarina/Capes  
manzatoelena@gmail.com

La poesia è l'angelo custode delle nazioni. È lei che porta, nel grembo della candida tunica, al seggio dell'Onnipotente, i gemiti, le suppliche, o gli inni di lode dei popoli. Li consola nelle loro tribolazioni, traduce nel linguaggio divino la vaga aspirazione verso l'infinito, i frementi aneliti del cuore dell'umanità; dalla sua fulgida corona, dove s'intrecciano i diamanti del bene e del bello, irradia luce serena, che è per le generazioni la colonna di fuoco, che le guida verso la terra promessa del futuro. Soave arcangelo che, disceso dal cielo, sente nonostante tutto i dolori e le passioni che tormentano gli abitanti della terra. Creatura dall'ideale essenza, presta la tua dolce voce alle tristezze della vile realtà, come la freccia appuntita del cipresso che, seppur ondeggiando libera e altera nell'oceano dello spazio, geme tristemente ascoltando i lamenti che la fredda brezza del cimitero le porta dai sepolcri.

L'invisibile serafino, che Dio pose, come dolce guardiano, al fianco di ognuno di noi, se ci vede totalmente dominati dalle maligne passioni, se vede che tappiamo l'orecchio alla voce del cielo che ci ricorda la missione che dobbiamo compiere in terra, irroro di lacrime il viso angelico, e, sbattendo le ali immacolate, sorvola la celeste patria. Così i popoli, che si addormentano, noncuranti della loro dignità, nelle catene adorne di fiori, con le quali li lega il dispotismo, vedono allontanarsi dal loro sodalizio l'arcangelo, la cui dolce voce li incantava e animava.

I popoli schiavi non hanno poesia.

Quando l'umanità, rompendo le catene del feudalesimo, e credendo ciecamente nell'alleanza dei re e dei popoli, riteneva che si compisse il tacito patto che i monarchi avevano stabilito con i servi per annichilire il nemico comune, l'idra, le cui mille teste sibilavano in tutte le vette sulle quali poggiavano le torri merlate dei castelli rupestri; e respirava a pieni polmoni la libera brezza del Rinascimento, profumata con i rinvigoriti fiori dell'antica Grecia e Roma, un coro incantatore di poeti irruppe in soavi cantici da tutti i punti d'Europa. Tasso, Ariosto, Ronsard, Du Bellay, Garcilaso di la Vega, Shakespeare, Bernardim Ribeiro, Camões, sciolsero al vento le strofe, che venivano dettate loro o dall'amor di patria, o dai dolci affetti del cuore, o dagli splendori

---

<sup>1</sup> Este artigo, escrito originalmente em português, foi extraído de: [http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/RevistaContemporanea/VolV\\_1864/N10/N10\\_item1/P20.html](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/RevistaContemporanea/VolV_1864/N10/N10_item1/P20.html)

dell'immenso panorama della natura. Fu la poesia a quel tempo la vera interprete dell'ispirazione di chiunque alla fonte sublime dell'ideale. In quel magico specchio il popolo vide le sue credenze, l'uomo le sue affezioni, la patria le sue glorie. I poeti chinati sull'umanità, o ascoltando attentamente nella voce del loro cuore la voce del cuore dei loro fratelli, richiudevano, nell'urna d'oro della loro fantasia, i fiori ridenti o tristi che così mietevano, i quali effondevano, in seguito ad una misteriosa lavorazione, il profumo di versi deliziosi, che avrebbero rapito coloro che sentivano vagamente che quest'aroma che li inebriava, si esalava anche nel silenzio dei fiori della loro stessa anima.

Ma il sole della libertà, che risplendette per alcuni istanti sull'orizzonte, scomparve di nuovo nelle tenebre ancor più cariche di dispotismo. Tacque spaventata la turba dei poeti. Così, in un bel giorno d'inverno, gli uccelletti, sbattendo le piccole ali bagnate dalla pioggia, ed asciugandole al sole che loro credono già essere il sole di maggio, irrompono in canti festivi per salutare la primavera, loro buona amica. Ma, subito dopo, le nuvole si addensano, precipitano nuovamente torrenti di pioggia, e gli uccelli gentili, riconoscendo l'inganno, ammutoliscono timorosi, e fuggono raggelati verso i rifugi prescelti.

Per istinto naturale, il dispotismo tentò di sostituire la poesia ed impedire così ai popoli di udire l'eco sublime dei loro stessi sentimenti, e delle loro stesse aspirazioni. Ci riuscì. La poesia smise di essere l'interprete della sua epoca, il polso dell'umanità; si fece imitatrice e cortigiana. Luigi XIV, despota abile, proteggeva Boileau, incitava Racine, ma eludeva Corneille, e fulminava il *Telemaco* di Fénelon. Questo perché il primo insanguinava la poesia, e le faceva ingerire bevande che la estenuavano, il secondo la obbligava a servire bicchieri d'acqua con zucchero e fior d'arancia ai re e ai cortigiani, mentre Corneille le faceva circolare nelle vene il fuoco dell'entusiasmo, e Fénelon le insegnava di nuovo a dare con la sua dolce voce consigli utili all'umanità.

Riconoscendo l'esistenza di grandi talenti poetici nel XVII e nel XVIII secolo, non possiamo nemmeno esimerci dall'affermare che la poesia non abitò tra gli uomini a quel tempo. Non potendone udire i dolci cantici, coloro che si sentivano chiamati alle confidenze dell'angelo, si limitavano ad essere echi della musa antica, provando a vestire gli spettri della Grecia e di Roma con gli abiti dei cortigiani di Versailles. Ne risultava una poesia ibrida, senza nome, che non parlava al cuore del popolo, che non esercitava alcuna influenza, così come il dispotismo la desiderava, così come conveniva alle nazioni che non osavano ergere il capo curvato al duro giogo dei tiranni.

Come risuonò il primo grido di libertà, non appena i popoli si destarono dal letargo, la poesia apparve di nuovo, e il movimento letterario, disprezzando quasi completamente i due secoli di inattività dello spirito poetico, si unì istintivamente al movimento letterario del Risorgimento.

L'Europa fissò allora gli occhi sulla Francia, dove sventolavano gli stendardi della rivoluzione politica e letteraria; così come la Carta di Luigi XVIII serviva da modello per le costituzioni degli altri Stati, così i libri di Lamartine, di Chateaubriand, e di Hugo divennero i breviari del gusto per i poeti e per gli scrittori di tutti i paesi. In Portogallo, principalmente, l'ammirazione degenerò nell'emulazione; si studiava esclusivamente la letteratura francese, si disprezzavano gli eccellenti esempi dei maestri della nostra rigenerazione letteraria, e la Francia, che non poté, con le armi, trionfare sulla nostra nazione, stabilì trionfante la sua bandiera nelle lettere, e nel linguaggio.

Consoliamoci tuttavia, vedendo che fu quasi endemica questa malattia. Poche nazioni si liberarono dal contagio.

Ciononostante, c'è un paese la cui letteratura, tra noi meno conosciuta rispetto a come dovrebbe, conservò il conio nazionale nella rivoluzione che intraprese, come tutte le altre, contro le decrepite e gracili forme della poesia del secolo passato. Questo paese fu l'Italia.

Ah se il forte grido di libertà risvegliò i popoli, non poté comunque far cadere le mura della Gerico del dispotismo. Destò la nazione dal letargo, ma la destò per sentire nel petto il ginocchio dei tiranni, a comprimere e soffocare il respiro. Bastò questo affinché la poesia, l'angelo consolatore, venisse a chinarsi su questa bella prigioniera e le prestasse la sua voce per tradurre i suoi lamenti e le sue grida di disperazione. La poesia fugge dai popoli che accettano sottomessi il collare umiliante della schiavitù, ma cerca e conforta coloro che le mostrano i polsi lividi dai ferri, chiedendo libertà. Sulle rive dei fiumi di Babilonia pronuncia Geremia i suoi inni di tristezza, nelle spiagge della bella Italia si ergono Manzoni, Leopardi, Silvio Pellico, Ugo Foscolo, Pindemonte, Monti, Rossetti, Giacometti a protestare con voce nobile e altera contro gli empî decreti della sorte.

In mezzo a un popolo di oppressi, la poesia non ha voce se non per cantare le sue tristezze, per custodire, come la vestale antica, acceso e puro il fuoco di patriottismo, per evocare le grandi memorie nazionali, e non può lasciare che i suoi sacerdoti vadano a bruciare incenso sugli altari di un'estranea musa. Perciò nella moderna poesia italiana si respira un'aria tanto diversa da quella della poesia francese, perciò si sente nel teatro di Manzoni e di Silvio Pellico un'inflessione virile, che tanto diverge dal sistema teatrale delle altre nazioni.

Antônio de Serpa, nel ben elaborato epilogo del suo volume di poesie, ha attirato l'attenzione del pubblico per la letteratura italiana, da noi così poco conosciuta. Oggi che nuovi legami ci uniscono a questo paese, che è già riuscito in grande parte a recuperare i suoi privilegi di nazione libera, e a realizzare le aspirazioni che ha così energicamente rivelato al mondo nei canti dei suoi moderni poeti, sarà bene che percorriamo le belle pagine degli annali letterari della nuova Italia, e che in esse vediamo come si possa seguire il movimento del proprio secolo, senza imitare servilmente il paese che ha levato il primo grido di libertà.

Tre scrittori, per quanto mi riguarda, riassumono nei lori versi le fattezze della poesia italiana. Questi tre poeti sono Manzoni, Leopardi e Carrer. Manzoni, austero e solenne come un profeta, va a ricercare nel passato le cause della schiavitù dell'Italia; stigmatizza con ferro incandescente coloro che, per i loro dissensi civili, assassinarono la patria e la consegnarono inerme allo straniero, e nel mirabile coro del *Carmagnola*, e nel non meno ammirevole coro dell' *Adelchi* fulmina l'anatema su coloro che dilanano il seno della propria madre, e sui conquistatori che passavano, galoppando sui loro cavalli, per questa bella terra, schiacciando, prima uno poi un altro, questo popolo infelice che, dianzi sovrano di tutti i popoli, sopporta il destino di essere, per un'atroce espiazione, anche di tutti i popoli lo schiavo.

Manzoni non era, come più avanti vedremo esserlo Leopardi, il Tirteo delle falangi patriottiche, colui che faceva sventolare lo stendardo dell'antica indipendenza, e che incitava coi suoi inni d'entusiasmo il popolo della gentil penisola a riconquistare la sua autonomia e la sua tanto desiderata unità. Il raccoglimento, l'austera meditazione costituiscono l'indole del suo genio un poco sacerdotale. Gli aggrada sedersi sulle rovine d'Italia e sciogliere, come Ezechiele, il tremendo anatema su coloro che prevaricarono, che rinnegarono il suo Dio, quello della patria, che ne costituiscono uno soltanto nel verso entusiasta del fervido Giacometti.

Dio e patria son uno, son tutto  
Per noi ....

Mentre alcuni non distolgono lo sguardo da oriente, nella speranza di veder sorgere all'orizzonte l'astro raggianti per il quale tanto anelano, Manzoni volge invece il guardo al caso, e saluta con tristezza il bel sole dell'Italia, che scorge da lontano mentre si tuffa nell'Oceano dei tempi. La sua musa si è abituata ad essere l'interprete dei crepuscoli, e l'autore del *Carmagnola* erge la voce soltanto per salutare in un canto sublime la stella di Napoleone, quando la vede scomparire nel pelago della sventura.

Lui sfolgorante in soglio  
Vide il mio genio e tacque,  
Quando, con vece assidua,  
Cadde, risorge e giacque,  
Di mille voce al sonito  
Mista la sua non ha.

Vergin di servo encomio,  
E di codardo oltraggio,  
Sorge or commossa al subito  
Sparir di tanto raggio,  
E scioglie all'urna un cantico  
Che forse non morrà!<sup>2</sup>

Poeta lirico dall'insuperabile vigore, correttezza, e sentimento, Manzoni consacrò quasi completamente le sue facoltà poetiche agli inni sacri, nei quali è insigne, e alle patriottiche tragedie, nelle quali l'amore poco o niente rientra. L'amor di patria fu per Manzoni l'arca santa di cui si fece volontariamente levita. La corda dei dolci affetti non esiste nella sua lira, o rare volte ha vibrato.

Come i profeti israeliti dell'esilio, Manzoni piange la perdita di Sion, fulmina i crimini che motivarono la perdita, ed intona le lodi dell'Onnipotente.

Allo stesso modo di Monti, Silvio Pellico, Nicolini, Giacometti, conservò nel suo teatro la forma e le tradizioni della tragedia antica, facendola fuoriuscire bella ed altera dagli orpelli di cui l'avevano avvolta i poeti francesi del XVIII secolo, e dagli abiti graziosi ma femminili con i quali l'abate Metastasio le aveva trasformato la bellezza severa. Le due tragedie, che d'egli conosco, *Carmagnola* e *Adelchi*, stillano un vigore lirico per nulla inferiore a quello dei drammi di Victor Hugo, unito ad una certa sobrietà austera che manca al genio mostruoso e delirante dell'autore di *Hernani*. Si vede che questi componimenti furono scritti non per saziare la curiosità ed accendere le passioni degli spettatori, ma per attizzare e rinvigorire l'anima di un popolo.

---

<sup>2</sup> La fedelissima traduzione del signor Ramos Coelho, pubblicata nel Archivio Pittoresco ha riprodotto nel modo che segue queste due strofe:

Brilhante il vïo no solio  
Il genio mio; caido  
Allora; allora no imperio,  
Allora nel fim vencido;  
E do universil al frémito  
Sua voce unir non fez.

Virgem di servo encomio  
E di covarde insulto,  
Acorda al sole esplendido  
Tão di repente occulto,  
E solta la morte un cantico,  
Che è do porvir forse.

Come se temesse che non fosse abbastanza per impressionare il patriottismo italiano, l'agile narrativa ornata dal poeta con la sfumatura della storia, Manzoni introdusse in queste tragedie il coro, nel quale il suo ammirevole genio spiega le ali, e vola ad un'altezza tale per cui nessun poeta riesce ancora ad accompagnarlo in questa grandiosa ascensione. Il coro del *Carmagnola*, nel quale sfolgora la guerra civile, è divenuto un modello inimitabile tra i brani lirici di questo secolo. Il coro descrive nei sublimi versi la battaglia tra i Milanesi e i Veneziani: segue la sconfitta dei primi, segue poi la partenza di coloro che andranno ad annunciare alla regina dell'Adriatico la vittoria riportata sui loro fratelli, figli della stessa Italia, accarezzati dalla stessa brezza, lambiti dallo stesso sole, possessori delle stesse tradizioni. Tutto si rallegra al passaggio dei corrieri, ed il poeta irrompe in quest'ammirevole apostrofe:

Perché tutti sul pesto cammino  
Dalle case e dai campi acorrete?  
Ognun chiede con ansia al vicino  
Che gioconda novella recó?  
Dove ei venga, infelici, il sapete,  
E sperate che gioja favelli?  
I fratelli han ucciso i fratelli,  
Questa orrenda novella vi dó.

Dove si trova, nelle altre letterature, un brano che si equipari a questo mirabile coro? È insuperabile questo grido di disperazione che il poeta non riesce più a contenere vedendo l'empia follia dei suoi compatrioti! «Vi rallegrate? Vi compiaccete della Vittoria? Vi deliziate del trionfo? Volete sapere se vi reco una notizia conforme ai vostri desiderio? Ebbene! Eccola a voi.»

I fratelli han ucciso i fratelli;  
Questa orrenda novella vi dó.

Nell'*Adelchi* dipinge Manzoni la sconfitta dei Lombardi per mano dei Franchi, capeggiati da Carlo Magno. L'Italia è già schiava, schiava dei vinti guadagna dalla sua perdita soltanto l'esser schiava dei vincitori. Il coro del finale del terzo atto esprime in modo sublime quest'idea.

Alla notizia della fuga dei Lombardi ergono i servi la testa, credendo giunta l'ora della libertà. «Folli, dice loro il poeta, credete che lo straniero potrà mai liberarvi? Credete che questi guerrieri che lasciano la loro patria, i loro castelli, le dolcezze della casa, le comodità della pace, le mogli e i figli, vengano, in cambio di tutto ciò, a restituirvi l'indipendenza? No, ritornate, poveri schiavi, alle vostre catapecchie, ai vostri vili lavori! Siete una parte della terra conquistata, siete servi della gleba, siete coloro che furono per i vostri predecessori gli Iberici, i Galli, i Numidi, i Parti, i Persiani e i Greci.»

Il forte si mesce col vinto nemico,  
Col nuovo signore rimane l'antico;  
L'un popolo e l'altro sud collo vi sta!  
Dividonil i servi, dividon gli armenti;  
Si posano insieme su i campi cruenti  
D'un volgo disperso che nome non ha.

Leopardi, meno austero di Manzoni, permette alla sua musa di farsi a volte farfalla, e di svolare per i diversi frutteti della poesia. Ciononostante i suoi canti patriottici sono il suo vero titolo di gloria. I versi di *All'Italia* sono la più brillante manifestazione del suo entusiastico talento.

Leopardi non ricerca, come Manzoni, le cause della degenerazione dell'Italia nel passato. Il suo genio, più impaziente, si limita a paragonare la grandezza di un tempo con la decadenza dell'attualità, e ad indignarsi in presenza della sottomissione, con la quale credeva che i suoi compatrioti accettassero i decreti del destino. Come il destriero guerriero, che sente da lontano i rumori della battaglia, e che si vede costretto a rimanere nell'ozio vile; nitrisce, raspa il terreno scalpitante, mastica furioso il freno, e non può contenere l'insofferente ardore, così Leopardi presta l'orecchio alla storia, ascolta lo stridore delle armi, i canti bellici dei suoi antenati, sente il loro nome glorioso ripetuto con terrore dagli echi di tutto il mondo conosciuto, e, volgendo poi l'attenzione al presente, vede l'Italia vilipesa, sente i canti d'allegria degli stranieri, vede, tra le grandiose rovine dei monumenti dell'antichità, passare tristemente un popolo di schiavi; indignazione e dolore irrompono allora in fervidi zampilli dalla sua anima di poeta, e quest'ammirabile cantico *All'Italia* fa scorrere un fremito di solidarietà e di entusiasmo nelle vene dei suoi scoraggiati concittadini.

O patria mia, vedo le mure e gli archi,  
E le colonne e i simulacri e l'erme  
Torri degli avi nostri;  
Ma la gloria non vedo,  
Non vedo il lauro e il ferro, ond'eran carichi  
I nostri padri antichi.

[...]

Come cadesti o quando  
Di tanta altezza in così basso loco?  
Nessun pugna per te? non ti difende  
Nessun de' tuoi? L'armi, quí l'armi, io solo  
Combatteró, procomberó sole io!  
Dammi, ol ciel, che sia foco  
Agl'italici petti il sangue mio.

Ma come! Nella bella Italia si udiranno solamente clamori di guerra, imprecazioni, e grida di vendetta? La patria di Dante non è anche la patria di Petrarca? Il dispotismo ha potuto rendere

meno azzurro il suo firmamento, meno soavi le sue notti, meno languide le sue onde, meno profumati i suoi aranci, meno armoniose le sue brezze? E non ci sarà forse un poeta che si ispiri con queste armonie, con questi profumi, con questi cantici dei mari, con questo fulgore dei cieli? Oh se c'è, ce n'è uno in particolare che la dolce musa italiana ha nutrito con il suo più tenero respiro, e questo poeta è Carrer!

Ci sono fiori, ci sono frutti, ci sono poeti che da soli rivelano il paese che diede loro origine. Chi è che, respirando l'inebriante profumo del fior d'arancio non sente subito che un così dolce e voluttuoso aroma può solo esalarsi in un turibolo dorato per tutto l'immenso splendore del sole meridionale? Chi, vedendo i rossi chicchi della melagrana, la vivacità di quello scarlatto, non indovina che un così splendido colore può essere dato soltanto dai pennelli di fuoco di Apollo, che l'immaginazione greca si figurò in terra da lui diletta? Chi è che, leggendo le poesie di Carrer, non vede tosto che una così opulenta e squisita immaginazione, può soltanto sbocciare nella bella penisola, baciata dalle labbra azzurre delle onde del mar Tirreno, distesa in un letto di profumi sotto il baldacchino di luce del firmamento, sul quale le fate della notte ricamano un meraviglioso poema con la loro sfumatura di stelle?

O soavi notti d'Italia, non è vero che impregnaste il dolce poeta di tutta la vostra misteriosa ispirazione? Argentea luna, che fai uscire dalle tenebre la tua innamorata Venezia, con le bianche facciate dei suoi palazzi, con le sue belle gondole, cigni dell'Adriatico, non prestasti il più languido dei tuoi raggi al delizioso colorito dei versi dell'autore de *Il Moro*? Languida brezza della Baia, non gli insegnasti la più amorosa delle tue melodie? Echi di Partenope, non gli confidasti i segreti del dolce Virgilio? Rosaes di Poestum non gli profumaste l'immaginazione con i vostri più inebrianti aromi? Incantevole ombra di Laura, non ti soffermasti insieme a lei di notte a ripetergli le dolci canzoni che ti dedicò Petrarca? Non collaboraste tutti voi, echi delle serenate di un tempo, vaghi mormorii delle notti d'estate, intraducibili cantici delle onde, a formare questo vostro aggraziato interprete?

Carrer seppe conservarsi italiano, occupandosi del genere trito e ritrito delle ballate, che i trovatori di tutti i paesi riversavano negli stampi che importavano dalla Francia. E sono le ballate le sue più eccellenti poesie. Fece *Orientea* senza copiare Victor Hugo, e ne *Il Sultano*, forse il suo miglior poemetto, seppe dare a questo genere un fascino, un profumo meridionale, che ci rapiscono e ci incantano.

Tutte le sue ballate, *La Vendetta*, *La Sposa dell'Adriatico*, *Il Moro*, *Stradella* sono ammirevoli. Quest'ultima soprattutto è insuperabile. *Stradella* fu un celebre cantante di chiesa, del

quale si innamorò una donna, tanto da abbandonare casa, parenti, tutto per seguirlo. Fu sulle loro tracce il padre della fuggitiva, gli sfuggirono varie volte, ma alle fine gli capitarono tra le mani. Non volle egli acconsentire, nonostante ciò che era avvenuto, al matrimonio; portò con sé la figlia, che impazzì, e Stradella fu assassinato da sicari.

Questo è l'assunto storico della ballata. L'amante del cantante si trova nella casa paterna, folle, ricapitolando la sua tragica avventura. La seconda parte in cui descrive l'incontro con il padre in una chiesa è ammirevole non soltanto per il tono leggendario, ma per la cura, per la delicatezza, e per l'insuperabile melodia e l'incanto del ritornello. Ascoltatene due strofe, e, pur non conoscendo l'italiano, ditemi se non vi risuonano agli orecchi come deliziosa musica.

Suppone la folle di parlare con l'amante, che le chiede chi sia quel vecchio che la spaventa.

Caro, non chiedermi  
Che il veglio sia;  
Ha un nome cognito  
All'alma mia;  
Ma per esprimerlo  
Non ho vigor.  
Fuggiamo, involati  
Mio dolce amore.

Fuggiam, dove offrono  
Secura vita  
Tra i verdi margini  
Baia romita,  
E l'ampia Napoli  
Col suo romor.  
Fuggiamo, involati  
Mio dolce amore!

I ristretti limiti di un articolo di giornale mi obbligano ad omettere i nomi di Felice Romani, soave autore della *Norma*, di Grossi l'interessante narratore, di Vittorelli le cui anacreontiche sono piene d'incanto, di Berchet autore di deliziose *romanze*, di Regaldi il famoso improvvisatore, che entusiasmò Lamartine, e di molti altri! Sarei felice se queste povere righe destassero l'attenzione di alcuni dei nostri poeti, e se spingessero, imitando l'esempio del Signor Ramos Coelho, distinto traduttore del Tasso, a convertire nella nostra lingua, sorella per l'origine e per la melodia, del meraviglioso idioma italiano, alcuni dei molti gioielli di questa splendida letteratura.

## Leopardi e o mundo de língua portuguesa<sup>1</sup>

Giuseppe Carlo Rossi

Tradução de Andréia Guerini e Ingrid Bignardi  
Universidade Federal de Santa Catarina/CNPq/Capes  
andrea.guerini@gmail.com e ingridbignardi@gmail.com

Ao presente texto são feitas duas considerações: a primeira é que Leopardi, dentre os mais importantes poetas italianos, não está entre os mais conhecidos em Portugal e no Brasil. E isso poderia suscitar uma certa surpresa, caso se tenha presente que entre as características atribuídas ao modo português de sentir e de ser são a reserva e o isolamento de si mesmos, o tácito auto-interrogar-se. A segunda é que os dois países têm conhecido, sentido e meditado sobre Leopardi, em modo mais evidente, não por declarações expressas de personalidades eminentes do mundo do pensamento e da arte. Pode-se, certamente falar, portanto, de uma familiaridade qualitativa, mais do que quantitativa, do mundo cultural de língua portuguesa com o poeta de *A Silvia*.

EM PORTUGAL - Na metade do século XIX, o poeta que a tradição aproxima aos dois principais românticos (Almeida Garrett e Alexandre Herculano) para constituir uma tríade ideal daquela experiência literária, António Feliciano de Castilho - que é, de fato, substancialmente inferior aos dois - sabe de cor as líricas de Leopardi (conhece também os versos de Manzoni, além dos de Ariosto, Tasso, Monti e de poetas menores), e sente prazer por saber fazer e por recitar. Mas a personalidade de excepcionais valores humanos e poéticos que deve ser destacada no nosso caso, é o maior lírico que teve a literatura portuguesa depois do poeta nacional Camões. Trata-se de Antero de Quental (1842-1891), aquele que, durante os anos universitários em Coimbra, deu início ao que teria se transformado no movimento ideológico, cultural e artístico mais importante da vida portuguesa, durante toda a sua história, depois do áureo século XVI, isto é, o chamado realismo. A figura de Antero de Quental deve notoriamente ser colocada entre os que simbolizam a insatisfeita busca do porquê da existência, da angústia das perguntas que ficam sem resposta: a cristalina clareza poética com a qual Antero de Quental exprime, sobretudo nos *Sonetos*, a própria angustiada intensidade espiritual (que se apaga com o suicídio) em uma visão excepcionalmente ampla e meditada, na inspiração de continuado renascimento nos valores do sentimento, apesar de tudo<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup> Este artigo foi escrito em italiano e extraído de Rossi, Giuseppe Carlo. Il Leopardi e il mondo di lingua portoghese. In: Centro Nazionale di Studi Leopardiani (Org.). *Leopardi e l'Ottocento: Atti del II Convegno Internazionale di Studi Leopardiani*. Recanati: Leo S. Olschki, 1967, p. 565-576. Apenas a parte relacionada a Leopardi e Portugal está sendo aqui traduzida.

<sup>2</sup> Ver o soneto *Solemnia verba*, um dos mais patéticos e poeticamente felizes:  
Disse ao meu coração: Olha por quantos

corresponde, em felicidade de expressão artística, à intensidade do «pathos» interior.

A analogia humana e poética de Antero de Quental com Leopardi não é, portanto, casual. De resto, o interesse de Antero pelo mundo italiano do pensamento e de poesia remonta aos anos da sua juventude universitária<sup>3</sup>. Um documento significativo em relação ao que mereceria atenção por parte da cultura italiana é a troca de cartas entre Antero e o feliz tradutor de seus sonetos, Tommaso Cannizzaro<sup>4</sup>. Um outro aspecto de suma importância para a formação ideológica de Antero, que se relaciona com a Itália, é que ele consegue realizar a sua concepção hegeliana da Ideia (entendida como princípio imaterial de tudo aquilo que existe, concepção que aparece refletida também em mais de um de seus sonetos, principalmente em *A Ideia*), através da obra de tradução e de difusão de Hegel, completada pelo filósofo italiano Augusto Vera. E a lírica de Antero ainda que escapando à uma delimitação de ecos formais da de Leopardi, repete os temas, as angústias, os questionamentos, assim como me é espontâneo definir Quental como o ‘Leopardi português’.

Em um dos mais significativos escritos em prosa de Antero de Quental, a propósito da missão que ele confia à poesia, *A poesia na actualidade* (1881), ao delinear muito sumariamente a história dessa, de Homero aos que são para ele os últimos grandes poetas<sup>5</sup>, antes de se colocar também aqui a angustiada pergunta sobre o destino futuro da poesia, ele lista os representantes

---

Caminhos vãos andámos! Considera  
Agora, desta altura fria e austera,  
Os ermos que regaram, nossos prantos...  
Pó e cinzas, onde houve flor e encantos!  
E noite, onde toi luz de Primavera!  
Olha a teus pés o mundo e desespera  
Semeador de sombras e quebrantos!  
Porém o coração, feito valente  
Na escola da tortura repetida,  
E no uso do penar tornado crente,  
Respondeu: Desta altura veio o Amor!  
Viuer não foi em vão, se é isto a vida,  
Nem foi demais o desengano e a dor.

<sup>3</sup> “Mestre de toda revolta” dos estudantes de Coimbra, Antero de Quental se vale de todas as ocasiões, por ele provocadas ou que lhe surgiam, para abrir e fazer abrir os horizontes em direção ao futuro: e para tal fim lhe serve muito a Itália como demonstrado já pela sua primeira iniciativa que tem a ver com essa, a conhecida mensagem de saudação a Umberto di Savoia (o futuro rei Umberto I), passando em Coimbra em 1864 quando acompanhou em Portugal a irmã Maria Pia noiva do Rei Luigi I. Trata-se de uma interessante mensagem, concebida em chave de estímulo à luta interna para se libertar das cadeias da tradição conservadora, cujo início já é por si muito significativo: “Não é ao representante de Casa Savoia que vimos render homenagem, é ao filho de Vittorio Emanuele que saudamos, do primeiro soldado da Independência italiana, daquele que os reis da Europa aprendem como, ainda neste século, se pode ser popular sendo rei”.

<sup>4</sup> Ver o conjunto de cartas de Antero a Cannizzaro, reproduzidas às páginas 290-321 das Cartas de Antero de Quental - 2a edição -, com um prólogo de Teixeira de Carvalho (Coimbra 1921).

<sup>5</sup> Últimos, acrescenta-se, em sentido absoluto, na opinião de Antero: porque o seu drama é próprio aquele de estar convencido de que a ciência está para matar a poesia. E a voz mais original e mais alta da sua obra poética consiste próprio na expressão dolorosa dessa convicção, que atormenta a alma entre a exigência do coração do poeta, o canto e a resignada desolação do seu intelecto, a inevitabilidade do praver da ciência.

daquilo que define o ‘egoísmo’, isto é, o individualismo<sup>6</sup>: Byron, Shelley, Schiller, Heine, Hugo, Mickiewicz, Espronceda, Herculano, João de Deus («o qual, mesmo vindo depois, pertence a tal ilustre família»), Leopardi, Foscolo, «últimos de uma raça condenada a desaparecer e que, sentindo a ferida interior através da qual foge a sua vida», interrogando inquietos o horizonte e, chorando ou gritando, sentam-se à margem da estrada para morrer».

Pode-se dizer que a falta de imitação formal de Leopardi por parte de Antero confirma - e não quer ser um paradoxo -, o conhecimento que ele tem do poeta de Recanati. A ilustre estudiosa alemã-portuguesa, Carolina Michaelis de Vasconcelos, fala, no longo trabalho dedicado a *Antero e a Alemanha*, presente na coletânea *Antero de Quental - In memoriam* (Porto 1896), de poucos anos depois do dramático suicídio do poeta, que: «Quanto a algumas concordâncias entre frases e conceitos de Antero e certas concepções de outros panteístas amorosos e espíritos de eleição do humaníssimo *poverello* de Assis que no seu maravilhoso *Inno del Sole* (sic!) saúda as flores, pedras, estrelas e toda a natureza inanimada, como tantos outros irmãos, São Paulo que já tinha ouvido os suspiros de redenção que passam através de cada criatura, Virgílio, cuja simples fórmula *sunt lacrymae rerum* sugere uma profunda interpretação, a Leopardi e aos seus amargos lamentos sobre a *l’infinita vanità del tutto*, Antero declarou com absoluta lealdade, depois de meditar por algum tempo, que *conscientemente* não tinha imitado ninguém, e que compondo os Sonetos não tinha jamais tido presente no próprio espírito senão o próprio pensamento em que andava absorto e quase no abismo; e que, portanto, as reminiscências notadas eram perfeitamente fortuitas, filhas talvez de um estado físico análogo àquele dos grandes místicos. Todavia, não negou a verdade evidente que aquelas e outras leituras tivessem fecundado o seu pensar» (*op. cit.*, pp. 391-392). A estudiosa conclui o seu longo ensaio dizendo:

tendo a pensar que Antero ficará na história como o Poeta do Desespero e da Morte. Quando o mundo soube da triste notícia [entenda-se o suicídio do poeta], todos, também os que antes tinham duvidado da espontaneidade e da sinceridade dos Sonetos, considerando que Antero jamais alcançaria ter o renome de um Leopardi, pelo fato de que lhe faltava a trágica sorte daquele egrégio pessimista, exclamaram em uma única voz, espasmos de admiração cheios de arrependimentos: ‘So hat er also wirklich Ernst gemacht! So hat er also sein Werk durch die Tat besiegelt!’. Agora sim ninguém tem o direito de duvidar da sua paixão real pelo Nirvana. (*op. cit.*, pp. 424-425).

No vocábulo dedicado ao mais notável representante do parnasianismo em Portugal,

---

<sup>6</sup> A passagem dos poetas que representam 'a vida coletiva' do espírito humano aos que se retiram 'da matéria poética objetiva da esfera da poesia' para se fecharem no individualismo diz ainda neste artigo 'é a prova do fim próximo' (entende da poesia) (das páginas 317-318) do 2o volume das *Prosas*, Coimbra 1926; o artigo citado encontra-se às pp. 310-326.

Antonio Feijó, no *Dicionário das literaturas portuguesa, galega e brasileira* (organizado por Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, 1960, U.T.R), o crítico e literato Urbano Tavares Rodrigues, depois de ter falado das relações daquele poeta com os franceses, escreve: «influências, sucessivamente, Antonio Feijó terá de certo sido marcado para sempre por Leopardi, cujo pessimismo o tocou, marcando-o para sempre. Também na obra desse poeta não se colhem ressonâncias explícitas de Leopardi, mas se sentem continuamente os estados de ânimo. Repetem-se os problemas: o binômio amor (ou beleza, ou juventude) e morte (o soneto *Pálida e loira*, considera a melhor lírica ; *O amor e o tempo* etc.); a vaidade de tudo (*A morte do ideal*, que fechada, apresenta a figura do poeta envolto em direção ao futuro, não basta para apagar o pessimismo da composição; etc.); o lamentar da juventude (*Nostálgica* etc.); a condenação do homem a viver (*Rio amargo* etc.).

A atenção dos cultores de poesia se intensificou nos últimos anos e se intensifica sempre mais, é sabido, sobre o «caso poético» de Fernando Pessoa, a desconcertante personalidade lírica portuguesa que, morrendo em 1935, deixou publicado apenas um volume de versos, *Mensagem*; mas cuja obra fecunda, em processo de agrupamento e de publicação das revistas, dos jornais, dos inéditos, e agora em muitos volumes, vai revelando no seu autor uma das mais complexas e originais figuras da poesia moderna universal<sup>7</sup>: o público italiano tem, faz pouquíssimo tempo, a possibilidade de ler, a obra traduzida diretamente do português através da abundante tradução feita por Luigi Panarese<sup>8</sup>. E um dos aspectos psicológicos-estéticos que estão na base das dificuldades para delinear e fixar a personalidade desse poeta está na sua desenvoltura (que poderia ser mais aparente que efetiva, mas sobre a qual, contudo ele mesmo insiste), na presença da literatura ou, em suma, da vida do pensamento que o tem precedido no tempo («Cada livro que leio, deixou escrito, de prosa ou de poesia, de pensamento ou de emoção, ou um estudo sobre a quarta dimensão ou um romance policial, é, no momento em que o leio, a única coisa que eu li. Todos esses têm uma importância suprema que passa no dia seguinte. Esta resposta é absolutamente sincera. Se existe nessa, aparentemente, qualquer coisa de paradoxal, o paradoxo não é meu, sou eu»).

---

<sup>7</sup> Ele se apresenta no mundo da poesia - é sabido-, além da personalidade poética que corresponde ao seu nome efetivo, com uma longa série de «heterônimos» (não, portanto de «pseudônimos»), a três dos quais atribui uma produção poética completamente autônoma da dos outros (outros heterônimos não assumira uma personalidade bem definida, mas aparecem e desaparecem): nos encontramos em presença oficialmente de quatro poetas em um só, para cada um dos quais é como se exigissem uma leitura e exegese específicas. O fato é que, ainda tratando-se de um capricho técnico (e não é aqui o lugar de nos indagarmos sobre um problema muito complicado), a atitude de Pessoa revela também com esta sua iniciativa uma excepcional riqueza interior e expressiva.

<sup>8</sup> Ver *Poesie di Fernando Pessoa* história da vida e das obras, versão bibliográfica e notas organizadas por L. Panarese. Milão 1967, pp. CCCXXIX + 493.

Isso não impediu Pessoa de dedicar um canto a Leopardi, que estava entre as poesias desconhecidas até pouco tempo atrás, aparecendo recentemente entre as *Poesias coligidas - Inéditas* que constituem uma parte da sua *Obra poética* organizada por Maria Aliete Dores Galhoz em um volume do editor José Aguilar, do Rio de Janeiro (1960). São 28 hendecassílabos, subdivididos em quatro estrofes de número desigual de versos, rimados, cujo conjunto recupera estados de ânimo de Leopardi e de Antero, concluindo, porém, com um apelo, improvisado, mas dentro do espírito de Fernando Pessoa, à razão, mas é um apelo que só aparentemente diminui a desconfiança nas coisas que o poeta manifesta nessa poesia, e que ainda assume o aspecto de jogo escondido para acentuá-la:

Assim, na noite abstrata da Razão,  
Inútilmente, majestosamente,  
Dialoga consigo o coração,  
Fala alto a si mesma a mente;  
E não há paz nem conclusão,  
Tudo é como se fôra inexistente

Em uma ânsia religiosa de identificação panica com a natureza e com as coisas, floresceu a lírica de um dos poetas portugueses mais sugestivos, Sebastião da Gama, morto aos vinte e oito anos, em 1952. Cheio de pressentimentos da morte iminente, ele se aproximou de Leopardi como a uma fonte com a qual satisfazer, por um lado, a sede de conhecer o porquê das coisas, por outro, o desejo de viver em plenitude espiritual a breve existência. E de ter traduzido Leopardi, o jovem Sebastião da Gama informou o autor deste texto, que teve a sorte de conhecer e acompanhar a riqueza humana e a experiência poética nos anos em que o teve como aluno em Lisboa. Tais traduções, infelizmente, foram perdidas, apesar das pesquisas no material que restou inédito (muitos desses, poesia e prosa, já publicado postumamente), as traduções não foram encontradas. E é forte o lamentar, por uma perda grave do ponto de vista poético. No único ensaio português da metade do século XIX de literatura italiana ou de um literato de muita notoriedade, Manuel Pinheiro Chagas, já no título se faz explícito a menção a Leopardi: *A poesia italiana: Manzoni-Carrer-Leopardi*. A aproximação do nome de Carrer aos dois grandes mostra o não seguro sentido de proporção dos valores por parte daquele escritor: o ensaio, de fato, é no seu complexo, desfocado pelo excesso de avaliação de Carrer à insuficiência de avaliação de Leopardi e na longa parte que se refere a Manzoni não faz referência a *I Promessi Sposi...* - (o que merecia mais atenção nessas páginas são a admiração pela poesia e pela arte italiana em geral, e pelas do Renascimento em particular), mas o ensaio tem ainda o significado da primícia cronológica, e da aproximação à data da morte do poeta.

## A ‘Geração de 70’ ao encontro de Leopardi: de cantor patriótico a poeta subjectivo

Andrea Ragusa  
IELT/Universidade Nova de Lisboa  
andrea.ragusa2@gmail.com

*Será um ser poético o homem do nosso tempo?*  
Antero de Quental<sup>1</sup>

Ao contrário do que acontecera com Castilho e os românticos,<sup>2</sup> parece razoável pensar que, no caso da chamada Geração de 70, o conhecimento da obra de Leopardi advenha de uma transmissão essencialmente indirecta, que passa preferencialmente por escritores, críticos e pensadores franceses, ou provenientes de um meio cultural de cariz francês.

Já Eça de Queirós via em Sainte-Beuve e Renan ‘dois mestres’, e com eles defende que «à Academia deve a literatura francesa aquelas qualidades perfeitas»,<sup>3</sup> enquanto em outra página mais célebre analisa o excesso de *francesismo* patente na literatura portuguesa, acabando por afirmar que «Portugal é um país traduzido do francês em vernáculo». <sup>4</sup> A preponderância do modelo francês (sobretudo em relação com o esquecimento em que estaria envolvida a literatura italiana), tinha sido criticada já nos anos 1850 por António de Serpa Pimentel, no epílogo das suas *Poesias*,<sup>5</sup> e reflete-se também nas posteriores observações de Pinheiro Chagas, que acrescentava que particularmente em Portugal «a admiração degenerou em cópia». <sup>6</sup>

Já Antero de Quental, no folhetim *Bom Senso e Bom Gosto* de 1865, incluía a crítica francesa entre os elementos que permitiram «as imensas criações da alma moderna»,<sup>7</sup> e ainda em carta de 1888 a Tommaso Cannizzaro frisava que a «inteligência portuguesa» era «feudatária da

---

<sup>1</sup> Cf. Antero de Quental, «Tendências Novas da Poesia Contemporânea», in *Prosas*, 3 vols., Lisboa: Couto Martins; Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926, II, p. 196. [Itálico no original]

<sup>2</sup> No que diz respeito à recepção de Leopardi na cultura portuguesa do século XIX, veja-se o importante estudo de Mariagrazia Russo, *Um só dorido coração. Implicazioni Leopardiane nella cultura letteraria di lingua portoghese*, Viterbo: Sette Città, 2003, pp. 117-156.

<sup>3</sup> José Maria Eça de Queirós, *Notas Contemporâneas*, Lisboa: Círculo de Leitores, s.d., p. 185.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 154. Acerca da influência da cultura francesa em Portugal no século XIX, ver também Rainer Hess, *Os inícios da lírica moderna em Portugal (1865-1890)*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, pp. 42-45; e Álvaro Manuel Machado, *O ‘francesismo’ na literatura portuguesa*, Lisboa: Biblioteca Breve, 1984, pp. 59-88.

<sup>5</sup> Cf. António de Serpa Pimentel, *Poesias*, Lisboa: Typographia da Revista Popular, 1852, pp. 229-231.

<sup>6</sup> Manuel Pinheiro Chagas, *A Poesia Italiana. Manzoni – Carrer – Leopardi*, in ID., *Ensaio crítico*, Porto: Viuva Moré, 1866, p. 235. Esse ensaio fora publicado pela primeira vez na *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil* (Abril de 1864).

<sup>7</sup> Cf. Antero de Quental, *Bom Senso e Bom Gosto. Carta ao Ex.mo Sr. António Feliciano de Castilho*, in *Prosas*, op. cit., 1923, I, pp. 341-342.

França»,<sup>8</sup> enquanto Oliveira Martins observava que até mesmo o germanismo dos poetas da ‘Escola Nova’ não era puro, antes recebido por via de França, e «depois da preparação sofrida pelo contacto com o génio francês».<sup>9</sup> Nesse sentido, o papel de uma figura como Augusto Vera é determinante, sendo através das traduções francesas desse erudito italiano, lente na Sorbonne, que aquela geração conheceu o pensamento de Hegel.<sup>10</sup> Ao mesmo tempo, parece muito relevante a contribuição que teve Sainte-Beuve,<sup>11</sup> não apenas na difusão da obra de Leopardi na Europa, mas ainda na transmissão de um paradigma crítico considerado moderno.<sup>12</sup> A obra leopardiana, que nesse tempo ainda não contava com traduções portuguesas, era, como escreve José da Costa Miranda, apenas uma «grande sedução»,<sup>13</sup> e teve, particularmente no caso da geração de Antero, um percurso semelhante ao que Oliveira Martins atribui ao *germanismo*<sup>14</sup> e que passou de facto pelo filtro da cultura francesa, portanto pela mesma «preparação» que caracteriza uma recepção não directa, pelo menos na maioria dos casos.

---

<sup>8</sup> Cf. Antero de Quental, *Cartas*, 3 vols., leitura, organização, prefácio e notas por Ana Maria Almeida Martins, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009, III, p. 158. Essa faceta também é sublinhada por Anselmo de Andrade no *In Memoriam – Anthero de Quental*: «Essas ideias novas tinham vindo de França nos livros de Michelet, de Edgar Quinet, de Proudhon, de Renan, de Taine e dos exegetas audaciosos da universidade de Strasbourg, de Alemanha nas traduções dos seus philosophos e dos theologos da eschola de Tubingue, de Itália na *Scienza Nuova* de Vico e na vulgarização das doutrinas hegelianas por Vera». Cf. AA. VV., *In Memoriam – Anthero de Quental*, Porto: Mathieu Lugan, 1896, p. 321.

<sup>9</sup> Cf. Joaquim Pedro de Oliveira Martins, *Os poetas da Escola Nova*, in ID., *Páginas desconhecidas*, Lisboa: Seara Nova, 1948, p. 199.

<sup>10</sup> Escrevia o próprio Antero em carta a Wilhelm Storck (14 de Maio de 1887), relativamente às leituras dos anos de Coimbra: «Li depois muito de Hegel, nas traduções francesas de Vera (pois só mais tarde é que aprendi alemão)». Cf. *Cartas*, op. cit., III, p. 93. Em outra carta, de 1875 a Oliveira Martins refere-se a um volume do mesmo estudioso: «[...] nada lhe posso dizer por ora do livro do Vera, que todavia me proponho ler detidamente». Cf. *Cartas*, op. cit., I, p. 408.

<sup>11</sup> Charles Augustin de Sainte-Beuve, «Poètes Modernes de l'Italie – III. Leopardi», in *Revue des Deux Mondes*, Septembre 1844, Tomo VII, pp. 910-946. Este texto foi republicado em 1866. Cf. Id., *Portraits Contemporains*, Paris, Michel Lévy Frères Éditeurs, 1870, Tomo IV, pp. 363-422. Na mesma revista, em 1861, foi publicado outro texto sobre Leopardi, de autoria de Charles de Mazade, «Les souffrances d'un penseur italien» (Cf. *Revue des Deux Mondes*, Avril 1861, Tomo VII, pp. 910-946). Diga-se de passagem que as considerações publicadas por Sainte-Beuve na *Revue des Deux Mondes* eram consideradas pelo próprio Francesco De Sanctis – num ensaio de 1869 – uma das mais relevantes manifestações da nascente ‘crítica’ leopardiana: «Non ci è ancora niente che si possa chiamare una critica del Leopardi; appena hai qualche cosa che ne sia inizio. Preziosi materiali non mancano, e tra questi sono preziosissimi le sue lettere, il Sainte-Beuve ci ha dato notizie molte ed esatte delle sue opere edite e inedite [...]». Francesco, De Sanctis, *La prima canzone di Giacomo Leopardi*, in ID., *Nuovi Saggi critici*, Napoli: Morano, 1901, p. 108. Na biblioteca de Antero constam os seguintes volumes de autoria de Sainte-Beuve: *Poésies completes* (Paris, 1855), *Étude sur Virgile* (Paris, 1870) e *P. J. Proudhon. Sa vie et sa correspondance* (Paris, 1873). Cf. *Antero de Quental*, op. cit., pp. 355 e 361.

<sup>12</sup> Contudo, no folhetim *A Dignidade das Letras e as Literaturas Oficiais*, Antero põe Sainte-Beuve, tal como «os Castilhos» e «os Martinez de La Rosa» entre os que «são das Academias». Cf. *Prosas*, I, op. cit., p. 366.

<sup>13</sup> José da Costa Miranda, *Traduções de Itália*, in Helena Carvalhão Buescu (org.), *Dicionário do Romantismo literário português*, Lisboa: Caminho, 1997, p. 558. Vitorino Nemésio realça que a literatura italiana do Romantismo «[...] era episódica, intermitente, e muito menos avassaladora que a dos demais romantismos». Vitorino Nemésio, *A Mocidade de Herculano*, 2 vols., Lisboa: Bertrand, 1978, I, p. 285-286.

<sup>14</sup> Id. Vitorino Nemésio realça que a literatura italiana do Romantismo «[...] era episódica, intermitente, e muito menos avassaladora que a dos demais romantismos» (*Ibid.*, p. 286).

Num ensaio de 1888, o próprio Oliveira Martins salientava que, através do romantismo, primeiro o alemão e depois o inglês e o francês, a «hipocondria» e o «sentimentalismo» caminhavam paralelamente, dirigindo-se para o «oceano do nirvana». Desse aspecto seria Leopardi um importante testemunho:

Do romantismo alemão veio o francês e o inglês, e num e noutro a hipocondria e o sentimentalismo correram paralelamente, caudais procedentes da nascente da amargura, dirigindo-se para o oceano do nirvana: um deslizando brandamente como o arroio da *Menina e Moça*, outro contorcendo-se e despenhando-se em cataratas espumantes – os lakistas e Byron, Lamartine e Musset, com Puchkine na Rússia, Leopardi na Itália, Espronceda em Espanha.<sup>15</sup>

Algumas conclusões parecidas encontram-se no ensaio que Teófilo Braga publica em 1877 como prefácio do *Parnaso Portuguez Moderno*. Abordando a poesia de Soares de Passos, estabelece um paralelismo baseado no ‘desalento contagioso’ entre este poeta português e outros escritores, inclusive Leopardi:

O seu principal vulto [da poesia de *O Novo Trovador*] foi Soares de Passos; veio n’essa época em que ao exagero das paixões no teatro correspondia no lyrismo a melancholia tenue representada na Alemanha por Novalis, na Inglaterra pelos Lakistas, em França por Millevoye e Lamartine, e na Italia por Leopardi e Manzoni. Soares de Passos inspirou-se d’este desalento contagioso mas tardio, e que o proprio Garrett, em França, não escapou no poema *Camões*.<sup>16</sup>

Teófilo volta a referir-se a Leopardi em *Historia do Romantismo em Portugal* mostrando um conhecimento pouco aprofundado da obra do poeta italiano, num trecho repleto de intuições fantasiosas. Na ‘Ideia geral’, o poeta de *L’infinito* è colocado na categoria dos ‘incompreendidos’<sup>17</sup>:

[...] as naturezas ingénuas e fortes protestaram contra o obscurantismo da Santa Alliança, como Byron, ou pugnaram pela independência nacional, como Thomaz Moore, ou Mickievik [*sic*], ou perderam a esperança na causa da justiça, e formaram o grupo dos incompreendidos, como Shelley, Espronceda, Leopardi e Heine. É este propriamente o período do romantismo liberal, também conhecido por duas manifestações distintas, os satânicos, cuja exaltação sentimental é conhecida pelo nome de Ultra-Romantismo, e essa outra eschola que se distingue por ter sabido introduzir na idealização litteraria os interesses reaes da vida moderna, a que se deu tardiamente o nome de Realismo.<sup>18</sup>

A referência ao «satanismo» é retomada numa passagem posterior, desta vez em relação

<sup>15</sup> Cf. Joaquim Pedro de Oliveira Martins, *O pessimismo. A propósito de Os Maias de Eça de Queirós*, in ID., *Literatura e Filosofia*, Lisboa: Guimarães Editores, 1955, pp. 374-375.

<sup>16</sup> Cf. Teófilo Braga (org.), *Parnaso Portuguez Moderno*, precedido de um estudo da Poesia Moderna Portuguesa por Teophilo Braga, Lisboa: Francisco Artur da Silva Editor, 1877, p. XVI.

<sup>17</sup> Acerca dessa afirmação de Teófilo veja-se também *Um só dorido coração*, *op. cit.*, p. 143.

<sup>18</sup> Cf. Teófilo Braga, *História do Romantismo em Portugal*, Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1880, p. 10.

directa com a obra de Leopardi:

O Romantismo italiano apresenta as suas phases distintas de christianismo mystico em Manzoni, e de satanismo em Leopardi, ambos porém com um profundo sentimento nacional.<sup>19</sup>

Além das considerações sobre o «profundo sentimento nacional» que inspiraria a obra desses poetas, e da referência à revista *Il Conciliatore* (que declara ter retirado do *Resumé de la Histoire de Litterature Italienne* de Francesco Saverio Salfi), Teófilo alude aqui ao «cristianismo místico» de Manzoni e a um suposto «satanismo» de Leopardi. Ora, se o cristianismo é uma componente importante e indiscutível do pensamento de Manzoni,<sup>20</sup> o «satanismo» não encontra uma real correspondência, pelo menos nesses termos, na obra de Leopardi. O único texto que se aproxima dessa faceta evocada em *Historia do Romantismo em Portugal* é o fragmento do hino *Ad Arimane*, escrito em 1833 e publicado mais de sessenta anos depois da morte do poeta, em 1898, por Giosué Carducci. É razoável, porém, que Teófilo, falando em «satanismo» literário em finais do século XIX, se refira àqueles poetas que, na senda de Blake e de Byron, «só vêem o mal» e que se inspiram, directa ou indirectamente, na obra de Baudelaire, de Poe, de Flaubert.<sup>21</sup> A própria criação de Fradique Mendes e dos *Satânicos do Norte*, em 1869 mostra amplamente os alicerces da ideia que essa geração tinha dos *poetas do mal*.<sup>22</sup> Enquanto Eça de Queirós afirmava que esses poetas «combatem a carne com a carne, cantam a podridão<sup>23</sup>», Antero, em *A Poesia na Actualidade*, refletia nestes termos em torno da poesia ‘satânica’:

E àquela voz [a da ‘prosa racional’] sarcasticamente desesperada respondiam outras: Baudelaire, em França, prostituindo a poesia, a antiga inspiradora da virtude e do heroísmo, e obrigando-a a respirar as pestíferas *flores do mal* e a cantar o vício incurável [...].<sup>24</sup>

É evidente que nada disso se entrevê na obra de Leopardi, nem mesmo considerando o fragmento *Ad Arimane*, que, aliás, dialoga com alguns apontamentos do *Zibaldone*, e com os cantos

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>20</sup> Giuseppe Carlo Rossi defende que essa ode manzoniana teve em Portugal uma popularidade «clamorosa» Cf. G. C. Rossi, *A literatura italiana e as literaturas de língua portuguesa*, Porto: Livraria Telos, 1973, p. 161). Acerca da recepção da obra de Manzoni em Portugal, vejam-se também Fiorentino Viola, «La ricezione dell’ode *Il Cinque Maggio* nel Portogallo e nel Brasile del XIX secolo», in *Estudos Italianos em Portugal*, Nova série, Lisboa: Instituto Italiano de Cultura, n. 6, 2011, pp. 95-108.

<sup>21</sup> Cf. José Maria Eça de Queirós, *Cartas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*, Porto: Lello & Irmão, 1945, pp. 80-92.

<sup>22</sup> A este respeito veja-se a testemunha de Jaime Batalha Reis. Cf. *In Memoriam*, *op. cit.*, pp. 461-462.

<sup>23</sup> Cf. *Cartas de Fradique Mendes*, *op. cit.*, p. 80.

<sup>24</sup> Antero de Quental, *A poesia na Actualidade*, apresentação crítica de Joaquim-Francisco Coelho, Vila do Conde, Centro de Estudos Anterianos, p. LII-LIII.

*A Se Stesso* e *La Ginestra*, sendo coerente com a ideia leopardiana da absoluta soberania do mal no universo.<sup>25</sup> Embora Leopardi afirme e reafirme ao longo da sua obra que «l'esistenza è un male per tutte le parti che compongono l'universo»<sup>26</sup>, parece descabida uma relação com o satanismo. E também a natureza desse fragmento – que Teófilo não podia conhecer em 1880 – não deixa de reforçar o que está patente já no *Zibaldone*, isto é, que a única força que se contrapõe ao mal absoluto é o absoluto «não-ser»<sup>27</sup>. Sendo assim, o fervor historicista de Teófilo Braga sofre realmente daqueles «dois defeitos» que o próprio Antero lhe apontava: «impaciência, que leva a conclusões prematuras» e «espírito systematico, que leva a conclusões falsas»<sup>28</sup>.

Teófilo voltará a referir-se a Leopardi alguns anos depois, nas *Modernas Ideias na Litteratura Portuguesa*, valorizando as relações entre poesia e filosofia. Nesse caso, o poeta italiano surge ao lado de Schiller, mas também do próprio Antero e de Gomes Leal:

Schiller deveu á adhesão á Philosophia critica de Kant as manifestações da sua profundidade artistica. Mesmo as concepções especiais não se separam da sua relação esthetica, como se vê no lyrismo de Leopardi universalizando as concepções do Pessimismo de Schopenhauer, continuadas no idealismo de Anthero de Qental e Gomes Leal.<sup>29</sup>

Não está claro de que maneira Leopardi terá «universalizado» o pessimismo de Schopenhauer, mesmo por razões históricas. Sabe-se que o filósofo alemão leu e admirou o ensaio-diálogo *Schopenhauer e Leopardi* de Francesco De Sanctis, publicado na *Rivista Contemporanea* em 1858, e consta que também leu, nesse mesmo ano, algumas obras do próprio Leopardi, contribuindo para a difusão da sua obra na Alemanha<sup>30</sup>. Pelo contrário, não parece provável que o poeta italiano tenha entrado em contacto com Schopenhauer, nem com seus escritos.

Por sua vez, o ensaio de Pinheiro Chagas, «A Poesia Italiana. Manzoni – Carrer – Leopardi», publicado em 1864 na *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, é um exemplo

---

<sup>25</sup> Cf. Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, 3 vols., edizione commentata e revisione del testo critico a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, II, pp. 2734-2735 [4174]. [Entre paréntesis rectas a numeração das páginas conforme o índice redigido por Leopardi].

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 2735 [4174].

<sup>27</sup> «Tutto è male. Cioè tutto quello che è, è male; che ciascuna cosa esista è un male; ciascuna cosa esiste per fin di male; l'esistenza è un male e ordinata male; il fine dell'universo è il male; l'ordine e lo stato, le leggi, l'andamento naturale dell'universo non sono altro che male, né diretti ad altro che al male». *Idem.*

<sup>28</sup> Cf. Antero de Qental, *Considerações sobre a Filosofia da História Literária Portuguesa*, in *Prosas, op. cit.*, II, p. 213.

<sup>29</sup> Cf. *As Modernas Ideias, op. cit.*, II, p. 239.

<sup>30</sup> Acerca do papel de Schopenhauer na difusão da obra leopardiana na Alemanha, veja-se o ensaio de Gabriella Rovagnati, *L'infinito e gli infiniti. Alcune versioni tedesche del XII canto di Leopardi fra tardo Ottocento e primo Novecento*, in Mauro Ponzi (org.), *Spazi di transizione: il classico moderno (1880-1933)*, Milano: Mimesis Edizioni, 2008, pp. 221-246.

acabado de leitura unívoca e aproximada da poesia italiana de Oitocentos, e particularmente no que diz respeito à obra de Leopardi. Em primeiro lugar, a maneira de equiparar escritores que, embora quase contemporâneos, pouco ou nada têm em comum (e nem sequer na senda de um «cunho nacional»<sup>31</sup>), nem em termos poéticos, nem de pensamento ou de estilo<sup>32</sup>. Logo a seguir, ao abordar a obra dos três escritores que, segundo afirma, «resumem nos seus versos as feições da poesia italiana»<sup>33</sup>, Pinheiro Chagas mostra ter delas um conhecimento fragmentário. Se por um lado é uma tentativa de louvor para com a poesia italiana – como se vê nas primeiras páginas – por outro é uma análise pouco abrangente e incompleta, sobretudo porque o autor, já no caso de Manzoni, mostra conhecer apenas as «patrióticas tragédias» *Adelchi* e *Il Conte di Carmagnola*, e alguns dos *Inni sacri*<sup>34</sup>, defendendo que «O amor da patria foi para Manzoni a arca santa de que se fez voluntariamente levita. A corda dos doces affectos não existe na sua lyra, ou raras vezes é vibrada»<sup>35</sup>.

Contudo, «A corda dos doces affectos» vibra em vários, distintos e importantes momentos da obra de Manzoni, e «vibra» – só para lembrar os exemplos mais significativos – no romance *I Promessi Sposi*, obra prima da literatura italiana de Oitocentos, no hino *Natale 1833* (cujo terno lirismo nada tem a ver com o amor à pátria), e no episódio da morte de Ermengarda na tragédia *Adelchi*. Embora seja indiscutível o alento patriótico na obra do escritor milanês, Pinheiro Chagas salienta apenas esse aspecto, e também o «vigor lyrico» atribuído aos coros dramáticos e a «sobriedade austera»<sup>36</sup> de Manzoni são interpretados apenas nessa óptica. Bem mais arbitrárias são as relações que o autor estabelece entre Manzoni e Leopardi:

Manzoni não era, como adiante veremos que o era Leopardi, o Tyrteu das phalanges patrióticas, o que fazia tremular o pendão da antiga independencia, e que animava com os seus hymnos de entusiasmo o povo da gentil peninsula a reconquistar a sua autonomia e a sua tão appetecida unidade.<sup>37</sup>

A evocação de Tirteu surge aqui mais como simulacro do poeta da *pólis* grega do que modelo de poesia elegíaca, animando as «phalanges patrióticas» com «os seus hymnos de

---

<sup>31</sup> *A Poesia Italiana, op. cit.*, p. 235.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 236. Também Mariagrazia Russo, como já anteriormente Rossi, sublinha a “insufficienza di valutazione”, mesmo porque Pinheiro Chagas pretende colocar dois poetas de inabalável grandeza, como Manzoni e Leopardi, no mesmo plano de Carrer. Cf. *Um só dorido coração, op. cit.*, p. 136.

<sup>33</sup> *A Poesia Italiana, op. cit.*, p. 237.

<sup>34</sup> «Poeta lyrico de inexcedível vigor, correcção, e sentimento, Manzoni consagrou quasi completamente as suas faculdades poeticas aos hymnos sacros, em que é insigne, e às patrióticas tragédias, em que o amor pouco ou nada tem que ver. [...]». *Ibid.*, p. 239.

<sup>35</sup> *Idem.*

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 237-238.

entusiasmo». Todavia, como se disse, se bem que uma forma de patriotismo – que chamaremos ‘poético’ – esteja presente como pano de fundo nas primeiras canções de Leopardi, a reflexão de Pinheiro Chagas (que, aliás, apenas cita o poema *All'Italia*) não deixa de ser muito imprecisa, pois em 1818, quando escreve esta canção, o jovem Leopardi tem na imaginação mais a Itália antiga e mítica de Lívio e de Cícero do que o ideal revolucionário dos carbonários, cuja existência muito provavelmente ainda ignorava nesse tempo.<sup>38</sup> A insistência nessa espécie de patriotismo militante<sup>39</sup> desagua no oco frasear dos parágrafos seguintes, onde se tenta confinar a obra leopordiana em moldes bem delimitados:

Comtudo os seus canticos patrioticos são o seu verdadeiro titulo de gloria. Os versos *All'Italia* são a mais brilhante manifestação do seu entusiastico talento.<sup>40</sup>

Notemos que no seu «estudinho» – como lhe chamou Nemésio<sup>41</sup> – Pinheiro Chagas não fornece nenhuma indicação extensa acerca do pensamento e da obra de Leopardi, tal como não há alguma referência aos ‘idílios’ nem aos grandes poemas do período napolitano, aspecto que confirma que pouco ou nada conhecia além do poema *All'Italia*.

Ao contrário, a abordagem de Antero no ensaio *A Poesia na Actualidade* irá diferenciar-se sensivelmente dessas análises. Até por defender uma literatura (e uma crítica) «com ideias», o poeta micalense rejeita um paradigma marcado pela univocidade e pela aproximação. A sua análise de Leopardi é fruto de um interesse profundo e também as suas (poucas) referências directas ao poeta italiano – se bem que fundadas num conhecimento forçosamente fragmentário *a posteriori* – irão dar numa reflexão crítica muito mais abrangente, sendo o resultado de uma leitura atenta, autónoma e desprovida de ideias preconcebidas.<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> Cf. Francesco De Sanctis, *Studio su Giacomo Leopardi*, a cura di Raffaele Bonari, Napoli: Morano, 1905, pp. 105-106.

<sup>39</sup> A propósito do patriotismo na poesia de Leopardi, veja-se Luigi Blasucci, «Sulle due prime canzoni Leopardiane», in *Giornale storico della letteratura italiana*, n. 138, Torino: Loescher, 1961.

<sup>40</sup> *A Poesia Italiana*, *op. cit.*, p. 243.

<sup>41</sup> *A Mocidade de Herculano*, *op. cit.*, I, p. 285.

<sup>42</sup> Lê-se no 'Programa' da *Revista Ocidental* (1875) redigido muito provavelmente por Antero: «A critica moderna colloca-se sempre n'uma altura onde não chegam as perturbações das lutas. Para ella todas as ideas, como todos os factos humanos, são dignos objectos de illucidação». Cf. *Prosas*, II, *op. cit.*, p. 276.

## II

Pelas referências que se encontram no epistolário, sabemos que a redação de *A Poesia na Actualidade*<sup>43</sup> ocupou Antero de Marçõ até Junho de 1881, sendo a *Lira Íntima* pouco mais de um pretexto para a reflexão em torno da história literária. Em carta de 18 de Março escrevia a Joaquim de Araújo acerca da redação desse texto: «Já comecei a escrever o artigo (que será mais *a propósito* do que *sobre* o seu livro) e creio que sairá grande bastante».<sup>44</sup> Por meados de junho, comunica ter terminado o trabalho,<sup>45</sup> avisando que o texto foi pensado na perspectiva de um «estudo crítico» com que se pretende *caracterizar* o livro através da reflexão geral sobre poesia:

Aqui vai o artigo, que quase me sai uma dissertação. Não sei se lhe agradará: mas, saiu assim e *quod scripsi, scripsi*. Creio que se Você refletir um pouco, há de afinal preferir que eu tenha escrito, a *propósito* do seu livro, alguma coisa pensada e original, a que escrevesse, *sobre* o livro, meia dúzia de banalidades entremeadas de citações. No fim, caracterizo o livro, e é o essencial.<sup>46</sup>

Encontramo-nos assim perante uma reflexão de amplo fôlego, finalizada, de facto, a uma análise da parábola poética da humanidade – desde Hesíodo até ao «Never, oh, nevermore» de Edgar Poe – que assenta na ideia hegeliana<sup>47</sup> de declínio, agonia e morte da poesia. Ao mesmo tempo, *A Poesia na Actualidade* surge também como resumo bastante detalhado das leituras e dos interesses intelectuais de Antero, estando ali incluídos muitos dos autores que foram fundamentais para o seu crescimento intelectual e outros, como Leopardi e Foscolo, dos quais nessa altura tinha provavelmente um conhecimento ainda pouco aprofundado, mas cujas obras e cujo pensamento seguramente não ignorava. Está clara a mensagem de Antero: o racionalismo, tendo substituído a síntese, determina o domínio absoluto da análise, que não pode coexistir com a faculdade criadora. Ao mesmo tempo, a poesia – que na Renascença convivia com a especulação metafísica e com a teologia, porque a razão tinha um «papel ainda subordinado» – fica esmagada pela constituição das ciências e pela «organização positiva» da *actualidade*. O seu próximo desaparecimento, portanto, parece fatal e inevitável:

---

<sup>43</sup> Lembramos o título completo: *A Poesia na Actualidade. A propósito da Lyra Íntima do Sr. Joaquim de Araújo*. O texto foi publicado no *Jornal do Comércio* (7-VII-1881), por ocasião da edição do livro de Araújo, e depois impresso autonomamente no Porto, em opúsculo, com o título *A Poesia na Actualidade. Estudo crítico*. Essa edição leva no rosto a chancela da Oficina Tipográfica de João Eduardo Alves (Porto, 1881) e na capa a indicação Tipografia Elzeviriana (Porto, 1882). Cf. *Antero de Quental, op. cit.*, II, pp. 299-300. As citações desta obra são aqui retiradas da edição fac-similada do manuscrito conservado na Biblioteca Nazionale Marciana de Veneza.

<sup>44</sup> *Cartas, op. cit.*, II, p. 246 [Itálico no original].

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 262 [Itálico no original].

<sup>47</sup> Sobre as conotações hegelianas do ensaio de Antero, veja-se Joaquim-Francisco Coelho, *Antero de Quental e a morte da poesia*, in *A Poesia na Actualidade, op. cit.*, p. IX.

A fase poética da Humanidade pode dizer-se que está a terminar. Este século terá visto os últimos poetas, como viu os últimos crentes.

O espírito humano entrou decididamente numa fase de racionalismo, de análise, e crítica, que parece dever ser definitiva.

A faculdade sintética, depois de ter criado as línguas, os mitos e as religiões, manteve-se ainda, durante largos séculos, no domínio da poesia. Mas ainda aí se terá estancado dentro de um pouco. A análise ficará senhora absoluta de todo o terreno gradualmente abandonado pela faculdade criadora.<sup>48</sup>

A poesia, cuja missão «revolucionária» é afirmada tanto na «Nota Final» das *Odes Modernas* de 1865<sup>49</sup> como na crítica às *Radiações da Noite* de Guilherme de Azevedo («Tendências Novas da Poesia Contemporânea»<sup>50</sup>), é apresentada aqui numa perspectiva de decadência, mesmo mantendo a possibilidade de existência de uma poesia «pessoal» (mas «verdadeira e espontânea»), que – entendida, na óptica de Antero, como «*egotismo*» – existe na medida em que existe o *lirismo*, como escrevia em Agosto de 1881 a António Feijó:

A forma analítica parece-me convir só ao lirismo, que retrata simples momentos psicológicos, ou muito apaixonados, ou muito íntimos, mas sempre elementares. Mas, fora desta esfera restrita, a poesia, tornada mais complexa, parece-me que requer uma forma sintética, a acção objectiva, o drama (dando à palavra a sua acepção mais geral), poderosa pela sua mesma impessoalidade.<sup>51</sup>

A demarcação entre «síntese» e «análise» determina também o ponto de viragem entre poesia «pessoal» e «impessoal», e é entre os poetas subjectivos que justamente se coloca, segundo o poeta micalense, também Leopardi:

Essa poesia (signal bem claro de enfraquecimento) é toda subjectiva. É o individualismo, o *egotismo* que inspira nos seus grandes representantes, Byron, Shelley, Heine, Lamartine, Hugo (onde é verdadeiramente Hugo), Mickiewicz, Espronceda, Hercolano, João de Deus (que por vir tão tarde, não deixa por isso de pertencer a essa ilustre família), Leopardi, Foscolo. Eles não representam já a vida colectiva do espírito humano, a crença e as aspirações dum mundo, a apoteose gloriosa ou sombria da humanidade, que os tem por interpretes: representam-se apenas a si, eles, os últimos duma raça condenada a desaparecer e que, sentindo a ferida interior por onde lhes foge a vida, interrogam inquietos o horizonte e, chorando e rugindo, se assentam á beira da estrada para morrerem.<sup>52</sup>

Entre os nomes citados neste trecho, encontramos os de alguns escritores que foram particularmente determinantes para o crescimento poético e intelectual do autor das *Odes modernas*,

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. XLVII.

<sup>49</sup> Cf. Antero de Quental, *Odes modernas*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1865, pp. 151-160. Esta nota foi excluída da segunda edição (1875). Esta nota consta também na importante edição crítica organizada recentemente por Luís Fagundes Duarte. Cf. Antero de Quental, *Poesia I. Odes Modernas. Primaveras Românticas*, edição crítica de L. Fagundes Duarte, Lisboa: Abysmo, 2016, pp. 153-159.

<sup>50</sup> *Prosas*, II, *op. cit.*, pp. 193-200.

<sup>51</sup> *Cartas*, *op. cit.*, II, p. 266. Diga-se de passagem que António Feijó pode considerar-se, entre os escritores portugueses do século XIX, um dos mais atentos leitores da obra de Leopardi. Cf. *Um só dorido coração*, *op. cit.*, p. 160.

<sup>52</sup> *A Poesia na Actualidade*, *op. cit.*, p. LI. (Cf. Fig. 1).

e nomeadamente Herculano e João de Deus (que juntamente com Camões, foram os únicos poetas portugueses que suscitaram em Antero uma admiração sem reservas), além de Heine, Lamartine, Hugo, Byron e Shelley, cuja obra conhecia desde a mocidade. Não admira, portanto, encontrarmos ao lado desses grandes representantes da lírica romântica, também os nomes de Mickiewicz, Espronceda, Foscolo e Leopardi, os quais, embora não tenham tido o mesmo papel ‘formativo’ dos primeiros no crescimento intelectual de Antero, não deixam de ter sido objecto da sua ‘curiosidade’<sup>53</sup> e referências importantes na sua reflexão acerca da poesia.<sup>54</sup> Repare-se, aliás, que o nome de Leopardi está aqui ao lado do de Foscolo, e que essa referência ganha ainda mais interesse se considerarmos que no século XIX a sua obra não teve em Portugal uma difusão comparável com a de Manzoni ou com a do próprio Leopardi.<sup>55</sup>

A inclusão de Leopardi nessa «ilustre família» impõe algumas considerações preliminares. Se bem que Antero se concentre na inegável «subjectividade» da poesia leopardiana, cumpre reafirmar que o percurso poético de Leopardi vai do *objectivo* para o *subjectivo*, da canção civil dos anos 1810-1820 para a poesia ‘lírico-subjectiva’ inaugurada com os «idilli». Como observou Ugo Dotti,<sup>56</sup> essa viragem realiza-se através da figura de Safo, que constitui, dentro do conjunto dos *Canti*, o elo entre a expressão particularmente «objectiva» das canções *All’Italia*, *Sopra il monumento di Dante* e *A Angelo Mai*, e a «voz subjectiva» dos «idilli» e das grandes composições da maturidade, como *La Ginestra* e *Canto notturno di un pastore errante dell’Asia*. O *Ultimo canto di Saffo* introduz o elemento ‘dramático’ que permite a transição de uma poesia que tem o seu foco na História, para uma expressão essencialmente lírica e pessoal, onde a História se mantém apenas como cenário. O facto que Antero valorize essa faceta da obra leopardiana – mais do que realçar o aspecto social e patriótico como fizeram a maioria dos seus contemporâneos – parece-nos um sinal significativo também para observarmos a evolução que houve na reflexão do poeta português sobre poesia durante a década de 1870.

Se bem que no citado ensaio «Tendências Novas da Poesia Contemporânea» – publicado

---

<sup>53</sup> Carta a Carolina Michaëlis (7 de Agosto de 1885). Cf. *Cartas*, op. cit., II, p. 479.

<sup>54</sup> É de ver que Shelley, Espronceda, Leopardi, Byron, Heine e Mickiewicz são citados também por Teófilo Braga. Cf. *História do Romantismo em Portugal*, op. cit., p. 10.

<sup>55</sup> Apesar disto, conforme julga José da Costa Miranda, não se pode excluir que muito provavelmente também Foscolo foi um dos poetas que se enraizou «bem fundo no coração de Antero, tal como se daria com Leopardi». José da Costa Miranda, «Ugo Foscolo: a difusão da sua obra em Portugal», in *Biblos*, LVIII, Lisboa, 1982, pp. 324-347. Na citada antologia da poesia italiana existente no acervo de Antero conservado em Ponta Delgada, consta o poema *I Sepolcri* de Ugo Foscolo. Cf. *Poesie italiane di vari autori*, op. cit., pp. 151-166

<sup>56</sup> Acerca da afirmação do ‘eu’ lírico na obra de Leopardi, ver Ugo Dotti, *Lo sguardo sul mondo. Introduzione a Leopardi*, Bari: Laterza, 1999, pp. 65-70.

no mesmo período das Conferências Democráticas<sup>57</sup> – encontremos já certas considerações e formulações que serão centrais também em *A Poesia na Actualidade*, notamos porém que o primeiro está orientado pela ideia de uma poesia que «deixa de duvidar e scismar, para affirmar e combater»<sup>58</sup> (e que para ‘existir’ terá que abandonar precisamente o seu alento ‘subjectivo’),

Fig. I: Página do manuscrito de *A Poesia na Actualidade* conservado na Biblioteca Marciana de Veneza (p. 13)

(13)

Essa poesia signal bem claro de enfraquecimento) é toda da subjectiva. É o individualismo, o egotismo que a inspira nos seus grandes representantes, Byron, Shelley, Schiller, Heine, Lamartine, Hugo (onde é nada deiramente Hugo) *Cherchez le poète* (onde é João de Deus) (que, por vir tão grande, não deixa por isso de pertencer a esse illustre familiar) *Hercules*, X *deopandi*, *Porco*. Eles não representam já a vida collectiva do espirito humano, a cruz e as aspirações d'um mundo, a apothese gloriosa ou sombria da humanidade que os tem por interpretes: representam-se apenas a si, elles, os ultimos d'uma raça condemnada a desaparecer e que, sentindo a perda interior por onde lhes foge a vida, interrogam inquieto e horrore e, chorando ou rugindo, se assentam à beira da estrada para morrerem.

Este inevitavel egotismo, este retirar-se da materia poetica objectiva da esfera da poesia, é a prova do seu fim proximo. Porque, na poesia do Seculo, só essa, a pessoal, foi verdadeira e espontanea. A outra, cujo grande representante é Goethe, a que pretende abraçar a realidade e tornar-se objectiva, entrando na grande tradiçã, essa, quem bem a considerar verá quanto é forçada, estudada, intencional, quanto é coisa de escola e de systema, alheia à commoção e

<sup>57</sup> O ensaio foi publicado pela primeira vez em *A Revolução de Setembro* (30 de Abril de 1871).

<sup>58</sup> *Prosas*, op. cit., II, p. 197. «A inspiração social e naturalista vem substituir a sentimentalidade toda subjectiva e pessoal, ou o transcendentalismo contemplativo de outras idades poéticas [...]». *Idem*.

enquanto no segundo já se afirma o ‘egotismo’<sup>59</sup> como destino da poesia (e do seu conseqüente fim) e se nega de vez o recurso à objectividade.<sup>60</sup> Contudo, já nesse ensaio surgem algumas reflexões que nos interessam numa possível óptica ‘leopardiana’:

Terá a sociedade contemporânea (essa sociedade, ao que dizem, positiva até ao mais desolador utilitarismo), na sua atmosphaera sufocadora de industria, de luctas sociaes e de sciencia friamente analytica, condições de vida e desenvolvimento normal para a constituição delicada das castas musas, das musas melindrosas e scismativas? Não será uma sociedade essencialmente anti-poética, esta nossa, um mundo rebelde a toda a idealidade? Por outras palavras; poderá haver poesia racional, positiva e social? Será um ser *poético* o homem do nosso tempo?<sup>61</sup>

O trecho dialoga, com efeito, com algumas reflexões que Leopardi desenvolve no *Zibaldone*. Embora saibamos que Antero não podia conhecer essa obra, por ser publicada apenas a partir de 1898,<sup>62</sup> essa análise sobre uma actualidade ‘essencialmente anti-poética’ (e as razões que a ela subjazem) muito se aproximam das observações do ‘iperlibro’<sup>63</sup> leopardiano, onde se reúnem a reflexão filosófica, a atitude crítica e a erudição filológica:

Gridano che la poesia debba esserci contemporanea, cioè adoperare il linguaggio e le idee e dipingere i costumi, e fors’anche gli accidenti de’ nostri tempi. Onde condannano l’uso delle antiche finzioni, opinioni, costumi, avvenimenti. [...] Ma io dico che tutt’altro potrà esser contemporaneo a questo secolo fuorché la poesia. Come può il poeta adoperare il linguaggio e seguir le idee e mostrare i costumi d’una generazione d’uomini per cui la gloria è un fantasma, la libertà la patria l’amor patrio non esistono, l’amor vero è una fanciullaggine, e insomma le illusioni son tutte svanite, le passioni, non solo le grandi e nobili e belle, ma tutte le passioni estinte? Come può, dico, ciò fare, ed esser poeta? Un poeta, una poesia, senza illusioni senza passioni, sono termini che reggano in logica? Un poeta in quanto poeta può egli essere egoista e metafisico? e il nostro secolo non è tale caratteristicamente? come dunque può il poeta essere caratteristicamente contemporaneo in quanto poeta?<sup>64</sup>

---

<sup>59</sup> «Este inevitável *egotismo*, este retirar-se da matéria poética objectiva da esfera da poesia, é a prova do seu fim próximo. Porque, na poesia do século, só essa, a pessoal, foi verdadeira e espontânea». Cf. *A Poesia na Actualidade*, *op. cit.*, p. LI [Itálico no original].

<sup>60</sup> «A outra, cujo grande representante é Goethe, a que pretendeu abraçar a realidade e tornar-se objectiva, entrando na grande tradição, essa, quem bem a considerar verá quanto é forçada, estudada, intencional, quanto é coisa de escola e de sistema». *Idem*.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>62</sup> A primeira publicação da obra foi organizada em vários volumes (a partir de 1898) por uma comissão presidida por Giosuè Carducci, sob o título *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*. Veja-se: *Notizia sul testo*, de Rolando Damiani, in *Zibaldone*, *op. cit.*, I, pp. LXXIV-LXXXVIII. Pela natureza fragmentária e pelo alento filosófico, o *Zibaldone* dialoga também com o *Livro do Desasossego* de Fernando Pessoa. A este respeito veja-se Giorgia Casara, «L’anima delle cose. Leopardi nella poetica di Fernando Pessoa», in *Lettere Italiane*, LXIV (2012), pp. 99-126.

<sup>63</sup> Sobre a gênese e a redacção desta obra veja-se a introdução de Rolando Damiani, in *Zibaldone*, *op. cit.*, I, pp. XI-XL. Acerca do *Zibaldone* na história literária e na crítica, ver ainda Andréia Guerini, *Gênero e tradução no Zibaldone de Leopardi*, São Paulo: EDUSP; Florianópolis: UFSC/PGET, 2007, pp. 25-58.

<sup>64</sup> in *Zibaldone*, *op. cit.*, II, pp. 1857-1858 [2944-2945]. O apontamento tem data 11 de Julho de 1823.

Na obra de Leopardi – no *Zibaldone* como em outros escritos – está sempre presente o olhar do ‘intérprete’ da literatura apontando para uma ‘crítica del moderno’,<sup>65</sup> que, de facto, corresponde a uma crítica da razão. Essa atitude não participa de uma ‘non poesia’ que gera um ‘ingorgo sentimentale’ – como pretendia Croce<sup>66</sup> – e nem sequer se desenvolve através de um itinerário lógico<sup>67</sup>, mas é um percurso crítico em que se contrapõem imaginação e razão, inocência e corrupção, civilização e natureza. E é nesse horizonte que se desenvolve também a reflexão: se a época é desprovida de ilusões, paixões e imaginação, então o poeta, na actualidade, só pode ser ‘egoísta e metafísico’, criador de uma obra que, procedendo pela análise, deixa de ser poesia. Ao contrário, os antigos foram criadores de um discurso poético capaz de suscitar emoções com leveza e simplicidade, através de uma poesia ‘immaginativa» desprovida de abstrações e artifícios.<sup>68</sup>

Em *A Poesia na Actualidade* o momento de equilíbrio entre sabedoria e poesia coincide com o apogeu da fase poética da humanidade, embora a preponderância de um ponto de vista racional ‘sistematicamente positivo»<sup>69</sup> tenha determinado a *inactualidade* poética. Nessa óptica, o ensaio de Antero pode-se aproximar da vertente teórica do *Zibaldone* leopardiano:

E o que é hoje a poesia? o que é hoje o poeta? que diz ele hoje ao mundo, que valha a pena ao mundo parar para o escutar? Uma experiência de Berthelot ou de Virchow, uma descoberta de Darwin ou Haeckel, uma página histórica de Ranke ou de Renan valem mais, dizem mais ao espírito do século do que toda a Babel sonora das estrofes de Victor Hugo.  
E o mundo, a ele, que lhe diz, que ele entenda e que o inspire? Que lhe podem dizer o determinismo, o transformismo, a concorrência vital, a fatalidade da história? O mundo real, o mundo visto à luz da ciência, é uma coisa atroz – atroz e ao mesmo tempo inexpressiva. *Despair and die!*<sup>70</sup>

Recorde-se que também Giambattista Vico – cujos *Principj di Scienza Nuova* estão aqui certamente entre as principais referências no que diz respeito à ‘decadência’ poética da humanidade<sup>71</sup> – identificava os poetas com a fase do *senso* e os filósofos com a fase do *intelecto*, realçando que Homero não era «certamente di ingegno *addomesticato*, ed *incivilito* da alcuna

<sup>65</sup> Antonio Prete, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Milano: Feltrinelli, 2006.

<sup>66</sup> É conhecido o parecer negativo de Croce, que via na obra de Leopardi um exemplo de «não poesia», salvando os ‘idilli’ e pouco mais. O filósofo napolitano duvida ainda da ‘novidade’ das ideias literárias e das capacidades especulativas de Leopardi. Cf. Benedetto Croce, *Poesie e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari: Laterza, 1923, pp. 103-119.

<sup>67</sup> Cf. Walter Binni, *Leopardi (Scritti 1969-1997)*, Firenze: Il Ponte-Fondo Walter Binni, 2014, pp. 223-246.

<sup>68</sup> Noutro apontamento, de 1820, encontramos o postulado que orienta todo o pensamento poético leopardiano: «Tutto si è perfezionato da Omero in poi, ma non la poesia». in *Zibaldone, op. cit.*, II, p. 93 [58].

<sup>69</sup> *A Poesia na Actualidade, op. cit.*, p. LI.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. LIII [Itálico no original].

<sup>71</sup> Cf. Giuseppe Carlo Rossi, «Cenni sulla presenza del Vico in Portogallo», in *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies*, New York: Stony Brook University, December 1968, II, n. 4, pp. 546-554. Acerca da teoria poética na obra de Vico ver também Ana Cláudia Santos, *Poesia e ciência nova. Um estudo sobre Giambattista Vico*, Lisboa: Almedina, 2009.

*Filosofia*»,<sup>72</sup> pois o seu canto dirigia-se à sabedoria vulgar, ao «volgo fiero e selvaggio».<sup>73</sup> O contraste entre pensamento poético e especulação filosófica alcança na reflexão leopardiana um estatuto ontológico («Ed ei non si può essere insieme e non essere»), que estabelece uma fratura – causada pelo ‘excesso’ especulativo da poesia moderna – e determina um insanável afastamento entre poesia e povo:

Osservisi che gli antichi poetavano al popolo, o almeno a gente per la più parte non dotta, non filosofa. I moderni all’opposto; perché i poeti oggidì non hanno altri lettori che la gente colta e istruita, e al linguaggio e alle idee di questa gente vuolsi che il poeta si conformi, quando si dice ch’ei debba esser contemporaneo; non già al linguaggio e alle idee del popolo presente, il quale delle presenti né delle antiche poesie non sa nulla né partecipa in conto alcuno. Ora ogni uomo colto e istruito oggidì, è immancabilmente egoista e filosofo, privo d’ogni notabile illusione, spoglio di vive passioni; e ogni donna altresì. Come può il poeta essere per carattere e per ispirito, contemporaneo e conforme a tali persone in quanto poeta? che v’ha di poetico in esse, nel loro linguaggio, pensieri, opinioni, inclinazioni, affezioni, costumi, usi e fatti? che ha o ebbe o potrà mai aver di comune la poesia con esso loro?

Perdono dunque se il poeta moderno segue le cose antiche, se adopra il linguaggio e lo stile e la maniera antica, se usa eziandio le antiche favole ec., se mostra di accostarsi alle antiche opinioni, se preferisce gli antichi costumi, usi, avvenimenti, se imprime alla sua poesia un carattere d’altro secolo, se cerca in somma o di essere, quanto allo spirito e all’indole, o di parere antico. Perdono se il poeta, se la poesia moderna non si mostrano, non solo contemporanei a questo secolo, poiché esser contemporaneo a questo secolo, è, o inchiude essenzialmente, non esser poeta, non esser poesia. Ed ei non si può essere insieme e non essere. (11. Luglio. 1823). E non è conveniente a filosofi e ad un secolo filosofo il richieder cosa impossibile di natura sua, e contraddittoria in se stessa ne’ suoi propri termini (12. Luglio 1823).<sup>74</sup>

A perda da cumplicidade entre faculdade poética e povo – já ponto assente da *Scienza Nuova* – no *Zibaldone* está directamente ligadas com o desvanecer das ilusões e com a infiltração do elemento metafísico. Na contemporaneidade, defende Leopardi, a poesia é destinada ao ‘popolo presente’, aos homens cultos, desprovidos de ilusões e de imaginação<sup>75</sup> e a própria criação poética parece moldar-se à linguagem e às ideias desse destinatário, perdendo a sua espontaneidade, o seu

---

<sup>72</sup> Cf. Giambattista Vico, *Del vero Omero*, in *Principj di Scienza Nuova*, Milano: Tipografia di Giovanni Silvestri, 1819, III, p. 6 [Itálicos no original]. Na biblioteca de Antero ligada à Biblioteca Pública de Ponta Delgada consta também essa obra (*Principj di Scienza Nuova*, Milano, 1853).

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>74</sup> *Zibaldone*, *op. cit.*, II, pp. 1857-1858 [2945-2946]. Lê-se em *A Poesia na Actualidade*: «Outrora, em Israel, os poetas foram os pastores do Povo. Os vates sagrados, depois de criarem Deus, fizeram do Povo o primogénito desse Deus e o seu servo fiel no ca-tiveiro do mundo. E, pelos seus poetas, impôs Israel a sua fé às nações, a fé que eles haviam criado. Um pouco mais tarde, em Atenas, a República erguia em face da Acrópole a estátua de bronze de Ésquilo, como um segundo génio titular da cidade: as representações das suas tragédias eram solenidades religiosas, faziam parte do culto público, e uma cópia autêntica conservava-se nos arquivos da República». Cf. *A Poesia na Actualidade*, *op. cit.*, p. LIII.

<sup>75</sup> Sobre a reflexão leopardiana relativamente ao conceito de *ilusão*, veja-se a selecção antológica (de textos retirados do *Zibaldone*) e o estudo crítico de Mario Andrea Rigoni ao volume: Giacomo Leopardi, *La strage delle illusioni*, a cura di M. A. Rigoni, Milano, Adelphi, 1992.

papel e a sua função mais antiga.<sup>76</sup> Essas reflexões, todavia, têm que ser consideradas no mais amplo panorama do pensamento leopardiano, e nomeadamente à luz da ideia de uma natureza *naturaliter* poética que contrasta a tendência auto-destruidora da própria poesia. Mesmo assim notamos que a reflexão leopardiana sobre a expressão poética é inseparável da extrema valorização da ‘faculdade’ imaginativa e da capacidade de ‘sentir», como observamos ainda no *Zibaldone*:

Si puo con certezza affermare che la natura, e vogliamo dire l’università delle cose, è composta, conformata e ordinata ad un effetto poetico, o vogliamo dire disposta e destinateamente ordinata a produrre un effetto poetico generale [...]. Perocché tutto ciò ch’è poetico si sente piuttosto che si conosca e s’intenda, o vogliamo anzi dire, sentendolo si conosce e s’intende, né altrimenti può esser conosciuto, scoperto ed inteso, che col sentirlo.<sup>77</sup>

Nesse sentido, são vários os pontos de contacto com a ‘teoria’ poética de Antero, que tem seus alicerces no mesmo contraste: por um lado a constatação do desaparecimento do papel ‘social’ da poesia, e, por outro a convicção da sua sobrevivência, mesmo no meio da ‘análise’, da subjectividade que a caracteriza. Contudo, se em alguns textos da época de Coimbra as condições de existência estavam relacionadas com a possibilidade de a poesia ser ‘quase uma ciência’,<sup>78</sup> já em *A Poesia na Actualidade* a sobrevivência da arte poética surge como fenómeno destinado a evoluir apenas como ‘expressão isolada de sentimentos’:

Quererá isto dizer que a poesia, ou pelo menos o poetar, tenha de desaparecer *completamente*? Não é esse o meu pensamento. Mas afigura-se-me que ficará reduzida à expressão isolada de sentimentos muito pessoais e muito limitados, e cultivada e amada só por aquelas pessoas, que, ou permanentemente e por natureza, como as mulheres, ou temporariamente, como os rapazes muito moços e dotados dalguma fantasia, reagem contra a tirannia da reflexão e tendem a isolar o seu mundo de sentimentos da influência mortal do espírito analítico e positivo. A alta poesia, épica, trágica, lírica — essa irmã da metafísica e da religião— terá assim desaparecido, mas subsistirá a poesia subjectiva, familiar e pessoal, como expressão de estados de espírito, ou particulares, ou raros e passageiros.<sup>79</sup>

Essa valorização da poesia ‘sentimental’ como único caminho da forma poética, leva-nos a sugerir uma aproximação com outro trecho presente no *Zibaldone*, surpreendentemente análogo, pelas ideias que a sustentam, às observações de Antero:

---

<sup>76</sup> Esse aspecto é analisado também em *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*. Cf. *Poesie e Prose*, 2 vols., a cura di Rolando Damiani e Mario Andrea Rigoni; con un saggio di Cesare Galimberti, Milano: Mondadori, 1987, II, p. 354.

<sup>77</sup> *Zibaldone*, *op. cit.*, I, p. 2027 [3242].

<sup>78</sup> Cf. Antero de Quental, *Prosas da Época de Coimbra*, edição crítica organizada por António Salgado Júnior, Lisboa, Sá da Costa, 1982, pp. 230-231 e p. 247 [Itálicos no original].

<sup>79</sup> *A Poesia na Actualidade*, *op. cit.*, pp. LIII-LIV [Itálico no original]. Veja-se também António Molarinho, *Lira Romântica*, com uma carta de Antero de Quental, Coimbra: Coimbra Editora, 1921, pp. XI-XVII.

Così si può ben dire che in rigor di termini, poeti non erano se non gli antichi, e non sono ora se non i fanciulli, o giovanetti, e i moderni che hanno questo nome, non sono altro che filosofi. Ed io infatti non divenni sentimentale, se non quando perduta la fantasia divenni insensibile alla natura, e tutto dedito alla ragione e al vero, in somma filosofo.<sup>80</sup>

Excluindo a possibilidade de uma conexão directa – que sabemos ser impossível, porque o *Zibaldone* foi publicado apenas em 1898 – notamos que as reflexões dos dois poetas encontram-se na necessidade de *delimitar* as fronteiras entre poesia e filosofia, ou melhor, de estudar as mútuas contaminações, antes de *determinar* o próximo ‘desaparecimento’ da primeira. E também o pensamento crítico, longe de ser um elemento que contraria a criação poética, é antes o terreno da mediação entre reflexão e canto: a desapareição da ‘poesia complexa’, se por um lado provoca nos dois poetas uma ‘conversão filosófica’, convida ao mesmo tempo a procurar, no fim da poesia, um caminho para a linguagem poética.

---

<sup>80</sup> *Zibaldone, op. cit.*, I, pp. 174-175 [144].

## Leopardi, Fernando Pessoa e a literatura portuguesa contemporânea<sup>1</sup>

Mariagrazia Russo  
Università Internazionale di Roma  
[mariagrazia.russo@unint.eu](mailto:mariagrazia.russo@unint.eu)  
Tradução de Andréia Guerini

Fernando Pessoa, ‘atormentado’ como Leopardi pela insistente pergunta sobre o *quid* que move a humanidade, dedica ao autor italiano um poema intitulado *Canto a Leopardi*. Provavelmente escrito entre 16 e 21 de julho de 1934, a lápis, no seu tradicional modo um tanto caótico sobre um suporte de papel de 1923, o texto parece repropor do poeta romântico a atormentada busca pelo destino do homem:

### Canto a Leopardi

Ah, mas da voz examine pranteia  
O coração afficto respondendo:  
«Se é falsa a idéa, quem me deu a idéa?  
Se não há nem bondade nem justiça  
Porque é que aneia o coração na liça  
Os seus inuteis mythos defendendo?

Se é falso crer num deus ou num destino  
Que saiba o que é o coração humano,  
Porque ha o humano coração e o tino  
Que tem do bem e o mal? Ah, se é insano  
Querer justiça, porque qu’rer justiça  
Querer o bem, para que o bem querer?  
Que maldade, que [...] que injustiça  
Nos fez p’ra crer, se não devemos crer?

Se o dubio e incerto mundo,  
Se a vida transitoria  
Têm noutra parte o intimo e profundo  
Sentido, e o quadro último da história,  
Porque ha um mundo transitorio e incerto  
Aonde anda por incerteza e transição,  
Hoje um mal, uma dor, e [...], aberto  
Um só dorido coração?

[...]

A paisagem de gelo interior  
Da vida, mixto vão de goso e dor,  
Mas, porque mixto, má, e porque má

[...]

E [...] a mente

---

<sup>1</sup>Este artigo é um recorte adaptado de uma parte do livro de Mariagrazia Russo. *Um só dorido coração. Implicazioni leopardiane nella cultura letteraria di lingua portoghese*. Viterbo: Sette Città, 2003, p. 158-166.

Contempla em extase sem fé nem calma  
O abysmo que é o mundo para a alma -  
O todo -sta [...]

Assim, na noite abstracta da Razão,  
Inutilmente, magoamente,  
Dialoga consigo o coração,  
Fala alto a si mesma a mente;  
E não ha paz nem conclusão,  
Tudo é como se fôra inexistente.

Nesses versos, Fernando Pessoa parece sintetizar todo trabalho leopardiano - e pessoal - ('coração aflicto', 'anceia o coração', 'dorido coração'), no qual domina sem trégua a pergunta angustiante sobre as razões do limite humano para compreender o 'gelo interior/ da vida, mixto vão de gozo e dor', e do sentido de uma existência 'transitória' com o seu 'deus' e o seu 'destino', de uma história com os seus valores inutilmente míticos de 'bondade' e 'justiça', de 'bem e [...] mal', de um persistir no 'dubio e incerto mundo' ('mundo transitorio e incerto), abissal aos olhos humanos, de um pensar ('idéa') e de um acreditar 'sem fé nem calma', na perene tensão, na qual não ha paz, nem conclusão', da busca racional ('noite abstracta da Razão') de um 'intimo e profundo/Sentido', e de um 'quadro ultimo da história'.

Já Prado Coelho no seu *Dicionário*<sup>2</sup> havia destacado que:

sintomático é ainda o facto de Pessoa escrever um 'Canto a Leopardi'; um dos temas característicos de Pessoa e heterónimos, o da inconsciência feliz, ao menos para quem a vê de fora, comparece em Leopardi: 'O greggia mia che posi, oh te beata, /Che la miseria tua, credo, non sai!'

E Giuseppe Carlo Rossi escreve sobre a ligação Leopardi-Pessoa:

São 28 hendecassílabos, subdivididos em quatro estrofes de número desigual de versos, rimados, cujo conjunto recupera estados de ânimo de Leopardi e de Antero, concluindo, porém, com um apelo, improvisado, mas dentro do espírito de Fernando Pessoa, à razão, mas é um apelo que só aparentemente diminui a desconfiança nas coisas que o poeta manifesta nessa poesia, e que ainda assume o aspecto de jogo escondido para acentuá-la<sup>3</sup>.

Em 1987, o escritor e crítico Antonio Tabucchi na sua contribuição dedicada a Pessoa leitor de Giacomo Leopardi considerava que o poeta português pudesse ter entrado em contato com a obra do recanatense também através do filtro interpretativo, principalmente através do aspecto trágico, fornecido por Miguel de Unamuno, o qual - para usar uma expressão de Joaquim Acre<sup>4</sup> -

---

<sup>2</sup> Jacinto do Prado Coelho, *Dicionário de literatura*, Figueirinhas, Porto, 1983, s.v. 'influências'.

<sup>3</sup> G. C. Rossi, Il Leopardi e il mondo di lingua portoghese. In: Centro Nazionale di Studi Leopardiani (Org.). *Leopardi e l'Ottocento: Atti del II Convegno Internazionale di Studi Leopardiani*. Recanati: Leo S. Olschki, 1967, p. 568.

<sup>4</sup> Cfr. Leopardi e la poesia spagnola del Novecento, in AA.VV. *Leopardi e il Novecento. Atti del III Convegno Internazionale di studi Leopardiani* (Recanati, 2-5 de outubro de 1972), Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1974, pp. 237-241 [238].

nutria uma verdadeira e própria ‘devoção’ pelo poeta recanatense.

Ainda mais concretamente, o crítico e literato italiano (retomando também o texto citado por Prado Coelho) procurava indagar como Pessoa tivesse se apropriado diretamente da obra leopardiana, revisitando-a de acordo com as suas pessoais coordenadas literárias. Do poeta português, Tabucchi destacava três temas principais: o ‘Conflito entre Natureza e Razão e reflexões sobre o mundo físico’ (considerando a feliz inconsciência leopardiana que passa do ser ‘bruto’ recanatense ao ser ‘outro’ pessoano); ‘O sentido do Infinito’ (colocando em relação o *Infinito* com o mistério do Universo presente, mesmo se com modalidades diversas, em ambos os escritores; e analisando versos pessoanos definidos por lugares domésticos e familiares reconduzíveis à sebe leopardiana); ‘O conceito do *Tédio*’ (individuando em Leopardi o alargamento entre o real e o conceito do real, o desejo e o objeto do desejo, sintetizados ambos na virtualidade do sábado, e encontrável no conceito pessoano de ‘híbrido’ e de ‘tédio’ exotérico).

Uma contribuição da francesa Elisabeth Ravoux-Rallo, *Pessoa chante Leopardi*<sup>5</sup>, examina do poeta português tanto o texto *Contemplo e que não vejo*, aproximando-o a *O Infinito*, quanto o *Canto a Leopardi*, lendo-o como referência do leopardiano *A se stesso*. Do primeiro texto pessoano e de *L’Infinito*, a autora coloca em destaque a poética como «un ‘drame’ de l’apparition et de la disparition d’un événement, réitérable à volonté par le souvenir [...] et en même temps d’un moment suspendu donc éternel». «Il y a un point - sugere ainda - qui est un ‘non-lieu’, dans les deux poèmes, un ‘non-lieu’, de la pensée, de la conscience, du corps et de l’âme. La pensée et la conscience sont destinées aux essences et l’événement, la réalité sont hors-jeu’. E eis o outro texto pessoano que evocaria Leopardi:

Contemplo o que não vejo,  
É tarde, é quase escuro,  
E quanto em mim desejo  
Está parado ante o muro.

Por cima o céu é grande:  
Sinto árvores além:  
Embora o vento abrande,  
Há folhas em vaivém.  
Tudo é do outro lado,  
No que há e no que penso.  
Nem há ramo agitado.

Que o céu não seja imenso.  
Confunde-se o que existe

---

<sup>5</sup> In *Le spleen du poète. Autour de Fernando Pessoa*, ouvrage dirigé par Inês Oseki-Dépré, CAPES/Agrégation Lettres, Ellipses, Paris, 1997, pp. 31-40

Com o que durmo e sou.  
Não sinto, não sou triste,  
Mas triste é o que estou.

Quanto ao complexo texto *Canto a Leopardi*, a estudiosa francesa supõe que o poeta português se refira essencialmente ao texto *A se stesso*. Aquilo que Pessoa retomaria de Leopardi seria ‘l’eclamation lyrique, le système dialogique et solipsiste [...], le questionnement perpétuel que est en effet un des ‘modes’ musicaux du poète’. ‘L’appel à Leopardi - declara ainda Ravoux-Rallo - prouve que Pessoa le connaissait, et sans dout près, mais surtout que le poète italien pouvait être pour lui un interlocuteur privilégié’.

De fato, Pessoa conhecia bem Giacomo Leopardi. Uma importante nota bibliográfica colocada no artigo de Antonio Tabucchi afirma que na biblioteca de Pessoa são ainda conservadas as seguintes obras de Leopardi: *Canti scelti*, Barbera Firenze 1924; *Poésies Complètes*, Michaud, Paris s. d. (A tradução francesa está sublinhada e traz comentários manuscritos de Pessoa)<sup>6</sup>.

E esses dois textos estão ainda hoje presentes na biblioteca da Casa Fernando Pessoa, que conserva cerca de 1200 exemplares anotados a mão pelo poeta. Porém, um exame aprofundado não forneceu dados seguros sobre o fato do texto em língua francesa ter sido realmente marcado pelo poeta português. A tradução de Michaud di Giacomo Leopardi pertence a alguém que, sempre a lápis, fez marcações, sublinhou passagens com uma ou duas na margem externa (direita ou esquerda), colocou algumas setas para melhor remarcar frases de seu interesse, escreveu inclusive quatro vezes (duas referidas a *Aspasia* e outras duas a *La ginestra*) de seu punho o termo: ‘Belo’. Mas tais marcações, colocadas também ao exame de estudiosos que há vários anos trabalham na obra manuscrita de Pessoa<sup>7</sup>, são muito poucas para oferecer uma real possibilidade para individuar a escrita pessoana, e a grafia da única palavra marcada à margem parece não corresponder aos traços caligráficos típicos do poeta português.

Contudo, o texto está presente na biblioteca de Pessoa e, certamente, a sua existência não é casual: o poeta o comprou pessoalmente, talvez com baixo preço, como livro de ocasião, mas

---

<sup>6</sup> Única nota ao final do texto. Hoje é possível saber com mais exatidão os títulos presentes na biblioteca pessoana através do trabalho de Elsa Conde, *Biblioteca de Fernando Pessoa*, in "Tabacaria. Revista de poesia e artes plásticas" (Casa Fernando Pessoa, Lisboa), Fevereiro de 1996, n. zero, pp. 64-119 [84], nn. 8-315 e 8-316. Os textos possuem as seguintes colocações: *Giacomo Leopardi, Canti scelti. Batracomiomachia ed Estratto dai Paralipomeni con commenti del professore Raffaello Fornaciari G.Barbèra*, Firenze 1924 [onde *O Infinito* está inserido às pp. 90s.], n. 1019; e Leopardi traduction inédite de Victor Orban. *Poésies complètes. Filogue du passant et du Marchand l'Almanachs. Dialogue de la Nature et d'un Islandais. Éloge des oiseaux. Dialogue de Malambrun et des Farfarello. Dialogue de la Nature et d'une âme. Pensées choisies. Notice Biographique et Bibliographie* por Alfonse Séche, Louis-Michaud, Paris [s.d.], n 1007.

<sup>7</sup> Agradeço pelo parecer caligráfico os amigos da *Equipe Pessoa* João Dionísio e Luis Prista.

verossimilmente o consultou, leu e o assimilou a tal ponto que dedicou uma sua inteira poesia a Giacomo Leopardi. A dúvida que hoje permanece sobre a atribuição das marcas a lápis ali presentes é irrelevante em relação à segura leitura por parte do autor português. O que ao invés agradaria muito à crítica seria conhecer a época que tal volume foi adquirido por Pessoa. Mas os dados de que dispomos não são ainda suficientes: o texto em francês, traduzido por Victor Orban e enriquecido por uma biobibliografia sobre Leopardi redigida pela literato Alfonse Séché (1876-1962?) - diretor das revistas *Revue d'Art Dramatique* (1903) e *La critique Indépendante* (1912) - não é datado, mas poderia ter sido publicado por volta de 1910.

Mesmo que a aquisição por parte de Fernando Pessoa não fosse muito superior à data da provável impressão, nos encontramos a colocar a leitura deste texto entre a primeira e a segunda décadas do século XX; mesmo que devêssemos fazer referência pelo conhecimento do poeta italiano aos anos nos quais Pessoa escreve o *Canto a Leopardi* (21 de julho de 1934), então devemos antecipar a leitura do recanatese ao decênio sucessivo. Note-se, todavia, que a já Ravoux-Rallo, embora sem evidenciar as consequências às quais com tal consideração poderia alcançar, tinha revelado ecos do poeta recanatese no texto *Contemplo o que não vejo*, escrito em 07 de setembro de 1933<sup>8</sup>, quase um ano antes do *Canto a Leopardi*.

Se Fernando Pessoa tivesse frequentado a obra leopardiana já nos primeiros decênios do século que, como sabido, constituíram para o poeta fingidor um momento significativo na sua formação literária e heteronímica, a quase inteira produção pessoana necessitaria de uma nova releitura à luz do poeta de *O Infinito*.

Alguns trechos colocados em evidência na edição dos *Cantos* leopardianos na Casa Pessoa parecem quase indicar pistas para uma meta-leitura dos vultos heteronímicos. Os numerosos versos sublinhados no *Chante nocturne d'un pasteur nomade de l'Asie* não podem, por exemplo, não evocar o heterônimo Alberto Caeiro, cuja 'alma é como um pastor'. 'Somiglia alla tua vita / La vita del pastore'- cantava Leopardi - 'Sorge in sul primo albore;? Move la greggia oltre pel campo, e vede / Greggi, fontane ed erbe; / Poi stanco si riposa in su la sera: / Altro mais non ispera'. E Pessoa parece replicar: 'eu nunca guardei rebanhos./ O rebanho é os meus pensamentos' (IX). Ambos os poetas, inserindo o elemento bucólico naquela estilização literária pela qual a *asychia* teocritéia corresponde e se opõe à inquietude humana, refletindo na mesma figura pastoril a forte e profunda ânsia existencial do homem moderno, não resgatada nem mesmo da sensibilidade naturalística.

---

<sup>8</sup> A estudiosa francesa não fornece a data, mas ela está registrada no *Indice* do texto por ela citado *Poesias* de Fernando Pessoa, da Edição Ática. A colocação no espólio conservado na Biblioteca Nacional de Lisboa é 118-18r.

Sobre os rastros da ‘consciência infeliz’ hegeliana, o poeta de Recanati, já com um alento de piedade universal, abraça através do pastor a amargura de todo o gênero humano, o qual, nascendo, encontra apenas miséria e dor (‘que tu es heureux, car tu ne connais pas la misère, je le crois du moins. Combien je te porte envie!’- trecho destacado na tradução de Orban na casa Pessoa -).

O pastor do recanatense, que - como vítima de um pessimismo cósmico, de uma impenetrabilidade do mundo e de uma derrota quase metafísica - inveja o seu rebanho sem saber de qualquer angústia e tormento, parece, de fato, rerepresentar-se no fictício pastor Alberto Caiero. O desejo da simplicidade defendida com ânsia por Leopardi em relação a quem não tem consciência do existir, mesmo que em um jogo diferente das partes, parece tocar com a mesma intensidade e o mesmo sofrimento nos versos pessoanos, quase envoltos da sensibilidade dolente do poeta italiano: ‘Oh greggia mia che posi, oh te beata, che la miseria tua credo non sai’ pode assim ser colocado ao lado do ‘quem me dera pessoano - quem me dera que a minha vida fosse um carro de bois (XVI) e depois com maior força no trecho XVIII. No percurso leopardiano *Il canto notturno* parece representar o declínio da ilusão ligada à felicidade dos ingênuos. Leopardi - pelo menos o Leopardi do primeiro período - no seu pessimismo histórico considera que possa ter existido um tempo no qual a felicidade era devida à simplicidade do ser, à privação de cultura ou por possuir um saber de tipo clássico. Pessoa, contrariamente ao poeta de Recanati, canta desde o primeiro momento da sua produção literária o drama da cultura, restando sempre consciente do fato que nem mesmo no estado mais simples e natural do homem tenha existido a verdadeira felicidade. O eu moderno, daquilo que se deduz dos versos do poeta português, é ao invés infeliz em qualquer condição ele viva: ‘Pensar incomoda como andar à chuva’. O pastor Caiero, como uma película negativa, parece calar-se no papel daquelas invejosas ovelhas leopardianas que pastavam sem se colocar muitas perguntas, sem procurar a essência da vida: ‘Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias, / Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho’.

Ambos os autores parecem movidos por uma insistente interrogação à natureza que, muda, não responde às invocações do homem. E nessa alternância de atração-repulsão joga-se o destino da humanidade. Se de um lado, o pastor errante da Ásia, depois de angustiadas perguntas à lua (‘Che fai tu luna in ciel? dimmi, che fai, / Silenziosa luna? ? Sorgi la sera, e vai, contemplando i deserti: indi ti posi’), inicia a refletir sobre o vagar da sua alma sem paz, de outro lado, Caiero admite sentir-ser ‘triste como um pôr do Sol’, mesmo se a sua ‘tristeza é sossego porque é natural e justa’. Embora Caiero procure fingir ser o impassível observador da realidade, olhando os objetos e as formas a partir do que eles realmente são, todavia a sua abordagem racionalista em relação à

natureza se torna inquietude, ficção, jogo, paradoxo. Diante da realidade o homem moderno descobre que existe uma desarmonia não negociável entre si mesmo e a natureza, tornada ainda mais dramática pela existência do outro: ‘O luar através dos altos ramos / Dizem os poetas todos que ele é mais que o luar através dos altos ramos / Mas para mim, que não sei o que penso, / O que o luar através dos altos ramos / É, além de ser / o luar através dos altos ramos, / E não ser mais / Que o luar através dos altos ramos’. A sua angústia diante da realidade é assim tão urgente que, com dramaticidade, Pessoa em Caeiro se pergunta (XIX) ‘Se eu já não posso crer que isso é verdade para que bate o luar na relva’: tudo é aflição na busca do eu. ‘Spettacol molle non arride ai disperati affetti’ tinha escrito Leopardi no *Ultimo canto di Saffo*: é a distinção entre o mundo das coisas e o universo humano na sua dramática convivência; é - para usar uma expressão de Mario Luzi - ‘a certeza definitiva da solidão do homem despido das suas generosas suposições de centralidade e de autoridade’.

O heterônimo Caeiro, segundo quanto sugerido pelos sublinhados no texto leopardiano presente na Casa Pessoa, se apresenta quase como uma evolução e uma recepção criativa do pastor da Ásia, como uma reelaboração do mesmo personagem, como uma vaga introjeção e um reinvenção da leitura nascidas da inquietude da época moderna, onde - mesmo no hino ao não pensamento (‘acho tão natural que não se pense’) - é de fato sempre possível reconhecer todas as aparências do mesmo trabalho humano e todas as ficções de uma poesia que sabe acolher a solidão do eu: ‘Que signifie cette solitude immense?’ é a tradução de Orban de um trecho leopardiano sublinhado. E o heterônimo Caeiro parece sugerir: ‘A nossa alma e o céu e a terra bastam-nos. / Querer mais é perder isto, e ser infeliz’, próprio daquela infelicidade que Leopardi bem conhecia e que na caneta pessoana parece recriada e assimilada em uma capacidade toda nova e com modalidades não comuns aos estereótipos literários portugueses. Em ambos os autores domina um fortíssimo sentimento pânico em relação à natureza e em relação ao temor de existir e de pensar. Ambos vivem a melancolia de uma cultura que se atormenta sobre si mesma, ambos cantam o ‘tédio’ como doença da época moderna e deveremos nos perguntar se algo de Leopardi não esteja também lá onde Fernando Pessoa diverge ou parece discordar.

## **‘E tutto è come se fosse inesistente’: la piacevolezza nostalgica della ricordanza in Giacomo Leopardi e Fernando Pessoa**

Antonio Cardiello  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas  
Universidade Nova de Lisboa  
[antonio.cardiello@gmail.com](mailto:antonio.cardiello@gmail.com)

Nell’opera di Fernando Pessoa, il processo di emersione – in cui la misura identitaria tracima, per ritrarsi subito dopo come un’impetuosa e improvvisa onda oceanica – e emersione – in cui l’aspettativa di una coerenza letteraria viene costantemente tradita dalla pletora de alternanze di immagini eteronimiche – può essere interpretato come un inevitabile navigare alla deriva di una soggettività frammentata. Ostaggio di una temporalità regolata dal binómio diatribico finzione-verità, è questo l’asse centrale da dove si irradiano posizioni poetiche tra di loro irriducibili. Ampia è la lista delle potenziali micce che innescano la sua detonazione. Non disponendo di tempo sufficiente per illustrarle tutte, opterò per focalizzare la mia attenzione su quella componente che, probabilmente più di altre, ci permette di stabilire una connessione con il ‘pensiero poetante’ di Giacomo Leopardi: la complessa tessitura emozionale e poetica associata all’istanza della saudade. Salvaguardando nella sua semantica l’unione emotiva tra Desiderio e Dolore, la lacuna dell’Essere nell’essere imperfetto, la felice malinconia di chi non si conforma, non si rassegna, al fatto bruto della transitorietà e peribilità delle cose che compongono la vita, il vocabolo-sentimento saudade, notoriamente intraducibile al di fuori dei confini linguistici portoghesi, accoglie il tentativo della giunzione del soggetto con la sua essenza volatile.

Sottratta costantemente al fondamentalismo del potere nullificante della ragione, essa contrassegna gli inevitabili punti d’arrivo e partenza dove, prima o poi, ciascuno di noi si scopre iscritto e dai quali sembra impossibile affrancarsi, se non attraverso una dialettica infinita di autodefinizione e ridefinizione del concetto di identità. Nel momento in cui il soggetto si affida a questo approccio, include se stesso in uno spazio saudoso ovvero in uno stato di solitudine nostalgica spesso insostenibile che, oltre a condizionarne l’attività raziocinante, mina il valore stesso di ciò che noi intendiamo per ‘individuo’ e che poniamo costantemente a fondamento dell’esistenza umana.

Vale la pena segnalare che, in effetti, una corretta morfologia del termine *saudade* è inseparabile dall’accezione *soedade*. Interpretabile come un tenue ma inestirpabile dolore nell’anima di chi si trova lontano dal proprio luogo di origine o appartenenza, presenta dalle connotazioni fortemente contraddittorie: l’essere assenti da noi stessi dipende dal desiderio frustrato

di pienezza, dalla costernazione per la condizione della nostra identità solitaria.

Un altro presupposto preminente del sentimento *saudoso* è il flusso vitalistico dal quale il soggetto si sente sopraffatto e dal quale si lascia trasportare fino ad approdare ad una sostanziale perdita di forma attraverso una coscienza intervallata di sé descrivibile anche come centro di un'interazione di forze che comprendono sia l'ambito animico di una dimensione interiore già impersonale sia le molteplici manifestazioni del mondo esterno.

La *saudade*, quindi, più che un presupposto ideologico, rappresenterebbe un modo di vivere, di stare nel mondo, con cui il soggetto tende ad idealizzare una realtà da lui non posseduta in concreto. E lo fa visualizzando un bene assente, intravedendo in questa stessa assenza il seme della speranza di un'unità futura. Come estrinsecazione della distanza, la *saudade* rende vicino il lontano e, sincronicamente, prolunga il suo orizzonte poetico oltre il remoto e il non conosciuto. È la disintegrazione delle barriere dimensionali di spazio e tempo come sistema di vincoli eternizzati, infiniti, senza successione o sostituzione, con l'irruzione del continuum tra passato e futuro.

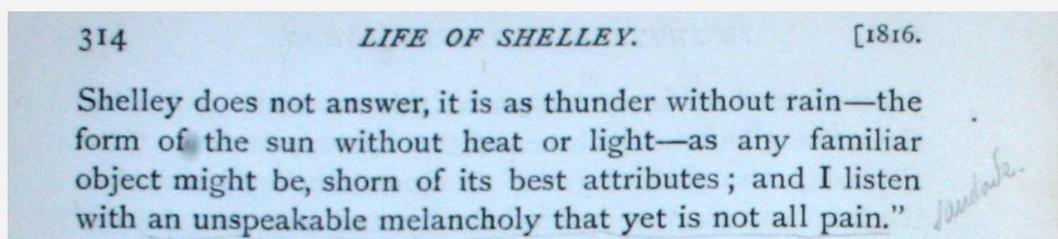
Piano trans-temporale di possibilità illimitate, necessità di confluenza di tutto nel tutto, non trasmissibile o comunicabile eideticamente, la *saudade*, in definitiva, si immanentizza in ciò che conserviamo senza possedere nel nostro spirito: la percezione di una solitudine dello Stesso e del Medesimo, di solito concepita come una particolarità idiomatica e idiosincrasica esclusivamente portoghese, in realtà somigliante o persino speculare alle più disparate tradizioni spirituali dei differenti angoli del mondo, come la *anyoransa anyorament* catalana, la *morriña* galiziano e la *Sehnsucht* tedesca, ciò che la poesia va dando vita nel suo processo di rinnovazione continua.

Fernando Pessoa stesso sembra riscattare l'universalità del sostantivo in uno dei 'marginalia' rilasciati in una copia del libro *The Life of Percy Bysshe Shelley* di Edward Dowden, tuttora preservato nella biblioteca privata della sua casa-museo con sede a Lisbona<sup>1</sup>. Nella pagina 314 del citato volume, è per l'appunto ben leggibile l'annotazione autografa 'saudade.' posta a conclusione di una testimonianza di Mary Shelley, che nel libro comincia nella pagina precedente, in merito ad una delle tante chiacchierate avvenute tra il celebre marito poeta e Byron, ai tempi in cui i due fuggiaschi amanti risiedevano in Svizzera. Si trascrive di seguito il passaggio più interessante:

When Albè [por ALBÉ se entende aqui Byron] speaks and Shelley does not answer, it is a thunder without rain – the form of the sun without heat or light – as any familiar object might be shorn of its best attributes; and I listen with an unspeakable melancholy that yet is all not pain. (Dowden 1896:

---

<sup>1</sup> Cfr. Pizarro, Ferrari, Cardiello 2010.

Catalogo Casa Fernando Pessoa, 9-24<sup>2</sup> (dettaglio)

La sostanziale concomitanza del binomio assenza-presenza converte il sentimento della *saudade* in una interazione che non tende ad una sintesi; che cioè non estingue la sua forza in un atto omogeneizzante, bensì continua a rigenerarsi mutando di tonalità: ora nell'assenza, ora nella presenza. S'impone sempre un'alternanza tra il soggetto *saudoso* e l'oggetto della *saudade*. E, soprattutto, ci sarà sempre distanza tra chi siamo e chi sognano essere.

Il disincanto e l'annullamento mantengono la *saudade* in tensione. L'evocazione del bene carente è accompagnata da una sorta di desiderio traslato di possederlo e si concretizza nella rappresentazione compiuta dalla memoria.

La vera perdita è compensata da un'acquisizione idealizzata: la reminiscenza dell'oggetto assente è vissuta nel tempo presente, stemperando il sentimento di privazione con la comparsa del ricordo.

In una nota alla 7<sup>a</sup> edizione di *Mensagem* di Pessoa, pubblicata dalla storica casa editrice Ática, David Mourão-Ferreira commenta: «Toda a obra de Fernando Pessoa é, porém, comparável àquele deus bifronte (a que ele próprio algures se referiu), com uma face que olha o passado e outra que olha para o futuro». (Pessoa 1978: 11) Jacinto do Prado Coelho, uno dei pionieri dell'ermeneutica dell'opera pessoana, va persino oltre, avvertendo che per «Fernando Pessoa, recordar não é reviver, é apenas verificar com dor que fomos outra coisa cuja realidade essencial não nos é permitido recuperar». (Coelho 1998: 89)

Pur non facendo un uso insistente e ostensivo della voce *saudade* e benché quest'ultimo non sia stato ufficialmente riconosciuto come la matrice principale della sua estetica – forse per prendere le dovute distanze dal *movimento saudosista* di Teixeira de Pascoaes con cui comunque era

<sup>2</sup> Cfr. <http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/9-24>. Da qui in poi, il rimando a volumi del catalogo della biblioteca privata di Fernando Pessoa verrà introdotto dalla sigla CFP e seguito dal corrispettivo codice numerico.

entrato in contatto in gioventù<sup>3</sup> – Pessoa sembra sentirsi perfettamente a suo agio nel paesaggio saudoso. Svincolandosi da tutto ciò che le conferisce lo statuto di ‘emblema nazionale’, la saudade, in Pessoa, assume una certa importanza per il modo scelto dall’autore di rapportarsi ad una delle sue caratteristiche più peculiari e più poeticamente feconde: l’introspezione esistenziale.

Una maniera equivalente e metaforica di descriverlo, sarebbe una strada già tracciata e attraversata dal poeta per coincidenze storiche e culturali, lungo la quale raccoglie le influenze del suo stile letterario, ma dalla quale, poco dopo averlo fatto, prova ad allontanarsi seguendo un sentiero non battuto. Il nuovo itinerario lo porterà nei meandri di una saudade che risuona come un ronzio di fondo inintelligibile, piuttosto del rigoglio di un vortice destinato a far convergere tutto nella medesima unità.

Questo mormorio riecheggia dentro microcosmo-soggetto, accompagnando ritmicamente la trasfigurazione del ricordo in simbolo di una individualità transitoria sin dal primo momento in cui perviene alla piena consapevolezza di sé.

Sebbene non manchino studi interessanti incentrati sulla *saudade* in Pessoa intesa anche come nostalgia del momento presente<sup>4</sup>, in *Saudade e profetismo em Fernando Pessoa*, libro del 1983 che ancora oggi rimane un riferimento indiscusso per gli studi pessoani, Alfredo Antunes, sulle orme di David Mourão-Ferreira, individua due flussi opposti, entrambi incendiari, per mezzo dei quali la fredda fiamma della *saudade* può essere canalizzata: la *saudade* del passato e la *saudade* del futuro.<sup>5</sup>

Il primo coincide con la triste celebrazione non tanto dell’infanzia biografica e storica descritta da Pessoa nei suoi scritti, quanto di quella simbolica, metafisica, trascendentalizzata, interpretata quasi come una condizione preadamica, edenica soprannaturale: una fanciullezza di modello pagano, regno del gioco, dell’immaginifico e del metaforico, dell’innocenza, della purezza e dell’allegria incosciente in contrapposizione al mondo degli adulti segnato dal disincanto, dalla

---

<sup>3</sup> Qualche anno prima della sua ascensione a indiscusso esponente di spicco di una giovanissima generazione di talentuosi artisti modernisti, Pessoa fa il suo esordio nel panorama letterario portoghese nel 1912, quando in un clima di profonda instabilità politica e economica, collabora con la rivista *A Águia*, organo di azione di un movimento socio-culturale autodenominato Renascença Portuguesa, con sede a Porto. Com’è noto, intellettuali come Jaime Cortesão, Leonardo Coimbra, Raul Proença e António Sérgio ne furono i principali divulgatori e sistematizzatori, sotto la guida carismatica di Teixeira de Pascoaes e della sua opera letteraria: una vastissima produzione di poesia e prosa intrisa di misticismo panteista, con forti slanci messianici atti ad attribuire alla saudade e alla spinta creatrice dell’arte un ruolo chiave nei propositi di rinnovamento nazionale e nazionalista in seno alla società lusitana di quell’epoca. L’enfasi con cui Pessoa difendeva in quel periodo tali temi, lo portò ad essere visto, all’inizio, come un ulteriore ideologo del movimento. Si trattò di una coincidenza di vedute e d’intenti ben presto da lui disattesa poiché maggiormente attratto da nuove sperimentazioni linguistiche ed estetiche culminate successivamente negli ambiziosi progetti editoriali di Orpheu, Athena e Presença.

<sup>4</sup> Cfr. Béu 2011 e Teixeira 2011.

<sup>5</sup> Cfr. Antunes 1983: 261-427.

proliferazione di leggi e norme comportamentali, dalle verità filosofiche sgradevoli, di gran lunga meno attraente rispetto al primo, per una progressiva disaffezione dalla sfera del fantastico.

In questo luogo di indefinizione, non si registrano divisioni tra il possibile e l'impossibile, la verità è sempre relativa e non necessita del criterio dell'evidenza. Dove, inoltre, quella peculiarità di molti bambini a circondarsi di amici immaginari per popolare per fini ludici la loro realtà, viene ripresa e sceneggiata in età adulta sul palco del suo 'teatro eteronimico'.<sup>6</sup>

Come fa notare José Gil<sup>7</sup>, ogni passaggio eteronimico è regolato dal tempo dell'infanzia, ovvero dal ritorno simbolico al tempo senza tempo antecedente all'idea di Io, inteso come dispositivo fulcrante dell'eteronimia.

La morte del padre nel 1893, quando Pessoa aveva solo cinque anni, la partenza per Durban nel 1896, in occasione delle seconde nozze della madre con il console João Miguel Rosa e la morte quattro anni più tardi della sorellina Madalena, sono infatti vissuti come momenti critici nei quali qualcosa di irrimediabile sembra svanire, ma allo stesso tempo 'riprodursi' sotto nuove e inaspettate forme. La sua stessa immagine comincia a frantumarsi in un universo sempre più inestricabile nel quale cominciano a farsi spazio le presenze virtuali degli eteronimi, filtrate dai ricordi smarriti della sua infanzia.

Come, ad esempio, quella dell'esuberante e disforico Alvaro de Campos, primo dei tre eteronimi principali ad 'essere presentato' al mondo con il poema *Ode Triunfal*, pubblicato sulla rivista *Orpheu* nel marzo del 1915, che riporta alla memoria alcune immagini passate nelle quali il poeta può sostare quando lo slancio mimetico delle sensazioni comincia già a prendere corpo. Allo stesso modo, nell'epica *Ode Marítima*, culmine poetico del secondo numero della suddetta rivista, paragona le barche ai giocattoli dell'infanzia tramite i quali si approda ad un nuovo ordine di senso proiettato verso quel febbrile 'sentire tutto in tutte le maniere' cardine estetico-filosofico sia della fase più sperimentale e futurista sia di quella matura, più introspettiva e crepuscolare della produzione pessoana.

Sempre il filosofo José Gil ricorda le celebri lettere d'amore scritte ad Ophélia Queiroz, l'unica donna per la quale si conosca un interesse amoroso apertamente manifestato da parte di

---

<sup>6</sup> «Ó meu passado de infância, boneco que me partiram! / Não poder viajar para o passado, para aquela casa e aquela afeição, / E ficar lá sempre, sempre criança e sempre contente!» (Pessoa 2014: 97-98); «Quando era criança / Vivi, sem saber, / Só para hoje ter / Aquella lembrança. / E hoje que sinto aquilo que fui. / Minha vida flue, / Feita do que minto, / Mas nesta prisão, / Livro unico, leio / O sorriso alheio / De quem fui então.» (Pessoa 2004: 159); «Quando as crianças brincam / E eu as oiço brincar, / Qualquer coisa em minha alma / Começa a se alegrar. / E toda aquella infancia / Que não tive me vem, / Numa onda de alegria / Que não foi de ninguém. / Se quem fui é enigma, / E quem serei visão, / Quem sou ao menos sinto / Isto no coração.» (Pessoa 2004: 135).

<sup>7</sup> Cfr. Gil 1999: 85.

Pessoa, nelle quali affiorano una quantità di ricordi in grado di operare nel poeta una vera e propria regressione alla prima età, un divenire infantile già tendente al passaggio di un divenire altro.

Proprio perché troppo presto perduta, Pessoa nutre una forte affezione nostalgica nei confronti dell'infanzia e di un tempo inconsapevole in cui si trovava congiunto con i luoghi e le persone più amati, e alimenta, attraverso di essi, non solo un rimpianto per i momenti felici irrecuperabili, ma anche un'analisi che trasforma la memoria in un dispositivo di ripristino della natura del soggetto, combattuto tra un desiderio mai domo d'identità da raggiungere e una temporalità cristallizzata nel ricordo di uno spazio anteriore dai contorni già quasi del tutto sfumati: uno spazio concettuale nel quale la figura del soggetto rimane priva, inevitabilmente, del suo stato unitario e comincia a deformarsi secondo una molteplicità di piani concatenati tra loro rivelando una struttura soggettiva che non si possa ricondurre al dominio di un singolo.

Il secondo flusso della *saudade* pessoana indicata da Antunes è l'estuario della sua coscienza contemplativa, la degustazione di un banchetto soltanto immaginato in base a delle esperienze reali precedenti; una smania di futuro, parente prossima di quell'angoscia che si avverte quando si è molto vicini a perdere qualcosa di prezioso; convertibile, in alcuni casi, in una fede verso un avvenire recepito come orizzonte di speranza. Una 'quiete oltre la tempesta'<sup>8</sup>, che in certo qual modo completa una sorta di iniziazione spirituale trifasica vissuta come «lembrança de se haver gozado em tempos passados, que não voltam mais; a pena de não gozar no presente, ou de só gozar na lembrança; e o desejo e a esperança de no futuro tornar ao estado antigo de felicidade». (Michaëlis 1996: 22)

Prendendo in considerazione la biforcazione qui presentata e la propensione, in Pessoa, a sondare la separazione dall'Io di un tempo passato, da qui in avanti la mia indagine sarà rivolta a relazionarla in modo diretto all'opera e al pensiero di Giacomo Leopardi, tentando di esplicitare alcuni aspetti di quell'ansia esistenziale comune ad entrambi e, nel caso di Pessoa, riconducibile proprio all'influenza della lettura del poeta originario di Recanati.

Comincio con l'inquadrare un dato significativo nel catalogo della biblioteca privata di Fernando Pessoa: la presenza di due volumi di liriche Leopardiane: il primo è un'antologia di versi

---

<sup>8</sup> «Saudoso já d'este verão que vejo. / Lagrimas para as flores d'elle emprego / Na lembrança invertida / De quando hei de perdê-las.» (Pessoa 1994: 73-74); «Começo a ler, mas cansa-me o que inda não li. / Quero pensar, mas doe-me o que irei concluir. / O sonho pesa-me antes de o ter. Sentir / É tudo uma cousa como qualquer cousa que já vi.» (Pessoa 2005: 127); «Tenho em mim como uma bruma / Que nada é nem contem / A saudade de coisa nenhuma, / O desejo de qualquer bem. / Sou envolvido por ela / Como por um nevoeiro / E vejo luzir a última estrela / Por cima da ponta do meu cinzeiro.» (Pessoa 2000: 94).

in italiano<sup>9</sup>, la seconda è un'edizione francese della poesia completa<sup>10</sup>, con abbondanti segni di lettura e sottolineature, tuttavia non attribuibili alla mano di Pessoa.

Comprova inoltre l'incidenza di Leopardi nell'archivio degli scritti di Pessoa, una successione di menzioni dirette, databili tra la seconda e la terza decade del secolo scorso: 1) per due volte il nome del poeta italiano compare in *A Educação do Estóico*, opera attribuita ad uno dei tanti autori fittizi pessoani, l'oscuro Barão de Teive. Più precisamente in due passaggi, redatti in inglese, con simili premesse argomentative:

Dimostrando di conoscere la biografia di Leopardi, Pessoa, nel primo testo, evoca Freud e – indirettamente – la sua celebre teoria sul nesso carenza sessuale/psiconeurosi con il chiaro intento di smontare la logica su cui si reggeva la critica leopardiana all'esistenza di Dio, giudicandola priva di basi razionali in quanto figlia di quel classico stato di frustrazione indotto dalla mancanza di relazionamento con il sesso opposto:

*Leopardi*

This is one of the cases in which we must all be Freuds. It is impossible to leave out the sexual explanation, because that would be leaving Leopardi out of his own problem □

The worst of this sort of tragedy is that it is comic. It is not comic in the sense that Swinburne's love-poems are comic.

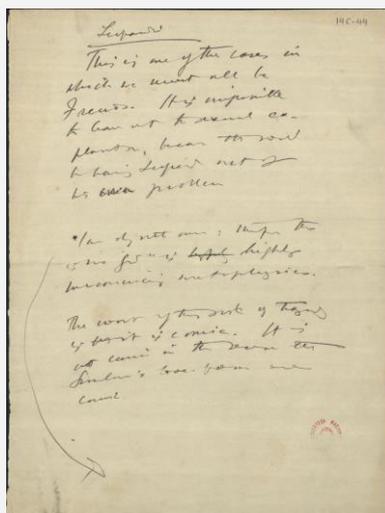
'I am shy with women: therefore there is no God' is highly unconvincing metaphysics.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Cfr. Leopardi 1924 (CFP 8-315).

<sup>10</sup> Cfr. Leopardi 1909 (CFP 8-316).

<sup>11</sup> Pessoa 2007: 58. Alla trascrizione del testo, segue la riproduzione del manoscritto originale che integra l'archivio dell'opera (quasi 28.000 documenti suddivisi in sezioni numerate) di Pessoa, attualmente conservato in un'ala con accesso ristretto della *Biblioteca Nacional de Lisboa* e denominato 'Espólio 3'. D'ora in poi, per l'identificazione dei manoscritti riprodotti, si userà la sigla BNP/E3 seguita dal corrispettivo codice numerico.



BNP/E3, 14C-69<sup>f</sup>

Nel secondo frammento, il tono è più condiscendente e il nome di Leopardi è accostato ad Antero di Quental – uno degli scrittori più amati di sempre da Pessoa – e a Vigny, poeta, drammaturgo e icona del pessimismo francese del XIX secolo. Tutti e tre vengono descritti come vittime dell’ ‘illusione romantica’ ed elevati al rango di ‘pensatori’.

*Three Pessimists.*

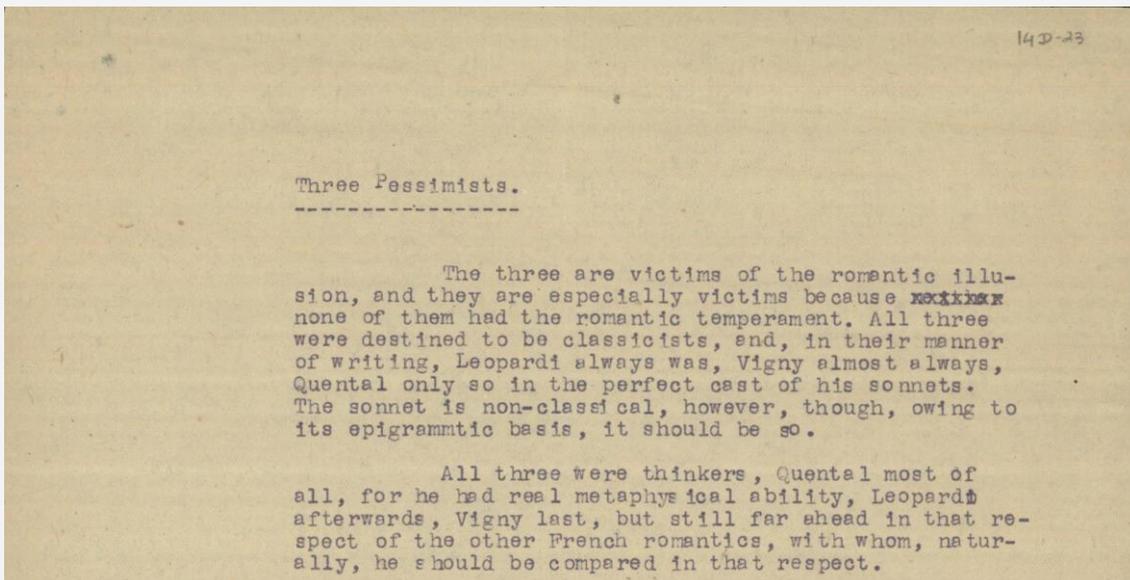
The three victims of the romantic illusion, and they are especially victims because none of them had the romantic temperament. All three were destined to be classicists, and, in their manner of writing, Leopardi always was, Vigny almost always,

Quental only so in the perfect cast of his sonnets. The sonnet is non-classical, however, though, owing to its epigrammatic basis, it should be so.

All three were thinkers, Quental most of all, for he had real metaphysical ability, Leopardi afterwards, Vigny last, but still far ahead in that respect of the other French romantics, with whom, naturally, he should be compared in that respect.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> *Ivi*: 60.



BNP/E3, 14D-23'

2) In un certo senso, a questo passo è equivalente un brano di epoca contemporanea (con tutta probabilità del 1929), dell'opera più universalmente nota ed acclamata di Pessoa: quel *Livro do Desassossego* associato all'eteronimo Bernardo Soares sin dalla sua prima edizione, pubblicata a quasi 50 anni di distanza dalla morte del suo autore.<sup>13</sup>

Si consideri, per esempio, il seguente passaggio: «Os que choram o mal do mundo são isolados — não choram senão o proprio. Um Leopardi, um Anthero não teem amado ou amante? O universo é um mal. Um Vigny é mal ou pouco amado? O mundo é um cárcere»<sup>14</sup>.

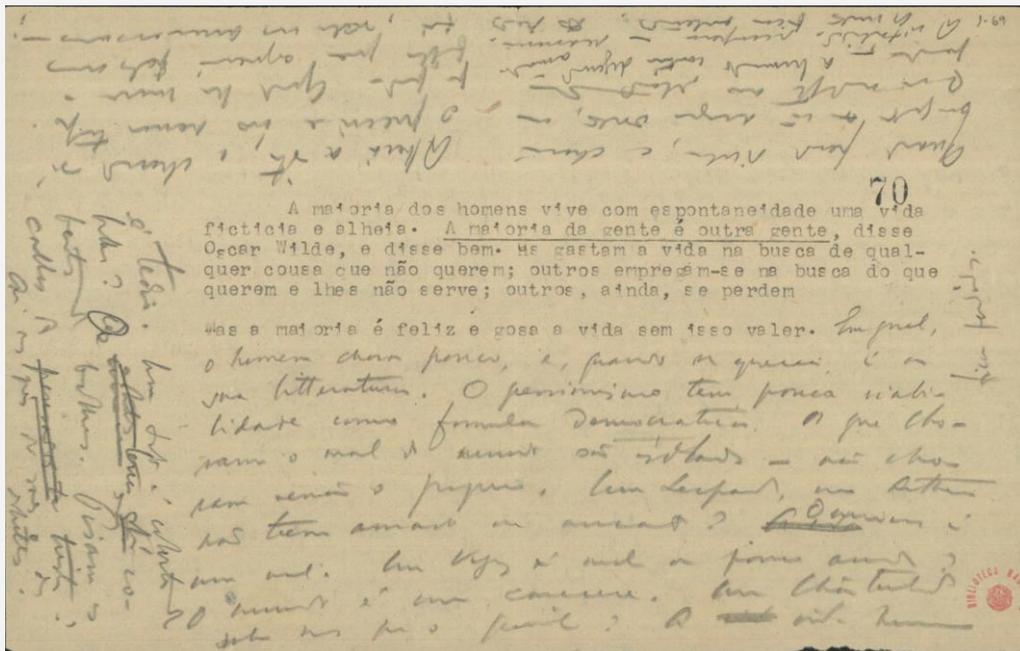
Infine, merita un accenno speciale una poesia del 1934, il cui titolo *Canto a Leopardi* è una sorta di rivisitazione, di prosecuzione originale e dialogica della lirica leopardiana *A se stesso* sul tema della 'vanità del tutto'<sup>15</sup>.

---

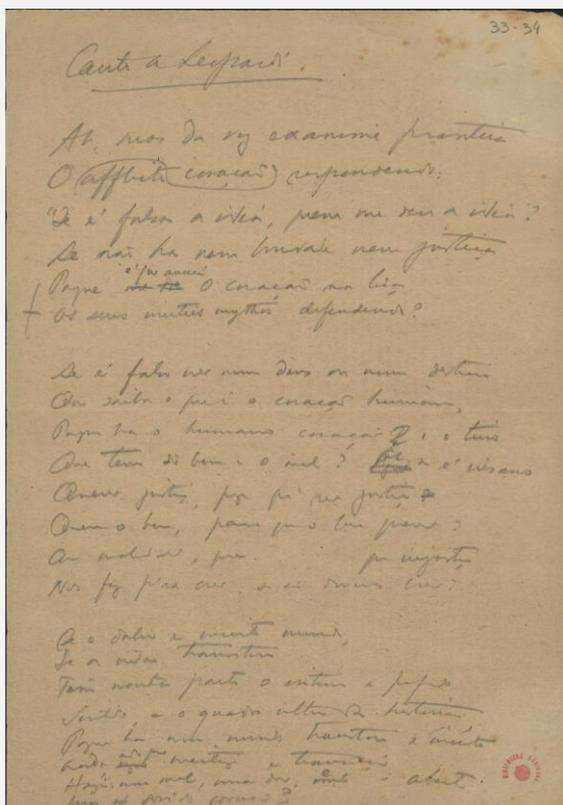
<sup>13</sup> Pessoa 1982. Pessoa si dedicò alla stesura del *Livro do Desassossego* in due distinti periodi: tra il 1913 e il 1920 e il 1929 e il 1935. In vita pubblicò tuttavia soltanto pochi frammenti, se consideriamo le varie centinaia che attualmente integrano le più recenti edizioni postume. Il primo frammento pubblicato (*Na Floresta do Alheamento*) risale al 1913 e non registra 'scambi di nome'. Le ingerenze eteronimiche cominciano nel 1915, quando il libro venne 'affidato' all'alter-ego fittizio Vicente Guedes, in un primo atto di spersonalizzazione. Senza la mediazione di altre 'maschere', viene ripreso in mano da Pessoa nel 1920. Nel 1921 il libro entra in una fase di 'ibernazione' da cui uscirà circa 8 anni dopo: quando cioè si compirà un secondo atto di spersonalizzazione con la presenza di Bernardo Soares già nei panni di autore-narratore, prima di un probabile e definitivo 'passaggio di consegne' ancora una volta a Pessoa *ipse*, poco prima della sua morte, giunta nel novembre del 1935.

<sup>14</sup> Pessoa 2010: 184.

<sup>15</sup> Sul confronto, sull'assimilazione e sul superamento del modello leopardiano tentato da Pessoa nella poesia *Canto a Leopardi* cfr. Serando 2013: 168-72.



BNP/E3, 1-69<sup>r</sup>



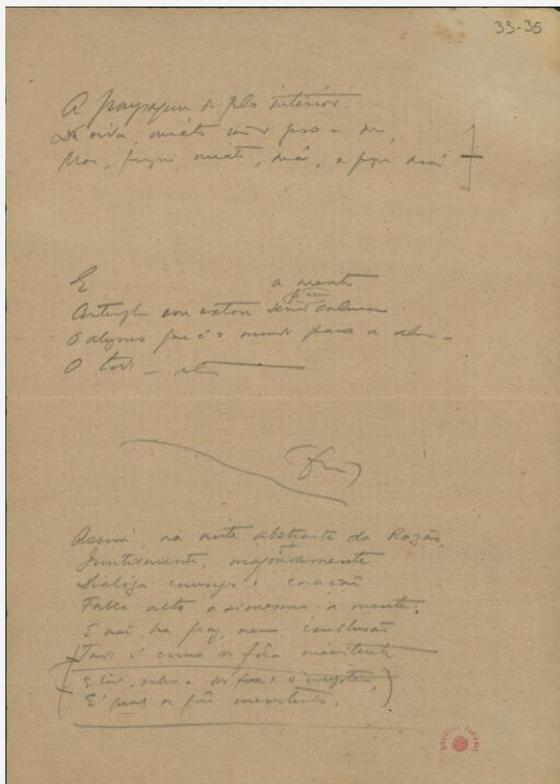
BNP/E3, 33-34<sup>r</sup> e 35<sup>r</sup>

Canto a Leopardi.

Ah, mas da voz examine pranteia  
 O coração afflicto respondendo:  
 «Se é falsa a idéa, quem me deu a idéa?  
 Se não ha nem bondade nem justiça  
 Porque é que anseia o coração na liça  
 Os seus inuteis mytos defendendo?»

Se é falso crer num deus ou num destino  
 Que saiba o que é o coração humano,  
 Porque ha o humano coração e o tino  
 Que tem do bem e o mal? Ah, se é insano  
 Querer justiça, porque qu'rer justiça  
 Querer o bem, para que o bem querer?  
 Que maldade, que  $\square$ , que injustiça  
 Nos fez p'ra crer, se não devemos crer?

Se o dubio e incerto mundo,  
 Se a vida transitória  
 Têm noutra parte o intimo e profundo  
 Sentido, e o quadro ultimo da historia,  
 Porque há um mundo transitorio e incerto  
 Onde ando por incerteza e transição,  
 Hoje um mal, uma dor, e, aberto



A paisagem de gelo interior  
 Da vida, mixto vão de gosto e dor,  
 Mas, porque mixto, má, e porque má

E a mente  
 Contempla em êxtase sem fé nem calma  
 O abysmo que é o mundo para a alma –  
 O todo – sta

Assim, na noite abstracta da Razão,  
 Inutilmente, majestosamente,  
 Dialoga comsigo o coração,  
 Falla alto a si mesma a mente;  
 E não ha paz nem conclusão,  
 Tudo é como se fôra inexistente.  
 (Cfr. Pessoa 2000: 96-97)

Antonio Tabucchi, nel suo saggio *Fernando Pessoa leitor de Giacomo Leopardi*, sottolinea l'assimilazione, nello scrittore portoghese, di tre tematiche principali di provenienza leopardiana<sup>16</sup>:

- a) il conflitto Natura-Ragione imperante nel mondo fisico (che in Leopardi si materializza nella prima sua prima fase di conversione dalla letteratura alla filosofia, denominata 'pessimismo storico'<sup>17</sup>).
- b) il concetto di tedio (pilastro anche del 'pessimismo cosmico'<sup>18</sup>).

<sup>16</sup> Cfr. anche Russo 2003: 160-62.

<sup>17</sup> Pessimismo storico: (1816-820): antitesi tra natura e ragione. Ricercando la causa della miseria umana, Leopardi segue l'insegnamento di Rousseau e afferma, con la sua 'Teoria delle Illusioni', che gli uomini erano felici soltanto nell'era primitiva o nell'antichità, quando vivevano a diretto contatto con la natura. In quel tempo lontano viveva la spontaneità, l'autenticità, la vitalità, ma gli uomini scelsero di uscire dallo stato di ignoranza e innocenza istintiva preferendo l'uso della ragione e delle leggi meccaniche che imbrigliano la vita, ossessionati dall'individuare il senso nella nostra condizione terrena. Le conquiste della ragione si rivelarono però catastrofiche: la ragione denunciò la vanità delle illusioni di quella natura – vista come entità positiva, benefica e benevolente – destinata a condurre gli uomini alla felicità se non fosse stata sviata o contrastata da altre forze. La storia degli uomini, avverte Leopardi, non è quindi un progresso, è piuttosto una caduta da uno stato di incosciente felicità naturale ad un altro di dolore cosciente, causato dalla ragione. Dall'età della felicità inconsapevole ovvero l'infanzia, l'adolescenza e la giovinezza, dove tutto pareva sorriderci e dove il mondo sembrava un luogo fiabesco gravido di promesse, si esce per entrare nell'età della ragione, dell'arida verità, del dolore nudo e incurabile.

<sup>18</sup> Pessimismo cosmico (1823-1830): antitesi tra natura e uomo. Coincide con la 'conversione' di Leopardi dal bello alla filosofia. Leopardi ridefinisce e distorce drasticamente la visione fenomenica della sua prima fase. La responsabilità dell'infelicità umana viene ora fatta ricadere esclusivamente sulla natura, nel frattempo ridenominata 'matrigna' per indurre nell'uomo la tendenza al piacere e per incutergli l'amor proprio oltre ad un desiderio di felicità senza però mai

c) il legame Infinito-Mistero (elemento decisivo nella poesia ‘L’infinito’<sup>19</sup>).

Spostando la prospettiva comparata Pessoa-Leopardi dal primo al secondo tratto di confronto, ci imbattiamo in alcune rilevanti permeabilità tra l’inalienabile interpolazione di desiderio e ricordo dell’anima portoghese, come abbiamo visto peculiari in Pessoa e la spaccata tra il reale e il concetto di reale, tra il piacere e l’oggetto del piacere, tra desiderio e oggetto di desiderio, dibattuta in innumerevoli occasioni dall’autore dello *Zibaldone di Pensieri*, vetta estrema di una «prosa nuova metodologicamente guidata per uma cultura clássica aberta às provocações significativas da modernidade romântica». (Castro 2009: 202)

In questo monumentale diario di 4526 pagine, pubblicato postumo nel 1898, la cui stesura compare un periodo che va dal 1817 al 1832, Leopardi accorpa una miscellanea di annotazioni filosofiche di ‘varia misura e ispirazione’, schemi, riflessioni morali, giudizi estetici, un dossier preparatorio di un nucleo di 111 aforismi destinati ad una delle sue ultime fatiche editoriali, oltre a brevi idilli.

Scomposte in diversi indici che ne attestano la caratteristica di opera autonoma e enciclopedica, le fitte pagine manoscritte dello *Zibaldone* ci svelano un erudito impareggiabile e estremamente *inattuale*, secondo la rinomata accezione nietzschiana.

Le torrenziali meditazioni di Leopardi intorno al piacere, molto spesso completate e riviste anche a distanza di parecchi anni, partono da una premessa invariabile: la radice di ogni movimento incline al piacere è ‘il desiderio del piacere’ e non è un piacere qualunque: la miccia che innesca il desiderio e conduce alla sua tensione. Detto ciò, è precisamente l’eterna e incolmabile distanza esistente tra il desiderio e la sua realizzazione a tenere sotto scacco la riflessione leopardiana e ad indirizzarla verso la problematizzazione di ciascun illusorio soddisfacimento. A focalizzare il suo sguardo sull’illimitato buco nero generato dall’impossibile soppressione dell’atto stesso del desiderare umano. I prolungati commenti rivolti al tema del piacere si propagano nello *Zibaldone* dal frammento 165 al frammento 183 giungendo ad una prima formulazione conclusiva nel luglio del 1820: «Conseguito un piacere, l’anima non cessa di desiderare il piacere, come non cessa mai di

---

favorirne il raggiungimento. Al contrario, contribuisce e non poco alla trasformazione della vita umana in una sequela di delusioni e sofferenze. Così come per Schopenhauer, la vita, in Leopardi, oscilla imparabile come un pendolo tra il dolore e il tedio in un eterno vespero senza crepuscolo ristoratore: se il dolore non esclude nell’uomo la speranza e la possibilità di oltrepassarlo, il tedio è l’angoscia e la disperazione successive alla rinuncia di ogni speranza.

<sup>19</sup> «Sempre caro mi fu quest'ermo colle, / e questa siepe, che da tanta parte / dell'ultimo orizzonte il guardo esclude. / Ma sedendo e mirando, interminati / spazi di là da quella, e sovrumani / silenzi, e profondissima quiete / io nel pensier mi fingo, ove per poco / il cor non si spaura. E come il vento / odo stormir tra queste piante, io quello / infinito silenzio a questa voce / vo comparando: e mi sovvien l'eterno, / e le morte stagioni, e la presente / e viva, e il suon di lei. Così tra questa |immensità s'annega il pensier mio: / e il naufragar m'è dolce in questo mare». (‘L’infinito’ vv. 1-15)

pensare, perché il pensiero e il desiderio del piacere sono due operazioni egualmente continue e inseparabili dalla sua esistenza». (*Zib.* 183)

L'impossibilità di contenere, circoscrivere, il piacere nella sua 'durata' e 'in estensione', lo scoglio di 'colmare' a tutti i costi un irrefrenabile bisogno di appagamento, non elimina il desiderio; al contrario, fomenta un desiderio più grande: una condizione esistenziale condannata a non poter mai raggiungere una reale esperienza di piacere nella sua assoluta pienezza; rassegnata cioè ad accettare l'esperienza dell'illimitato come un fenomeno materialmente irrealizzabile:

Il fatto è che quando l'anima desidera una cosa piacevole, desidera la soddisfazione di un suo desiderio infinito, desidera veramente il piacere, e non un tal piacere; ora nel fatto trovando un piacere particolare e non astratto, e che comprenda tutta l'estensione del piacere, ne segue che il suo desiderio non essendo soddisfatto di gran lunga, il piacere appena è piacere, perché non si tratta di una piccola ma di una somma inferiorità al desiderio e oltracciò alla speranza. E perciò tutti i piaceri debbono esser misti di dispiacere, come proviamo, perché l'anima nell'otternerli cerca avidamente quello che non può trovare, cioè una infinità di piacere, ossia la soddisfazione di un desiderio illimitato. (*Zib.* 166-67)

In questo aspro circolo vizioso, la facoltà immaginativa agisce su due livelli: da un lato offre al desiderio immagini di piaceri irreali, fecondando con oggetti inattuabili i sentieri del desiderio; dall'altro rimedia la drammatica esperienza della distanza, proponendosi come oasi lenitiva e compensativa: «Il piacere infinito che non si può trovare nella realtà, si trova così nella immaginazione, dalla quale derivano la speranza, le illusioni ec». (*Zib.* 167)

Un altro riparo contro l'incontenibile ricerca dei piaceri è, per Leopardi, il mantenersi nell'ignoranza: nel non sapere risiede la radice dell'immaginazione e della speranza, trasfigurata tanto nello *Zibaldone* come in altre opere più giovanili, nella figura del *puer*<sup>20</sup>: il fanciullo ingenuo, innocente poiché in comunione con il lato fenomenico, bucolico della vita, creatore di universi fantastici, così come lo intendeva Pessoa.

L'immaginazione come ho detto è il primo fonte della felicità umana. Quanto più questa regnerà nell'uomo, tanto più l'uomo sarà felice. Lo vediamo nei fanciulli. Ma questa non può regnare senza l'ignoranza, almeno una certa ignoranza come quella degli antichi [...] La speranza è infinita come il desiderio del piacere, ed ha di più la forza se non di soddisfare l'uomo, almeno di riempirlo di consolazione, e di mantenerlo in piena vita. La speranza propria dell'uomo, degli antichi, fanciulli, ignoranti, è quasi annullata per il moderno sapiente. (*Zib.* 169)

Fissare con cognizione di causa l'illusione, sottrarre all'illusione la sua forza *poietica*, ne determina l'ingabbiamento all'interno del recinto delle funzioni che ne favoriscono l'uso e il controllo. Il rischio di trascinare la speranza nella zona insidiosa e ambigua delle ideologie, dei

---

<sup>20</sup> «I fanciulli trovano il tutto nel nulla, gli uomini il nulla nel tutto». (*Zib.* 527)

dogma, è comunque sempre in agguato: solo il filosofo dell'antichità e gli atteggiamenti culturali scaturiti dalla sua sapienza possono educare la passione ponendola in dialogo con dinamiche razionali valide anche per i moderni.

Nella modernità, sostiene Leopardi, persiste un riflesso dell'immaginazione degli antichi, una traccia testimoniata dalla poesia pervenuta sino a noi: ad esempio il gusto per l'indeterminato, il movimento dello sguardo al di là del limite, alla ricerca di un vincolo con l'infinito, con l'estrema dilatazione di spazio e tempo; la 'curiosità' di cui parla Montesquieu, la 'moltiplicità delle sensazioni' – ennesimo rimando a Pessoa – che cela i limiti intrinseci della singola sezione determinata e confonde l'anima facendola vagare di piacere in piacere senza approfondirne nessuno; la meraviglia che «rende l'anima attonita, l'occupa tutta e la rende incapace in quel momento di desiderare»; e finalmente la novità.<sup>21</sup>

Come suggerisce Antonio Prete<sup>22</sup>, sarebbero queste «le varianti di un sapere svincolato dal 'sapere'» in un tempo *non presente*, ossia scandito dalla memoria e dall'attesa di un tempo virtuale.

In tale scenario, prospera la «'ricordanza' e la 'ripetizione' e tutto quel che comportano, cioè la compresenza di angoscia e gioco, di rimpianto e di consolazione, di evocazione e appannamento, compensando l'assenza della percezione del piacere»<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> «L'anima cercando il piacere in tutto, dove non lo trova, già non può esser soddisfatta. Dove lo trova, abborre i confini per le sopraddette ragioni. Quindi vedendo la bella natura, ama che l'occhio si spazi quanto è possibile. La qual cosa il Montesquieu (*Essai sur le goût, De la curiosité*, p. 374. 375.) attribuisce alla curiosità. Male. La curiosità non è altro che una determinazione dell'anima a desiderare quel tal piacere, secondo quello che dirò poi. Perciò ella potrà esser la cagione immediata di questo effetto, (vale a dire che se l'anima non provasse piacere nella vista della campagna ec. non desidererebbe l'estensione di questa vista), ma non la primaria, nè questo effetto è speciale e proprio solamente delle cose che appartengono alla curiosità, ma di tutte le cose piacevoli, e perciò si può ben dire che la curiosità è cagione immediata del piacere che si prova vedendo una campagna, ma non di quel desiderio che questo piacere sia senza limiti. Eccetto in quanto ciascun desiderio di ciascun piacere può essere illimitato e perpetuo nell'anima, come il desiderio generale del piacere. Del rimanente alle volte l'anima desidererà ed effettivamente desidera una veduta ristretta e confinata in certi modi, come nelle situazioni romantiche. La cagione è la stessa, cioè il desiderio dell'infinito, perchè allora in luogo della vista, lavora l'immaginazione e il fantastico sottentra al reale. L'anima s'immagina quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe se la sua vista si estendesse da per tutto, perchè il reale escluderebbe l'immaginario. Quindi il piacere ch'io provava sempre da fanciullo, e anche ora nel vedere il cielo ec. attraverso una finestra, una porta, una casa passatoia, come chiamano. Al contrario la vastità e molteplicità delle sensazioni diletta moltissimo l'anima. Ne deducono ch'ella è nata per il grande ec. Non è questa la ragione. Ma proviene da ciò, che la molteplicità delle sensazioni, confonde l'anima, gl'impedisce di vedere i confini di ciascheduna, toglie l'esaurimento subitaneo del piacere, la fa errare d'un piacere in un altro senza poterne approfondire nessuno, e quindi si rassomiglia in certo modo a un piacere infinito. Parimente la vastità quando anche non sia moltiplice, occupa nell'anima un più grande spazio, ed è più difficilmente esauribile. La meraviglia similmente, rende l'anima attonita, l'occupa tutta e la rende incapace in quel momento di desiderare. Oltre che la novità (inerente alla meraviglia) è sempre grata all'anima, la cui maggior pena è la stanchezza dei piaceri particolari». (*Zib.* 171-72)

<sup>22</sup> Cfr. Prete 2006: 21.

<sup>23</sup> *Ivi*: 37.

In un formidabile spunto dello *Zibaldone*, Leopardi nel sentenziare: «Il più solido piacere di questa vita è il piacer vano delle illusioni» (*Zib.* 51) sembra proprio coincidere con Pessoa e con la sua rappresentazione della cultura antica e dell'infanzia quali epoche della vita storica e individuale in cui l'uomo si sentiva in qualche modo pacificato perché capace di illudersi in quanto naturalmente disposto alla fantasia.

L'indagine sull'assenza del tempo del piacere si spinge lungo i versanti della psiche dove la 'ricordanza' esercita la sua supremazia: il potere di richiamare sulla scena del quotidiano la poesia mentre si dedica allo smantellamento delle catene delle sensazioni apportatrici di dolore, di rendere la ripetizione un gioco, di ricondurre il soggetto entro un quadro simbolico di finzione narrativa in cui, in osservanza alle parole di Pessoa, 'fingere è conoscersi' e conoscersi è un processo sempre in divenire e sempre proteso al futuro.

All'origine, vi è una visione comune ai due autori: la rivisitazione mnemonica di un godimento passato, benché oramai totalmente svanito e quindi illusorio, che diventa ragione e incentivo alla ricerca e all'immaginazione di un nuovo godimento. Il momento dell'attesa, allora corrisponderebbe al luogo dove dimora 'il piacere possibile' poiché il piacere alla fin fine 'non è mai passato nè presente, ma sempre e solamente futuro'.<sup>24</sup>

È così che la 'ricordanza', se da un lato riporta in superficie la cosa immaginata, ripescandola da un fondo cancellato o indistinto, dall'altro la rende dispensatrice di immagini di nuova concezione.

Per mettere in pratica tale gioco di prestigio si serve della 'lontananza', la quale difende dall'assuefazione all'istante nostalgico ed è al contempo balsamo per lo spirito:

Del resto la rimembranza quanto più è lontana, e meno abituale, tanto più innalza, stringe, addolora dolcemente, diletta l'anima, e fa più viva, energica, profonda, sensibile, e fruttuosa impressione, perch'essendo più lontana, è più sottoposta all'illusione; e non essendo abituale né essa individualmente, né nel suo genere, va esente dall'influenza dell'assuefazione che indebolisce ogni sensazione. (*Zib.* 1860-61)

La fantasmagoria della produzione simbolica intrinseca alle illusioni delle 'rimembranze' spiazza coloro che credono di vedere in esse un rifugio, una 'sottrazione di energia'. La 'lontananza', in Leopardi non è soltanto una distanza interiore, la misura di un interstizio in

---

<sup>24</sup>«Il piacere umano (così probabilmente quello di ogni essere vivente, in quell'ordine di cose che noi conosciamo) si può dire ch'è sempre futuro, non è se non futuro, consiste solamente nel futuro» (*Zib.* 532).

movimento sin dall'infanzia. È innanzitutto un deperimento dei contorni, l'assenza di fonte di suono o luce, una non definizione del campo sensitivo, un occultamento di natura geometrica.<sup>25</sup>

Si possono riscontrare, di conseguenza, due ordini di discorso all'interno del tema del ricordo e ciascuno si applica ai due autori presi in esame. Il primo si muove in una dimensione in cui l'infanzia perduta è inclusa in un tempo diacronico nel quale gli eventi trascorsi ritornano come presente nella memoria del poeta che li rivive come parti integranti del suo stesso essere presente; come attimi costituenti della sua stessa individualità, in cui la loro caratteristica di istanti passati viene continuamente riconvertita in presente necessario all'identità dell'istante vissuto, e quindi continuamente trasformati in tempo sincronico. Il secondo assume su di sé il ricordo essenzialmente come perdita, come caduta, come emblema di un'irrimediabile assenza dalla quale ogni pensiero prodotto per colmarla non fa che aumentare il nostro sentimento di speranza di risalita, determinando una condizione esistenziale nella quale il soggetto si troverebbe inserito, e dalla quale non sia possibile uscirne in quanto connaturata al pensiero stesso, al desiderio umano di ottenimento di completezza.

La lontananza, l'indefinito, il vago, che accompagnano ogni ricordo, sono inoltre connotazioni specifiche del 'poetico' e a sua volta il poetico, il linguaggio della poesia, squarcia l'orrore dell'irreversibile e restituisce il fatto concreto sotto forma di parola, il 'non più' in ritmo, il tempo reso polvere e cenere sotto forma di versi lirici. Esso conduce il pensiero fino all'estremo del suo naufragio dolce nell''ultrafilosofia' – l'ispiratissima designazione immortalata in un frammento dello *Zibaldone* del 7 giugno 1820 – che altra cosa non è se non interrogazione incessante, uno strumento di conoscenza metafisica che penetra l'indicibile e l'impalpabile; che coglie l''intiero' e 'intimo' delle cose. In questa totalità intima, confluisce la non-separazione tra superficie e profondità, tra essenza e risonanza, tra natura e forma. E confluisce anche Fernando Pessoa, quando richiama l'uomo alle sue priorità più urgenti mediante alcuni tra i versi più noti di Ricardo Reis, l'eteronimo seguace degli stoici e di Epicuro, devoto all'*Ananke*, sorella della *Saudade*:

Para ser grande, sê inteiro: nada  
Teu exagera ou exclui.  
Sê todo em cada coisa. Põe quanto és  
No mínimo que fazes.  
Assim em cada lago a lua tôda  
Brilha, porque alta vive. (Pessoa 2004: 82)

---

<sup>25</sup> Cfr. Prete 2006: 44.

## **Bibliografia**

- Antunes, A., *Saudade e Profetismo em Fernando Pessoa*. Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia, 1983.
- Béu de Carvalho, B., «Fernando Pessoa e a saudade do presente – uma aproximação» in *Cultura Entre Culturas* (4), 2011: 21-31.
- Castro, S., «Leopardi e Fernando Pessoa: projecto e anteprojecto do “livro único” no *Zibaldone* e no *Livro do Desassossego*», in *Estudos Italianos em Portugal* (4), 2009: 183-206.
- Coelho do Prado, J., *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 1998 (1a ed. 1963).
- Deidier, R., «Il fanciullo animale. Leopardi, Nietzsche e un'icona novecentesca», in R. Bruno (a cura di), *Poesia e Filosofia* (pp. 94-119). Milano, Franco Angeli, 2000.
- Dowden, E., *The Life of Percy Bysshe Shelley*. London, Regan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd., 1896.
- Gil, J., *Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa, Relógio d'Água, 1999.
- Leopardi, G., *Canti*, F. Bandini (a cura di), Milano, Garzanti, 2009.
- Leopardi, G., *Zibaldone di pensieri*, A. M. Moroni (a cura di), 2 voll. Milano, Mondadori, 1983.
- Leopardi, G., *Conti scelti: batracomiomachia ed estratto dai paralipomeni*, R. Fornaciari (a cura di), Firenze, G. Barbera, 1924.
- Leopardi, G., *Poésies complètes: Dialogue du passant et du marchand d'almanachs; Dialogue de la nature et d'un islandais; Eloge des oiseaux; Dialogue de Malambrun et de Farfarello; Dialogue de la nature et d'une âme; Pensées choisies*, trad. de V. Orban, Paris, Louis-Michaud éditeur, 1909.
- Michaëlis de Vasconcelos, C., *A Saudade Portuguesa*. Lisboa, Guimarães Editores, 1996 (1a ed. 1920).
- Pessoa, F., *Obra Completa de Álvaro de Campos*, J. Pizarro e A. Cardiello (eds.), Lisboa, Tinta-da-China, 2014.
- Pessoa, F., *Livro do Desasocego*, J. Pizarro (ed.), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.
- Pessoa, F., *A Educação do Stoico*, J. Pizarro (ed.), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.
- Pessoa, F., *Poemas de Fernando Pessoa 1915-1920*, J. Dionísio (ed.), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.
- Pessoa, F., *Poemas de Fernando Pessoa 1931-1933*, I. Castro (ed.), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

- Pessoa, F., *Poemas de Fernando Pessoa 1934-1935*, L. Prista (ed.), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.
- Pessoa, F., *Poemas de Ricardo Reis*, L. Fagundes Duarte (ed.), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.
- Pessoa, F., *Mensagem*. Lisboa, Ática, 1978 (1a ed. 1934).
- Pizarro, J., Ferrari, P., Cardiello, A., *A biblioteca particular de Fernando Pessoa*. Lisboa, Dom Quixote, 2010.
- Prete, A., *Il pensiero poetante – Saggio su Leopardi*. Milano, Feltrinelli, 2006.
- Russo, M., *Um só dorido coração. Implicazioni Leopardiane nella cultura letteraria di lingua portoghese*. Viterbo, Sette Città, 2003.
- Serando, L., *Fernando Pessoa lettore di Leopardi*. Firenze, Università degli Studi di Firenze, 2013. Tesi di Laurea in Filologia Moderna.
- Teixeira Braz, A., «Breve nota sobre a saudade no Livro do Desassossego», in *Nova Águia – Revista de Cultura para o Século XXI* (7), 2011: 67-68.

## Ciência, astronomia e *taedium metaphysicum*: O tédio em Giacomo Leopardi e Fernando Pessoa<sup>1</sup>

Elio Attilio Baldi  
University of Amsterdam  
[e.a.baldi@uva.nl](mailto:e.a.baldi@uva.nl)

Tradução de Davi Gonçalves e Andréia Guerini

*Pessoa écoutant une voix, celle de Leopardi [...] se donne une identité et un hétéronyme de plus [Pessoa, in listening to a voice, that of Leopardi [...]] gives himself an extra identity and heteronym.* (Ravoux-Rallo, 1997, p. 39)

Giacomo Leopardi e Fernando Pessoa parecem ligados por uma afinidade eletiva, apesar de terem vivido durante épocas tão distintas uma da outra. Ambos são poetas-filósofos de saúde pobre, mas mente rica; escritores e pensadores prolíficos e precoces; inovadores, porém *maudit*. Prisioneiros de sua própria razão, tornaram-se presas fáceis da pior condição possível de se imaginar: o tédio. Nos escritos dos dois poetas encontramos diversos interstícios do tédio, seja ele mencionado objetivamente ou tangenciado na poeira fina de suas páginas detalhadas. Ambos construíram uma complexa metafísica do tédio, amparada por sua postura ambígua frente a ciência e a ideia de progresso. Existem similaridades significativas na visão deles acerca da interconexão e inextricabilidade entre realidade e ilusão, bem como entre a ciência e o mito. Seus métodos de interrogação consistem em um composto similar de poesia e filosofia, sentimento e pensamento – o que Leopardi chamava de ‘ultrafilosofia’. Não é de se surpreender, desse modo, que Pessoa possuísse dois volumes dos textos de Leopardi, um em francês e o outro em italiano (Leopardi, 1909; Leopardi, 1924).

Apesar disso, e embora ambos os escritores tenham sido comparados a muitos poetas, escritores e filósofos, pouca atenção investigativa parece ter sido direcionada para as conexões intertextuais entre os escritos dispersos e ‘pluri-pessoais’ de Pessoa e o igualmente fragmentário não-todo labiríntico que constitui a hereditariedade literária de Leopardi. Com exceção de alguns artigos e contribuições de vários críticos, em sua maioria na língua francesa, e de um breve paralelo proposto pelo escritor ítalo-português Antonio Tabucchi, apenas um livro sobre a recepção portuguesa e brasileira das obras de Leopardi foi encontrada – a citar o trabalho feito por Mariagrazia Russo (2003), bem como comparações bastante superficiais em artigos e livros

---

<sup>1</sup> Artigo publicado originalmente em inglês em:  
[https://www.brown.edu/Departments/Portuguese\\_Brazilian\\_Studies/ejph/pessoaplural/Issue11/PDF/I11A11.pdf](https://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue11/PDF/I11A11.pdf)

tratando de outros temas.<sup>2</sup> Este artigo visa assim fornecer material para esta comparação potencialmente frutífera entre Leopardi e Pessoa, partindo da premissa de que, dentre suas respectivas filosofias acerca do tédio, assim como por seu interesse na ciência, em especial a astronomia, habita uma relação específica e análoga.

Sabe-se bem que comparar o conceito de tédio para Pessoa e Leopardi não se trata de uma tarefa com poucas complicações. Primeiro porque há um problema claramente linguístico, no sentido de que Pessoa e Leopardi escreveram em diferentes línguas e, portanto, obviamente usavam palavras distintas para expressar sua ideia particular acerca do tédio; por outro lado, mesmo que usassem as mesmas palavras, suas escolhas certamente tinham conotações culturais e históricas diferentes no momento em que as empregaram nos seus textos. O interesse deste artigo, entretanto, não é tanto filológico, e sim temático. Logo, a atenção não se volta tanto para as complexidades das diferenças verbais, mas para as constâncias que podem ser destiladas a partir do primeiro plano semântico do tédio que se repete no contexto de uma filosofia sobre a vida e a literatura.<sup>3</sup>

Outro problema é a falta de um centro bem definido na poesia filosófica e filosofia poética de ambos os escritores. O *Zibaldone* de Leopardi é uma coleção de anotações rizomática e não-linear sobre os mais diversos assuntos, nos quais ele tece e destece como um equivalente literário de Penélope. O argumento faz ainda mais sentido no que concerne a Fernando Pessoa, cuja hereditariedade literária apresenta a complexidade de uma constelação heterônoma de *personas* autorais. Essa perda de si, acompanhada pela dispersão da ideia de autoria, merece atenção redobrada, já que pode ser justificada parcialmente pelos efeitos específicos do tédio que ambos os autores ‘inexistentes’ incorporaram em seus escritos. Esta não é uma tentativa de negar as complexidades de sua autoria descentralizada, mas sim de dar a elas o devido crédito, analisando e testando hipóteses relativas às possíveis razões de sua existência. No geral, porém, deve-se concordar com a leitura de Paulo de Medeiros, o qual sustenta que, apesar das implicações da heteronímia de Pessoa serem complexas e teoricamente interessantes, elas tendem a dominar a atenção crítica para suas obras de um modo desnecessário, até mesmo questionável (Medeiros, 2013). Além disso, neste trabalho as notas e anotações de Pessoa consistem em uma ferramenta importante para delinear a sua figura de escritor-leitor, corroborando com Patricio Ferrari quando

---

<sup>2</sup> Cf. Daros (1997), Larue (1997), Ravoux-Rallo (1997), Russo (2003); Comparar Pessoa e Pirandello pareceu, por exemplo, algo mais lógico para os críticos (especialmente contando com Antonio Tabucchi como 'intermediário'), ainda que grande parte da poética de Pirandello possa ser rastreada até Leopardi. A contemporaneidade parece ser um forte princípio orientador nesse sentido.

<sup>3</sup> Apesar disso, não me privei de mergulhar mais profundamente na questão das semelhanças e diferenças linguísticas, culturais e históricas em um momento anterior, numa dissertação intitulada *Pien di quella ineffabile noia. La noia metafisica nelle opere di Giacomo Leopardi e Fernando Pessoa*.

ele afirma que «pensar sobre esse autor fora do contexto de sua biblioteca pessoal significaria negligenciar uma conexão de longa data que tanto provocou e gerou literatura» (Ferrari, 2008: 69-70), assim como «a normatização crítica do caráter fragmentário de *Zibaldone* tende a menosprezar sua carga de potencialidades» visto que o texto de Leopardi é «anotado com milhares de adições paratextuais, intertextuais e intratextuais» (Stoyanova, 2014).

Uma última premissa metodológica, ou epistemológica, a ser feita é a de que – também levando em consideração a autoria sem um centro fixo que esteja ligado aos dois nomes – este estudo não pretende guiar-nos no sentido de uma influência unidirecional de Leopardi em Pessoa. Apontando para temas compartilhados, constâncias filosóficas e poéticas (que existem mesmo no raciocínio mais paradoxal), busca-se apenas examinar as fontes literárias e históricas que ajudaram a moldar as suas cristalizações literárias idiossincráticas, mas ao mesmo tempo muito semelhantes, desse fenômeno ainda tão enigmático do tédio. Investiga-se também a maneira em que essa construção específica do tédio está ligada à discursos e interesses científicos, e, mais especificamente, às descobertas e inovações advindas da astronomia: a conexão entre tédio e astronomia é, desse ponto de vista, muito rara, colocando Pessoa e Leopardi ‘separadamente juntos’, por assim dizer. Além disso, neste artigo argumenta-se que o tédio de Leopardi e de Pessoa eram conceitos surpreendentemente modernos, em consonância com aquilo que se costuma dizer acerca de diversos outros aspectos de seus textos (Corsinovi, 2001; Medeiros, 2013).

### **Tédio e modernidade**

Sobre Leopardi, Arthur Schopenhauer escreve o seguinte: «No tédio ele mergulha e submerge completamente; o tema de sua obra lembra, em todo o lugar, do escárnio e da miséria existencial; todas as páginas por ele escritas se aprofundam em descrições nesse sentido, porém de modo formalmente múltiplo, nos mais diversos aspectos, e com tamanha riqueza de imagens que esse mesmo tema nunca se torna entediante» (Kuhn, 1976: 286, tradução nossa). Essa afirmação é também cabível no que tange Fernando Pessoa: suas imagens são formuladas de modo incessante e sucessivo ao redor do tema do tédio, mas, ao mesmo tempo, ele é capaz de oferecer uma ampla gama de cores e moldes para esse assunto aparentemente tão monótono. O tédio, para os dois, apresenta-se assim terrivelmente próximo de ser a essência da vida, ainda que esteja em uma paleta de tons sutis e consideravelmente variados. Mas quais elementos chave o tédio de cada um deles compartilha?

Quando se trata de tédio, Leopardi e Pessoa geralmente não estão preocupados em descrever um qualquer sentimento de: «what the blooming hell is a chap to do hereability» (Pessoa, cit. Em Sadlier, 1998: 145). Sua elucubração é acerca de um tédio que está inextricavelmente entrelaçado com o fardo da consciência, o que explica suas alegações mais invejosas a respeito de animais (os quais, na visão deles, não experimentam o tédio) e de objetos inanimados. Por essa lógica, todas as criaturas supostamente abaixo de um certo nível de consciência têm a vantagem inerente de estarem presentes no mundo, integralmente, de qualquer modo que o encontrem ou registrem. Isso explica essa inveja paradoxal que Pessoa e Leopardi parecem sentir com relação a todos aqueles que são ‘metafisicamente mais jovens’ do que eles, seja por razões históricas (seus antepassados) ou simplesmente por terem uma idade menos avançada (crianças).

A postura que assumem Leopardi e Pessoa em relação ao seu tédio é altamente ambígua: embora não conheçam dor ou mal pior do que ele, se convencem, ao mesmo tempo, de sua natureza sublime. É compreensível o argumento de que Leopardi acaba por gerar esse enobrecimento do tédio através de sua ‘noia’, em italiano – a qual, antes dele, dificilmente pareceria sublime para qualquer um. Depois de Leopardi, por outro lado, torna-se possível para um autor como Alberto Moravia escrever um romance sobre um artista e chamá-lo de *La noia*. No entanto, a esse respeito, é preciso ter em mente que nos *Canti* (poesia), Leopardi adota os termos convencionalmente ‘superiores’, como ‘affanno’, ‘fastidio’ e ‘tedio’, palavras que brotam de uma tradição a qual encapsula nomes como os de Francesco Petrarca, Marsilio Ficino e Vittorio Alfieri (para citar apenas alguns dentre as dezenas de grandes escritores e pensadores melancólicos dentro e fora da Itália que remontam aos clássicos). Ainda assim, em seu *Zibaldone* (prosa), Leopardi escreve frequentemente sobre ‘noia’, sem sentir a necessidade de escolher uma expressão mais ‘elevada’ para o fim escolhido (cf. Dalle Pezze e Salzani, 2009: 9).

Mas a sublimidade do tédio para Leopardi e Pessoa não se baseia meramente em uma tradição (literária) que lhe confere sua de nobreza. Ainda que ambos possam indubitavelmente ser inseridos em uma tradição mais longa, eles também imputam uma renovação e modernização a essa tradição. Logo, no caso deles, parece de fato adequado falar em ‘tédio’ – palavra que carrega uma carga semântica muito mais ‘moderna’ do que ‘melancolia’. O que o seu tédio tem em comum com a melancolia precedente é que ele é capaz de abranger sua própria visão do mundo, representando, assim, não somente um estado de ânimo, mas uma condição contínua do ser. Parte da razão dessa ubiquidade do tédio é o fato de que a filosofia deles é perpassada por ele (e vice-versa), o que (como no caso de Heidegger) trilha o caminho para alcançarmos a revelação da dolorosa verdade. O

tédio é ‘amico della verità’, bem como a coisa mais razoável que existe, «quanto la vita degli uomini ha di sostanzievole e di reale» (Leopardi, 2011: 1691; Leopardi, 1982: 248).

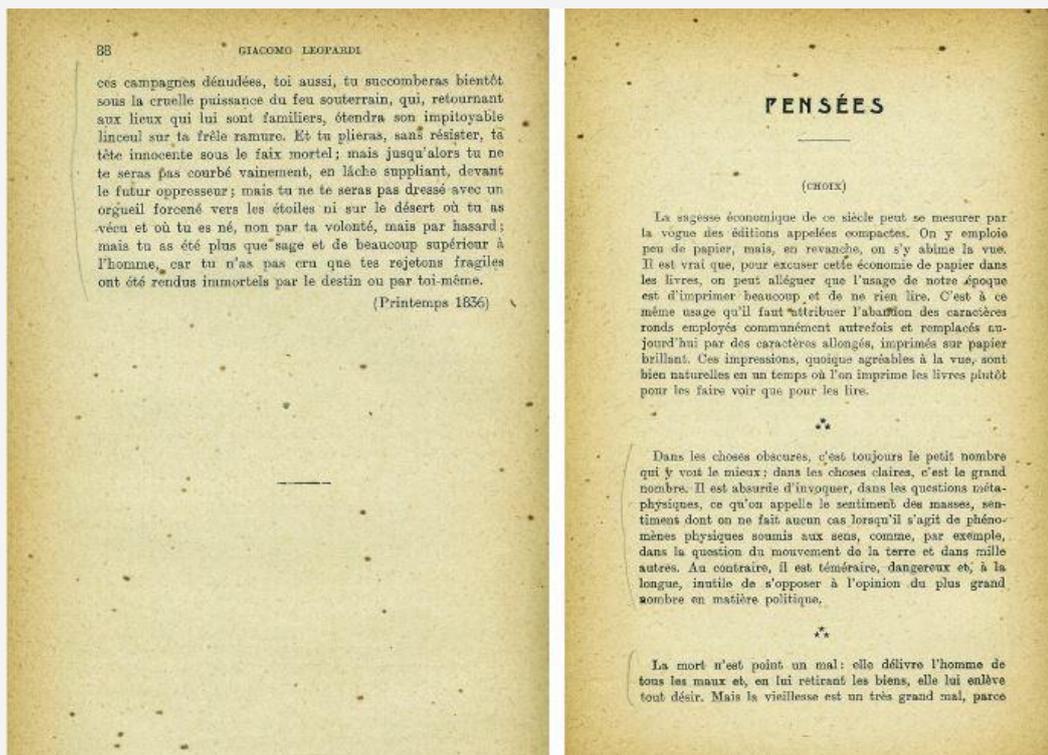
Para compreender a modernidade do tédio em Leopardi e Pessoa, a seguinte passagem de um estudo feito por Awee Prins, professor holandês de filosofia, pode ser esclarecedora:

Aquilo que imprime o tédio ao pensamento dos séculos XVIII, XIX e XX é inversamente proporcional ao poder de persuasão da metafísica. Depois do tédio romântico, cósmico e sombrio, no século XX, o ‘tédio entediado’ se apresenta. Esse tédio não é o ânimo fundamental e a realização última da metafísica? Do niilismo experiente e de seu semblante material, a tecnologia? Como desfecho da metafísica na tecnologia mundial reinante, ou, para ser mais preciso: na *perseverança* desse desfecho e do *curso auto-evidente* dessa manipulação tecnológica, um tédio profundo é delineado. O *medo*, ânimo fundamental do niilismo ‘descoberto’ que está na base da filosofia ocidental e tema fundamental de uma geração filosófica e literária que vai de Kierkegaard a Sartre, foi substituído pelo niilismo perpetuamente *contínuo* do *tédio*: a persistência ainda sem esperanças de um niilismo que *violou* o medo. O *horror metafísico* tornou-se *taedium metaphysicum*. Após a abolição do Além-mundo, terminamos em um perene ‘ainda aqui’. (Prins, 2007: 19)

Ainda que, em Leopardi, o tédio seja reivindicado com frequência como sendo ‘romântico’ ou ‘cósmico’ – uma consequência lógica do período em que ele viveu – pode-se argumentar que a descrição de Prins é certamente aplicável ao ‘taedium metaphysicum’ de Leopardi. Seus escritos, bem como aqueles de Pessoa, convencem em sua ilustração de um tédio responsável por preencher o vazio deixado pela metafísica, porque a ‘verdade’ de seu tédio é, efetivamente, inversamente proporcional à capacidade de persuasão da metafísica. Para explorar esse tema, devemos considerar a maneira pela qual o tédio, segundo Leopardi e Pessoa, está acoplado às ilusões.

### **Tédio e ilusão**

Há uma lógica da perda para o tédio de Pessoa e Leopardi. Toda perda traz o tédio para o primeiro plano mais proeminentemente. Esse tédio, assim, se constitui por uma série de ausências que nos aproxima do nada, ainda que essa proximidade nunca alcance a anulação completa (o que seria, em si, uma bênção, porque para ambos a não-vida é preferível em comparação com a vida) (cf. Pessoa – ou um dom anterior? – passagens sublinhadas em Leopardi, 1909: 88, 114).



Figs. 1 & 2: Giacomo Leopardi, *Poésies complètes* de 1909, do volume presente na biblioteca de Pessoa (CFP 8-316), p. 88 & p. 114.

Pode-se identificar, também, uma subcorrente faustiana nos textos dos dois poeta-filósofos: Pessoa retoma de modo declarado o tema faustiano escrevendo seu próprio Fausto, enquanto o trabalho de Leopardi apresenta claras afinidades temáticas com o mito de Fausto (D'Intino, 2001). Esse sentimento de fascínio por «sentir tudo de todas as maneiras» e «viver tudo de todos os lados» está presente especialmente em Álvaro de Campos, heterônimo de Pessoa em eterna luta para se tornar tudo ao mesmo tempo (Raguenet, 1997). Como na versão que faz Puskin de Fausto, para Pessoa seu Fausto personifica o tédio porque nada o satisfaz mentalmente, ele continua sendo o mesmo 'eu', independente de quantos horizontes explore. Curiosamente, o poeta, matemático e astrônomo persa Omar Khayyam cumpre um papel similar dentro da estrutura de uma teoria sobre o tédio para Pessoa (ou melhor, para Bernardo Soares): «O tédio de Khayyam não é o tédio de quem não sabe o que fazer [...]. É mais profundo e mais nobre do tédio do sábio persa. É o mesmo de todas as religiões e todas as filosofias e depois disse, como [...] Septimio Severo: '*Omnia fui, nihil...*', 'Fui tudo; nada vale a pena'»(Pessoa, 2009: 78; BNP / E3, 1-5r).

Leopardi descreve como essa ambição faustiana pode colocar um indivíduo de alta sensibilidade e imaginação muito próximo ao tédio:

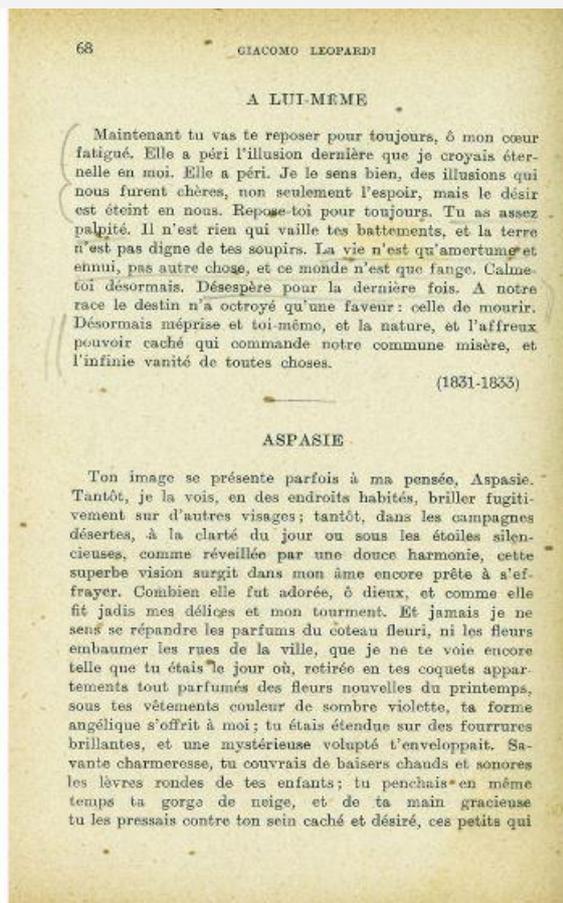
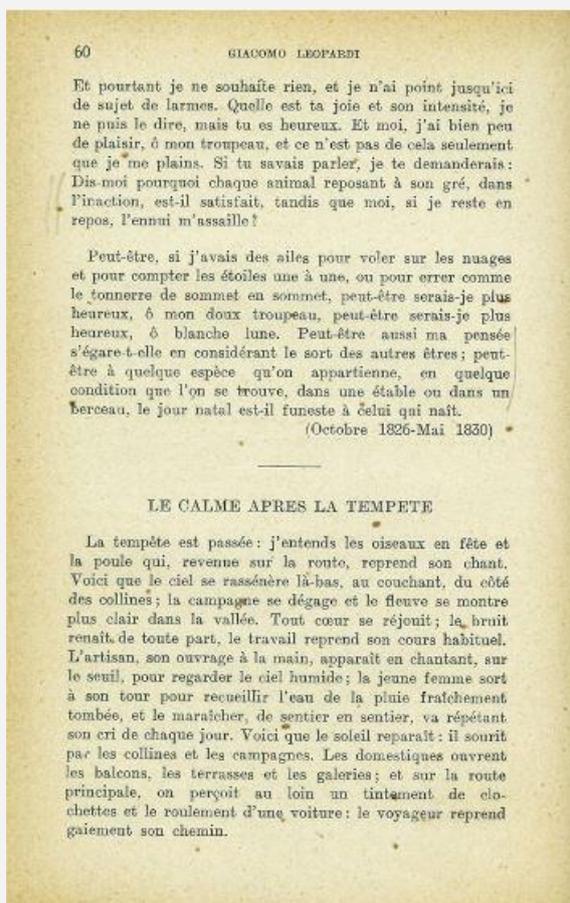
Egli resta vuoto, disingannato profondamente e stabilmente, perchè ha tutto profondamente e vivamente provato: non si è fermato alla superficie, non si va affondando a poco a poco; è andato al fondo, ha tutto abbracciato, e tutto rigettato come affettivamente indegno e frivolo: non gli resta altro a vedere, a sperimentare, a sperare. (Leopardi, 2011: 1071-1072)

São as ilusões que dão a vida; logo, na ausência delas, tudo o que se faz presente é o tédio. O problema, na visão de Leopardi, é que o desejo é infinito por excelência, de modo que nada pode satisfazê-lo completamente (Leopardi, 1982, p. 66-67). Uma expressão poética intensa acerca dessa inevitabilidade do tédio, derivando da natureza intrinsecamente insaciável do desejo, está presente no *Canto notturno d'un pastore errante dell'Asia*, no qual, em seus versos finais mundialmente reconhecidos, Leopardi compartilha de seu *rêverie*:

Forse s'avessi io l'ale / volar su le nubi, / E noverar le stelle ad una ad una. / O come il tuono errar di giogo in giogo, / Più felice sarei, dolce mia greggia, / Più felice sarei, candida luna, / O forse erra dal vero, / Mirando all'altrui sorte, il mio pensiero: / Forse in qual forma, in quale / Stato che sia, dentro covile o cuna, / È funesto a chi nasce il dì natale. (Leopardi, 1987: 84)

Essa perspectiva bastante freudiana *avant la lettre* aponta, diretamente, para o fato de que o homem não foi programado para a felicidade. Assim que a capacidade de se iludir se esvai, o que resta é um deserto infundável de tédio: «Numa cella ou num deserto está o infinito», escreve Bernardo Soares; mas é um infinito que é «tornado interior e apertado», em uma noite sem estrelas (Pessoa, 2010: I, 251; BNP / E3, 3-34r).

Interessante, nesse sentido, é o *Canto a Leopardi* de Pessoa, no qual ele «dialoga com o diálogo» de Leopardi: ambos estão 'conversando' com seu coração, mas Pessoa está, ao mesmo tempo, falando com Leopardi, sob seu túmulo, através de versos que ecoam os de Leopardi (ainda que todo o eco seja um pouco diferente). A clara referência intertextual é ao canto *A se stesso* de Leopardi, no qual o poeta de Recanati lamenta a perda de doces enganos metafísicos e, portanto, de toda a possibilidade do desejo, o que torna a vida 'amara e noia' e faz da terra, mais uma vez, 'fango'. Segue-se a última linha de Leopardi: «e l'infinita vanità del tutto» (Leopardi, 1987: 190-191). A tradução francesa do poema presente na biblioteca de Pessoa está sublinhada quase que integralmente (Leopardi, 1909: 68).



Figs. 3 & 4: Giacomo Leopardi, *Poésies complètes* de 1909, do volume presente na biblioteca de Pessoa (CFP 8-316), p. 60 & p. 68.

Pessoa responde em seu próprio canto, o qual culmina nos seguintes versos:

Assim, na noite abstracta da Razão, inutilmente, majestosamente, / Dialoga consigo o coração, / Fala alto a si mesma a mente; / E não há paz nem conclusão, / Tudo é como se fora inexistente. (Pessoa, 2000: 97)

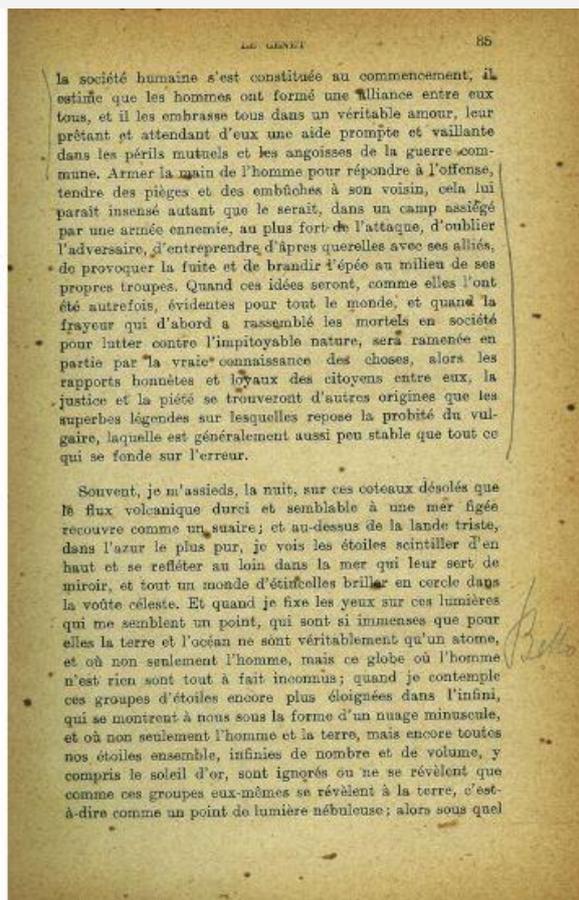
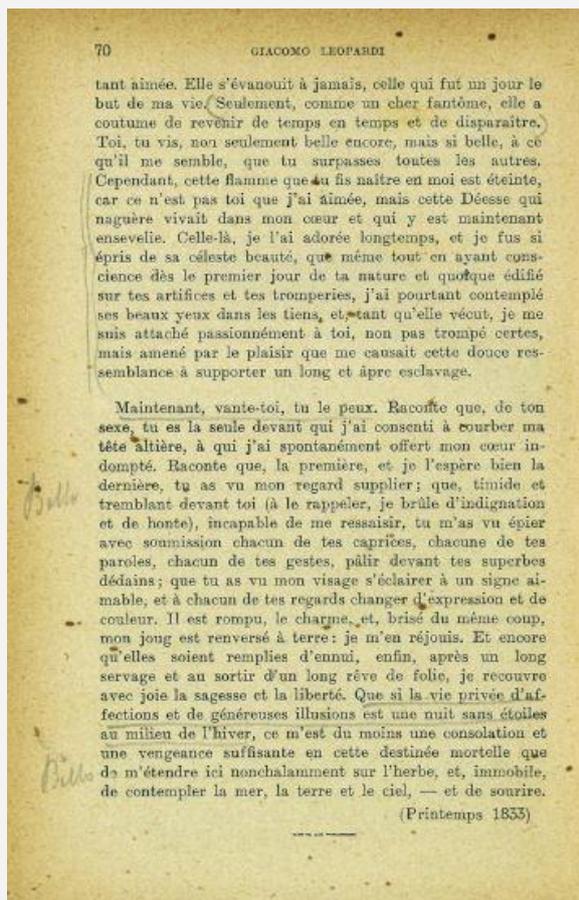
Muitos elementos recorrentes dessa filosofia que remete ao tédio, em ambos, podem ser visualizados nestas linhas: a razão cria sua própria noite abstrata, que é tão inútil quanto majestosa, e que não traz paz nem conclusão alguma. A última linha é muito significativa: «tudo é como se fora inexistente». A implicação pode ser a de que a razão desvela a fachada ilusória que tecemos frente àquilo que estamos acostumados a chamar de mundo. Precisamente, é este o elemento comum que Antonio Tabucchi assinala no tédio destes dois escritores: «un ennui qui provient d'une discordance entre le virtuel et l'actuel, entre le réel et le concept du réel» (Tabucchi, 1998: 104).

A maior parte dos heterónimos e semi-heterónimos mais reconhecidos de Pessoa, como Álvaro de Campos e Bernardo Soares, compartilham deste núcleo de tédio. Um dos heterónimos, Alberto Caeiro – reverenciado como um mestre por muitos dos outros – tem uma qualidade que é

invejada por quase todos os seus ‘colegas’: viver, simplesmente, aceitar o mundo naquilo que ele é, sem implantar forçosamente nele suas próprias ilusões, privilegiando a existência em detrimento do significado, contemplando mais e pensando menos. Ele se esforça para chegar o mais perto possível do «primeiro olhar do primeiro homem», de uma originalidade infundável que pode se tornar alcançável somente se acompanhada por «uma aprendizagem de desaprender» (Pessoa, 2012: 76, 66). Caeiro se convence de que a realidade objetiva é, de fato, a única realidade, bem como de que a mentira reside apenas nas mentes humanas. Desse modo, ele se contenta em viver o exato oposto da filosofia de Leopardi e da maioria dos heterônimos de Pessoa; torna-se, assim, a encarnação poética da infância metafísica – essa que todos os outros buscam em vão.

### **O pastor**

A obra poética de Caeiro se utiliza sucessivamente da ideia do poeta como pastor. Em sua relação com o mundo que o circunda, Caeiro se coloca mais próximo da experiência de um rebanho qualquer (chegando, por esse motivo, até mesmo a sentir uma espécie de profunda solidariedade para com as árvores, plantas e pedras) do que daquela vivida pela maioria dos seres humanos. Existem ululantes semelhanças entre as rumações de Caeiro e o *Canto notturno di un pastore errante in Asia*, de Leopardi (sendo que existem dois exemplares contendo o poema na biblioteca de Pessoa, ambos com vários versos sublinhados) (Leopardi, 1909: 57-60; cf. Fig. 3). No entanto, o que se deve ter em mente é que, aqui, o pastor de Leopardi tem inveja de seu rebanho. Esse passa pela vida à beira da inconsciência, existindo em vez de vivendo e, portanto, configurando uma existência totalmente alheia àquele tédio terrível que o pastor nunca pode despejar. Como bem explica Ricardo Reis, a poesia de Caeiro, via de regra, nos encaminha não somente para uma liberação do desespero, mas também da esperança, cujo desprendimento é tão essencial para afastar-se da ilusão e, conseqüentemente, do tédio (Pessoa, 2012: 17). O pastor como motivo também se faz presente nos escritos de Pessoa, estando seu eu-lírico, no poema *Ó pastora, ou pastorinha*, cobiçando a capacidade dos pastores de simplesmente ter ‘ovelhas e riso’, não esperando do mundo nada além disso (Pessoa, 1997: 86). Outro heterônimo – Campos? – inclui a ciência nessa equação ao escrever: »Deus antiscientífico [...] Dá-nos a paz e admite | Nos valles esquecidos dos pastores ignotos [...] A paz que é dos que não conhecem e esquecem sem querer» (Pessoa, 2014: 364-365; BNP/E3, 66A-76).



Figs. 3 & 4: Giacomo Leopardi, *Poésies complètes* de 1909, do volume presente na biblioteca de Pessoa (CFP 8-316), p. 70 & p. 85.

Em sua história astronômica, Leopardi explica que os primeiros pastores já contemplavam as estrelas e que essa primeira contemplação foi o que constituiu o primeiro passo da humanidade na trilha em direção ao progresso, na marcha para a consciência e, então (um Leopardi mais maduro acrescentaria), para a própria infelicidade (Martinelli, 2005: 217-234; Polizzi, 2015: 4, 17-19). O desejo infinito que nos faz infelizes é logo trazido novamente por Leopardi – mesmo sem que ele se refira a isto explicitamente – às suas raízes etimológicas, ao latim *de-sidera*, uma condição na qual as estrelas estão ausentes e não se pode mais simplesmente pensar, como faz Caeiro, que «as estrelas não são senão estrelas» (Pessoa, 2015: 50).

### A ciência e o tédio do conhecimento excessivo

Para Leopardi e Pessoa, progresso e conhecimento parecem ser, assim, o caminho direto para a perda: perda da inocência que faz viver. A cópia de *Poésies complètes*, de Pessoa, tem a seguinte passagem sublinhada: ‘La vérité sans imposture ne peut rien’ – e ‘Bello’, à margem da seguinte declaração do poeta de Recanati: «vie privée des affections et de généreuses illusions est une nuit

sans étoiles au milieu de l’hiver, ce m’est du moins une consolation et une vengeance suffisante en cette destinée mortelle que de m’entendre ici nonchalamment sur l’herbe, et, immobile, de contempler la mer, la terre et le ciel» (Leopardi, 1909: 117, 70; Fig. 5).

Este processo de ruptura com as ilusões resulta no aprisionamento pela eterna invariabilidade de um eu consciente que nunca pode ser ‘outro’ – especialmente, nenhum outro felizmente inconsciente. As seguintes linhas do poema *Ela canta, pobre ceifeira*, de Pessoa, parecem apontar para a relação complexa e contraditória entre ciência e consciência (como previamente discutido no caso da rima ecoante de Leopardi em ‘ale’):

Ah, poder ser tu, sendo eu! / Ter a tua alegre inconsciência, / E a consciência disso! Ó céu! / Ó campo!  
Ó canção! A ciência / Pesa tanto e a vida é tão breve! (Pessoa, 1987: 108)

A combinação feita entre ‘inconsciência’ e ‘alegre’ é frequentemente encontrada nos textos de Pessoa, bem como de vários de seus heterônimos. O que chama a atenção nesses versos, entretanto, é o uso repetitivo da palavra ‘ciência’ – a qual aparece três vezes, primeiro como elemento da ‘inconsciência’ e ‘consciência’ e depois à parte, em uma tríade crescente que vai da inconsciência para a ciência. Esse eco engendra uma forte ênfase fonética, bem como poética, na palavra ‘ciência’, sugerindo uma interconexão semântica entre ciência e consciência. A sugestão parece ser a de que a ciência contribui para a desmistificação do mundo, o qual é privado de suas ilusões, exibindo, por fim, sua face real. Isso não quer dizer que os empenhos do poeta se direcionam no sentido dessa desmistificação. Aqui, Pessoa parece concordar com Caetano de Castro ao propor que a ceifeira, bem como o mundo anti-científico por ele habitado, é mais (ou ao menos tão) atraente. Essa aparente progressão da ‘inconsciência’ para a ‘ciência’ é contrariada pela perda da leveza que Pessoa denuncia (comparável à leveza que Leopardi capta poeticamente com seu uso do motivo ‘ale’). A ciência pode ser interpretada como meio de propagação das profundas – porém densas e difíceis de carregar – verdades que já eram intuitivamente reconhecidas por aqueles em busca do *taedium metaphysicum*. No entanto, ao contrário do *taedium metaphysicum* que Awee Prins descreve, quem acompanha e alimenta o tédio perpétuo de Leopardi e Pessoa não é tanto a tecnologia, mas especialmente a ciência.

Em seu famoso *Discurso de um italiano intorno alla poesia romântica*, de 1818, o jovem Leopardi escreve:

Che natura o che leggiadra illusione speriamo di trovare in un tempo dove tutto è civiltà, e ragione e scienza e pratica e artifizi [...] quando gli affetti i moti i cenni i diversi casi del cuore e della volontà umana si prevedono e predicano come fanno gli astronomi le apparenze delle stelle e il ritorno delle comete. (Leopardi, 1957: 23)

Mais uma vez, encontramos uma razão responsável por destruir as ilusões que fazem viver, e esta razão liga-se à astronomia por uma analogia. A implicação parece ser a de que os telescópios nos fazem olhar mais para dentro de si do que na direção deste mundo externo repleto de maravilhas a serem admiradas: dando a nós a oportunidade de perscrutar e até mesmo prever com muita precisão a nossa condição lamentável. A astronomia, assim, não é somente capaz de modificar nossa rasa visão do mundo, podendo, principalmente, transformar a nossa percepção do modo de perceber: esse foi, de fato, um resultado significativo das descobertas de Copérnico e Galileu, cujas alegações mostraram-se profundamente inquietantes para diversos sujeitos. Seu consequente desprendimento com a visão terrena teve o efeito duplo de, por um lado, acelerar nosso distanciamento em relação ao Deus ‘nas alturas’ e, por outro, desvendar uma verdade amarga e difícil de admitir para os seres humanos: a de que seus sentidos mentem com certa frequência (Bucciantini, 2012: XX-XXI; cf. Leopardi 1982: 76). O Galileu de Bertolt Brecht, em sua interpretação teatral do evento histórico em questão, chega a declarar explicitamente: «Hoje é 10 de janeiro de 1610. Hoje a humanidade pode escrever em seu diário: Estamos livres do paraíso» (Brecht, 1980, p. 24, tradução nossa). Em consonância com essas descobertas, Pessoa sustenta que «o universo objectivo é uma hallucinação simultanea dos sensorios, uma media abstracta entre illusões» (in Lopes, 1993: 270; BNP/E3, 88-11r). Ele escreve em seu projeto *Chronicas Decorativas* ainda acerca da constituição de uma ‘Liga Anti-Scientifica’ idealizada para proteger todos os sujeitos e mundos que são ‘forçados a entrar nas campanhas da realidade’. No mesmo texto, Pessoa escreve, e sem dúvida não o faz por acaso, sobre a suposta descoberta de Newton acerca das ‘leis dos astros’ (em Boscaglia, 2016b: 169-170).

### **Tempo, espaço e infinidade**

A ciência, escudeira da razão, contribui assim para retirar o véu das ilusões e sua respectiva vaidade evanescente (embora, é bem verdade, as substitua com suas próprias ilusões). Dentre essas vaidades, uma das mais centrais (e topos poético) é o tempo. O tédio como ânimo está muito ligado ao tempo, mas a maneira em que se liga a ele pode ocorrer de formas significativamente distintas. O tédio moderno é constituído principalmente por ausências e negações, o que também é verdade no que concerne ao conceito de tempo: não é a lentidão ou rapidez do tempo que resulta no tédio moderno, mas sua inexistência (Svendsen, 2005: 127). Leopardi recusa abertamente a existência do tempo em seu *Zibaldone*, e – quase que por acaso – acaba por obliterar o espaço no mesmo gesto de purgação: «Insomma l’esser del tempo non è altro che un modo, un lato [...] del considerar che noi

facciamo l'esistenza delle cose che sono, o che passano o si suppongono poter essere. Medesimamente dello spazio» (Leopardi, 2011: 4233). Pessoa está igualmente convencido de que a existência do tempo e do espaço só é possível se esses forem considerados categorias conceituais, kantianas, dentro de nossos cérebros e não no plano 'real' (Pessoa, 1968: 45). Como Leopardi, portanto, ele escreve em *Sakyamuni*: «Nunca houve tempo nem espaço» (Pessoa, 1986a: 229). Encontramos uma nota significativa – ainda que não seja da autoria de Pessoa – com efeito consoante, no rodapé da página 281 da sua cópia de *Les énigmes de l'univers*, um livro 'para se ler' – de acordo com Pessoa – 'no trem' (Ferrari, 2008: 69). Esse volume explica os efeitos das (então) novas descobertas científicas em nossa visão de mundo. Nessa nota, lemos que a 'noção subjetiva' do espaço é 'intenção da dimensão', enquanto o tempo é uma «intelectualização da consecução fenomenal» (Haeckel, 1899: 281).

O tédio em Leopardi tem sido frequentemente denominado 'cosmológico' ou até mesmo 'romântico'. O próprio Pessoa, pelo menos sob o disfarce do barão de Teive, chama Leopardi de 'vítima' da 'ilusão romântica' junto com Quental e Vigny, embora nenhum deles tenha exatamente apresentado o 'temperamento romântico' (Pessoa, 2007: 88). Apesar do tédio em Leopardi compartilhar inegavelmente de elementos com essas vertentes do tédio – como em sua relação com o sublime –, é válido ressaltar que há um aspecto existencial significativamente moderno em sua 'noia'. Nicholas Rennie argumenta, em consonância com uma explicação cosmológica do 'mal de vivre' de Leopardi, que o tédio do poeta das Marcas devia-se à sua consciência da não-finitude do universo, do eterno, petrificado, não-humano e não-vivente na matéria que encapsula a vida decadente. De acordo com Rennie, isso constitui o efeito mais desestabilizador da revolução copernicana para o Leopardi (Rennie, 2005, p. 144). É inquestionável que o tédio de Leopardi compartilha de muitas facetas com importantes precursores dele, como Blaise Pascal (Savoca, 1999). Leopardi, porém, não se detém neste seu 'tédio cosmológico' justamente porque não mantém a ilusão do infinito (temporal ou espacial) intocada. Ele sabia perfeitamente bem que, no fim das contas, o sol também deixaria de existir, consumindo a si mesmo, e que fins similares são verdade para todo o universo. Consideremos, por exemplo, estas linhas do *Cantico del gallo Silvestre* (não presente na biblioteca de Pessoa):

Solo l'universo apparisce immune allo scadere e languire [...] Tempo verrà che esso universo e la natura medesima, sarà spenta [...] ma un silenzio nudo, e una quiete altissima, empieranno lo spazio immenso. Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato né inteso, si dileguerà e perderassi. (Leopardi, 1982: 215)

De modo similar, no *Frammento apócrifo di Stratone de Lampsaco*, Leopardi escreve a cerca da «distruzione di esso universo e dei detti ordini» (Leopardi, 1982: 221). Portanto, o tédio, em Leopardi, não brota tanto de sua concepção de um universo que anula a humanidade enquanto se faz infinito. Muito pelo contrário: nós, humanos, nada somos, mas inventamos a ideia de infinito, a qual, desse modo, se torna nada em si mesma (Roselli, 2014).

É por isso que, para Leopardi, a *Storia del genere umano* é «la storia di una vera e propria nostalgia dell'illusione dell'infinito» (Di Meo, 2001: 90). Tanto em Leopardi como em Pessoa encontramos uma ânsia de recuperar o infinito, ainda que como ilusão: fingir o infinito e permitir-se enganar, mesmo brevemente, por sua própria imaginação. Como explica Leopardi em seu *Zibaldone*, uma espécie de batalha entre titãs é travada continuamente na mente dos grandes homens, sendo esse um conflito entre a imaginação que oferece ilusões paliativas e a razão fria (Leopardi, 2011, p. 136-137; 213-217). As ilusões tornam-se assim vitais, no sentido de que acarretam na possibilidade da vida; a razão, porém, as procede implacável e sistematicamente até culminar em sua aniquilação. Não por acaso Leopardi combina a 'razão', em seu *Zibaldone*, com toda uma gama de adjetivos negativos – do 'destrutivo' ao 'miserável', do 'corromper' ao 'infeliz' – dando poucas chances para quaisquer dúvidas sobre o relacionamento conturbado que ele tinha com a razão e que pode ser confrontado com a postura que assume Pessoa no poema *Cefeira* (Santi, 2011: 66). O 'pecado original' de olhar para as estrelas para refletir ao invés de simplesmente contemplá-las nos traz, porém, irrevogavelmente à corrente do progresso fútil. O modo em que Leopardi inicia seu 'diálogo' com as estrelas, em um questionamento angustiado, é revelador a esse respeito. Exemplos emblemáticos são encontrados em seu canto *Le ricordanze* e em *Il Risorgimento* (ambos presentes na biblioteca de Pessoa), onde ele declara: 'Spente le stelle in ciel' (Leopardi, 1987, p. 48). Pessoa ecoa em seu Fausto: «Estrellas-nadas, sóes irreaes» (Pessoa, 1988: 112; ortografia segundo o manuscrito BNP / E3, 29-28).

### **Olhando dentro ou além do véu?**

Ainda se justifica tentar salvar a ilusão máxima e mais preciosa (a do infinito), e o placebo, o qual substitui o infinito, é aquilo que parece infinito para os nossos sentidos, o indefinido (Calvino, 1993, p. 69-71). Leopardi e Pessoa navegam por entre uma extrema precisão e por suas linhas borradas, em uma oscilação contínua onde ora se encontram limites e delineamentos precisos e ora esses são negados. Leopardi entende o seguinte: é precisamente quando nosso olhar se vê bloqueado por uma sebe (a famosa 'siepe'), que nossa mente pode imaginar o infinito para além

dessa cobertura: é ali que se pode fingir infinito. Isso o próprio Leopardi explica melhor em uma nota do *Zibaldone*, a qual ele transformaria em um verso do famoso poema *L'infinito*: 'nel pensier mi fingo', o que me traz à mente 'O poeta é um fingidor', de Pessoa (Leopardi, 2011: 171; Pessoa, 1995: 235). A sebe e a própria poesia funcionam, assim, como uma espécie de consolação ilusória, ainda que de modo consideravelmente efêmero: «nel ritirarsi, assume la forma del 'lampo' che cancella mostrando, cioè illumina e oscura, o piuttosto illumina l'oscuramento delle illusioni che distrugge» (Muñiz Muñiz, 1991: 62). Vale ressaltar aqui que, em 1933, ano anterior ao seu *Canto a Leopardi*, Pessoa escreve o poema *Contemplo o que não vejo*, no qual retrata um cenário muito parecido àquele do Infinito de Leopardi. Há um muro ao invés de uma sebe, mas existe a mesma contemplação impossível dos céus invisíveis e infindáveis, o mesmo contraste entre 'este' e o 'além' mundo, uma ênfase similar no contraste entre uma forma de 'ver' que pode ser interior ou exterior (Pessoa, 1995, p. 171). Sydney T. Klein percebe, em um volume encontrado na biblioteca de Pessoa, que podemos pesquisar o infinito de dentro para fora, mas também de fora para dentro (Klein, 1917: 140). De fato, Bernardo Soares observa em seu *Livro do Desassossego* (mais precisamente em um trecho intitulado 'Via láctea') que são precisamente os cientistas que entendem essa verdade e adotam uma abordagem científica para lidar com nossas próprias ilusões:

O homem de sciencia reconhece que a unica realidade para si é elle proprio, e o único mundo real o mundo como a sua sensação lh'o dá. Porisso, em lugar de seguir o falso caminho de procurar ajustar as suas sensações ás dos outros, fazendo sciencia objectiva, procura, antes, conhecer perfeitamente o seu mundo, e a sua personalidade. [...]. É muito differente já da sciencia dos antigos scientificos, que, longe de buscarem as leis da sua propria personalidade e a organização dos seus sonhos, procuravam as leis do 'exterior' e a organização d'aquillo a que chamavam 'Natureza'. (Pessoa, 2010: I, 75; BNP/E3, 7-37v)

Mestre do não-tédio, Alberto Caeiro não se incomoda com o fato de que o infinito é análogo ao nada: sendo ambos inexistentes, é simplesmente inócuo ocupar-se com eles. Não se pode enxergar o que não tem limites; e, portanto, para compreender o infinito, precisamos de um pensamento falho, explica Caeiro a Campos. Campos se vê, infelizmente, incapaz de aceitar esse fato com coração tão leve quanto o de Caeiro e, por conta disso, acaba preso em um impasse da realidade como sendo ilusão e da ilusão como sendo impossível (Pessoa, 1980, p. 267). Caeiro é praticamente imune a pensamentos tão paralisantes, devido a sua «sciencia de ver, que não é nenhuma» (Pessoa, 2015: 101). Mas, para aqueles que enxergam tanto o lado de dentro como o de fora, torna-se impraticável desconsiderar certas coisas, conseguir esquecer aquilo que foi aprendido em excesso (precisamente aquilo que Caeiro ensina). Não se pode voltar a ser um pastor artificialmente, sendo o crescimento metafísico tão irreversível quanto o crescimento físico normal.

A impossibilidade de ‘simplesmente ver’ está presente também nas distinções semânticas dos termos usados por Leopardi e Pessoa. Nas obras de Leopardi encontramos o par quase sinônimo ‘vedere-mirare’, o qual, para ele, denota coisas diferentes: ‘vedere’ seria uma forma de ver que tende a ser dirigida para o exterior, enquanto ‘mirare’ desloca o olhar, voltando-o para dentro: é olhar em si mesmo, refletir (Gioanola, 1991: 213). Ainda que Pessoa não faça uma distinção constante entre gêmeos semânticos, ele se utiliza ocasionalmente de uma alteração semântica similar, como podemos ver em *A Morte do Príncipe*: «Vejo, vejo... Vejo através das cousas... As cousas escondiam... As cousas não eram senão um véu... Ergue-se o pano, ergue-se o pano do teatro... Tenho medo, tenho medo... Ah vejo, vejo enfim... Vejo enfim tudo... Olhai... Olhai... Agora vejo» (Pessoa, 1986a: 222). A passagem revela claramente o quanto essa irreversibilidade da mudança do ‘olhar’ para o ‘ver’ é significativa. Importante, aqui, também é a ressonância e similaridade sugestiva (fonética) entre ‘vejo’ e ‘véu’: o que se vê normalmente é nada mais que um véu, e o eco sugere que a conexão pouco tem de casual. Outras instâncias em que a combinação é destacada por Pessoa corroboram com isso, como no poema ‘Visão’ – no qual ‘céu’, ‘vê’ e ‘véu’ formam um triângulo, em um texto que tem a ver com o sentido por trás do véu da visão, por trás do véu de um céu que nós mesmos projetamos (Pessoa, 1986b: 160).

Não por coincidência, encontramos o véu como motivo, cobrindo uma verdade mais profunda ou um horizonte mais além em Omar Khayyam, assim como em Leopardi, formando uma espécie de teia semântica confirmada na tradução do Rubaiyat de Khayyam, feita por FitzGerald, presente na biblioteca de Pessoa (Khayyam 1928; Tarani, 2011). As referências da tradução e comentários de FitzGerald constituíram um canal privilegiado para que Pessoa chegasse na poesia e filosofia de Leopardi: Khayyam, na reinterpretação de FitzGerald, propõe uma filosofia misturando pessimismo, niilismo, epicurismo, fatalismo, tédio e agnosticismo; Pessoa, assim, trabalhou intensamente com essa perspectiva de Khayyam entre 1926 e 1935 (anos nos quais compõe também seu *Canto a Leopardi*) (Boscaglia, 2016a: 54-55). Na edição da tradução de FitzGerald, que é apresentada e anotada por Edward Heron-Allen, Leopardi é mencionado sucessivamente (Khayyam, 1908). Ainda que Pessoa possuísse outro volume de Heron-Allen em sua biblioteca, ele não parece ter tido acesso a tal versão do Rubaiyat. Arrisca-se dizer, entretanto, que as anotações de Heron-Allen não se faziam tão necessárias para que Pessoa notasse os padrões e semelhanças que ligam as reflexões de Leopardi às de (FitzGerald e) Khayyam.

Em seus textos filosóficos, Pessoa refere-se frequentemente à diferença entre o indefinido e o infinito, sendo o primeiro um aspecto do mundo dos sentidos e o segundo uma maquinação de

nossas mentes. A definição mais concisa é a que segue: «o indefinido, que se torna o infinito quando abusivamente tido por concreto» (Pessoa, 1968: 197). Ambos Leopardi e Pessoa, em várias ocasiões, apontam para o fato de que, quando o infinito é enjaulado em nós mesmos, ele deixa automaticamente de ser infinito. Segundo eles, o infinito e o nada, longe de serem opostos, são na verdade duas faces da mesma moeda (Leopardi, 2011, p. 4098; Pessoa, Lopes, 1993, p. 413, 417). Mas se a nossa mais cara ilusão e fonte primordial de prazer (efêmero) se reduz ao nada, o que nos resta? O tédio, como tradução psicológica e fenomenológica do nada abstrato, preenche o vazio deixado, como o ar também preenche todos os interstícios. A lacuna entre o mundo real supostamente objetivo e o infinito ao qual o desejo é necessariamente dirigido fornece o habitat natural do nada aparente, onde prospera o tédio (Galimberti 1973: 52-53; Aloisi, 2010: 248).

## **Entropia**

Quando Miguel de Unamuno escreve seu tratado filosófico sobre o sentido trágico da vida, um dos autores que figura em seu livro é Giacomo Leopardi. Unamuno foi um de seus grandes admiradores, mencionando-o várias vezes em um livro de 1911, também presente na biblioteca de Pessoa: *Por terras de Portugal y España*. Dois anos depois, em seu livro *Sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Unamuno escreve sobre o *Cantico del gallo Silvestre*, no qual Leopardi, como vimos, indica claramente sua rejeição à ideia de que mesmo o universo seja infinito. Unamuno articula tal pensamento em uma linguagem científica moderna, adotando o termo ‘entropia’, que se tornou uma das palavras-chave da ciência do seu tempo (e de Pessoa). Unamuno escreve: «Esta eventualidade [da regressão do universo em nada, descrita por Leopardi e citada na página 26] é agora rotulada através de um termo científico e mais racionalista: ‘entropia’. A entropia, então, é uma espécie de homogeneidade final, um estado de perfeito equilíbrio. Para uma alma ávida pela vida, é o mais perto imaginável do nada» (Unamuno, 1977: p. 137). Na biblioteca de Pessoa está a tradução francesa de Leopardi, na qual se encontra uma ênfase do primeiro na seguinte passagem: «à qui plait ou à qui est utile cette vie profondément malheureuse de l’univers, qui ne se perpétue que par la ruine et la mort des éléments qui la composent?» (Leopardi, 1909: 98).

Apesar do inegável interesse que ambos Pessoa e Leopardi demonstram pela ciência, nenhum deles conseguia acreditar no progresso, no sentido de que tal progresso eventualmente dizimaria o sofrimento e o tédio. É por isso que o conceito de entropia se torna ainda mais apropriado para descrever a perspectiva da vida compartilhada pelos dois. Na biblioteca de Pessoa encontramos o supracitado livro de Haeckel, contendo uma passagem sobre Rudolf Clausius, o

‘inventor’ da entropia. Nessa passagem, uma frase sublinhada – embora não por Pessoa – afirma que a entropia do cosmos tende ao máximo (Haeckel, 1899: 283).

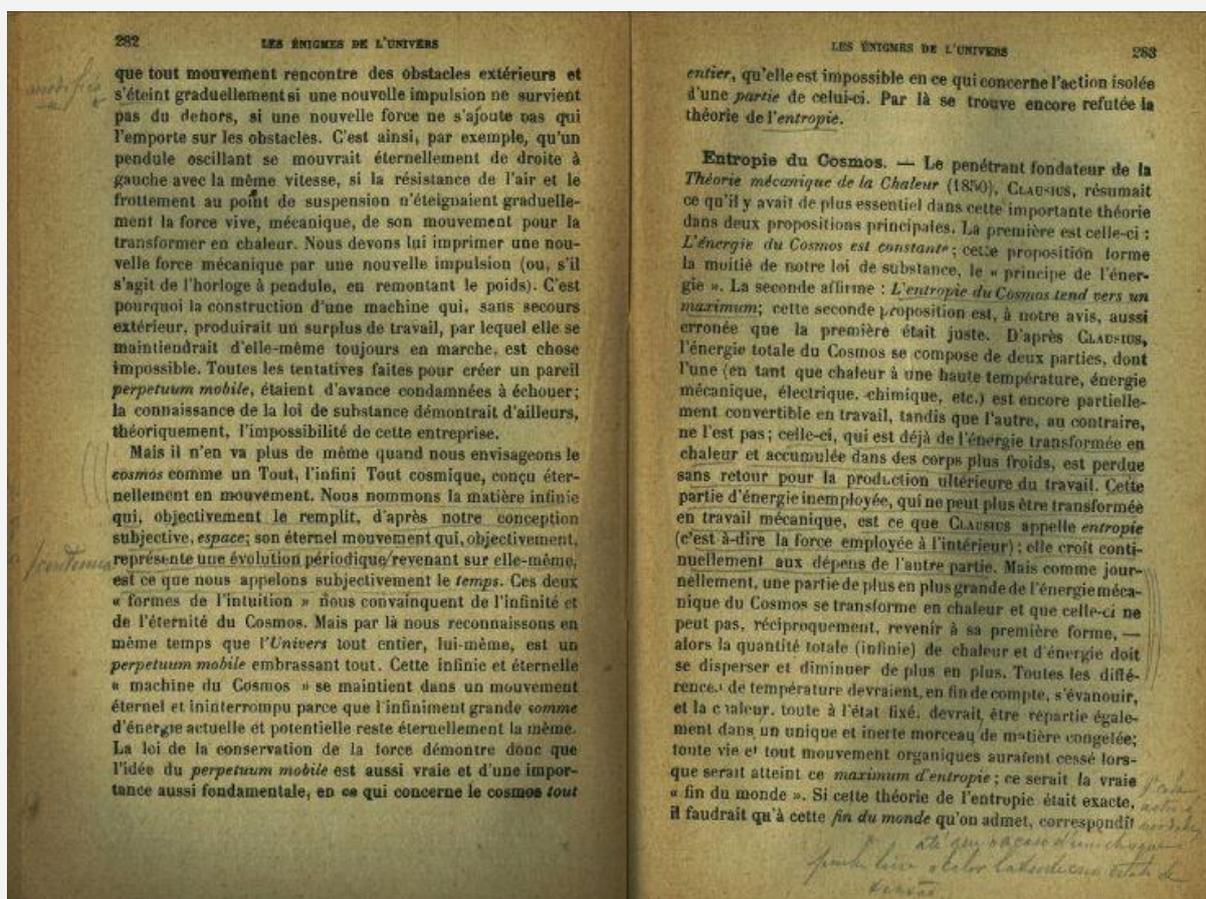


Fig. 7. Ernest Haeckel, *Les énigmes de l'univers* presente na biblioteca de Pessoa (CFP 1-64), pp. 282-283.

Há ainda outro livro na biblioteca de Pessoa sobre as consequências das descobertas de Albert Einstein, no qual encontra-se a seguinte passagem – mais uma vez sublinhada:

En résumé, la configuration des étoiles, telle que nous la voyons, n'est qu'une apparence fallacieuse, provenant de la rencontre, sur notre rétine, d'impressions impossibles à classer dans le temps et dans l'espace. Le spectacle du ciel étoilé, que poètes et théologiens vantent comme l'exemple de l'harmonie parfaite, est celui de l'incohérence la plus désordonnée. (Moch, 1922: 53)

*Insights* científicos como esse deram ainda mais razão (mesmo que não fosse uma Razão ‘r’ maiúsculo) para que Pessoa reconfirmasse sua ideia acerca do caos final (palavra que é encontrada repetidamente em seus escritos, sendo frequente a combinação entre ‘caos’ e ‘ser’), da desordem e da entropia da natureza e do mundo como um todo. Curiosamente, esse sentimento é também característico ao tédio de Pessoa: «O tédio é a sensação física do caos, e de que o caos é tudo» (Pessoa, 2010: I, 398; BNP/E3, 4-51r). Distante dessas descobertas, Leopardi não foi

impedido de chegar a conclusões semelhantes, tornando-se cada vez mais desiludido com a ciência positivista, mecanicista, organizada e linear, privilegiando, ao invés dela, sua ‘ultrafilosofia’ como uma melhor alternativa (Bini, 1997). A ultrafilosofia de Leopardi é um estado de entrelaçamento intrínseco e complexo entre sentimento e pensamento, que coincide com as ‘emoções do pensamento’, de Soares, ou a impressão que articula Pessoa daquilo «que em mim sente stá pensando» (Pessoa, 2010: I, 251; Pessoa, 1987: 108).

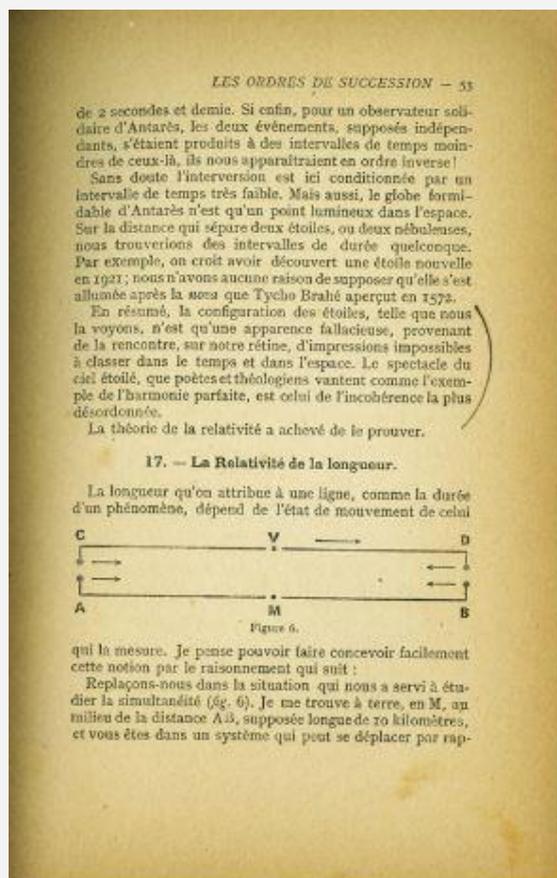


Fig. 8. Gaston Moch, (1922). *Initiation aux théories d'Einstein*. Paris: Larousse (CFP 5-23), p. 53.

## Relatividade

A reflexão prévia sobre o caos intrínseco da vida nos pode encaminhar ao argumento de que tudo se torna relativo, até mesmo naquilo que toca as categorias mais fundamentais que sustentam nosso pensamento e visão de mundo. Leopardi explica melhor em uma nota do *Zibaldone*:

Quest'è un osservazione vastissima che distrugge infiniti sistemi filosofici ec.; e appiana e toglie infinite contraddizioni e difficoltà nella gran considerazione delle cose, massimamente generale, e appartenente ai loro rapporti. Non v'è quasi altra verità assoluta se non che Tutto è relativo. Questa dev'esser la base di tutta la metafisica. (Leopardi, 2011: 281)

Aqui, Leopardi descreve um fundamento metafísico hipotético – tudo é relativo – que se tornou, efetivamente, nossa maior ‘verdade’ após Einstein, cujas descobertas, pode-se dizer, inauguram o período da relatividade absoluta, essa perturbadora e paradoxal realidade. Como declara Bertrand Russell em 1926: «Seria decepcionante se uma mudança tão radical quanto aquela introduzida por Einstein não gerasse nenhuma novidade filosófica» (Ryckman, 2005: 4). Pessoa, que em sua biblioteca tinha vários livros sobre as descobertas de Einstein, certamente respondeu a essa nova demolição das leis fundamentais da natureza, bem como à desconstrução de nossa visão de mundo, que a acompanhava. Em 1906, Pessoa corrobora com o que diz Auguste Comte ao afirmar o seguinte: «só o que é Relativo existe», ampliando essa colocação no questionamento: «Ou só o relativo existe de forma absoluta?» (Pessoa, 1968: 126). Tal questionamento se tornaria basilar para muitas das reavaliações filosóficas que, na época, seguiram as descobertas de Einstein, sendo muitas delas pertencentes à imperativos kantianos, por (então) neo-kantianos como Ernst Cassirer, Hermann Cohen, Rudolf Carnap e Paul Natorp (Ryckman, 2005: 13-52). Na biblioteca de Pessoa, apresenta-se a seguinte passagem sublinhada: «il restait trois idées fondamentales auxquelles on s'accordait à attribuer un caractère absolu, si bien qu'on ne songeait même pas à se demander si cette opinion était fondée. Ces idées sont celle d'espace, de temps et de masse [...] Or, Einstein a démontré qu'il n'en est rien» (Moch, 1922: 13; cf. Klein, 1917: XII, 16-17).

A questão mais complicada para Pessoa (e também para Leopardi, obviamente em um contexto científico, cultural e histórico muito diferente) é, entretanto, justamente o fato de que essa relatividade também implica a própria ciência, que é uma construção socialmente válida e ‘só vale humanamente’ podendo, portanto, não somente demonstrar como tudo é ‘nullo e vão’, mas como ela mesma se torna, necessariamente, ‘pobre e nada’ (Pessoa in Lopes 1993: 409; Pessoa, 2000: 173-174). Quanto a isso, Leopardi e Pessoa antecipam não só Popper (mais especificamente sua ideia de que a ciência falsifica, mais do que verifica) como também Kuhn (privilegiando a natureza epistemológica da ciência, a qual não oferece verdades absolutas) (Corsinovi, 2001, p. 256). Apesar de seu grande interesse pela ciência, os dois poetas-filósofos não a enxergavam como uma provedora de verdades fundamentais. Como o tédio, a ciência retira o véu das verdades, mas não a substitui, não consegue tornar-se a ‘única verdade’, papel que o tédio desempenha tanto para Leopardi quanto para Pessoa «E si può dire che, essendo tutto l'altro vano, alla noia riducasi, e in lei consista quanto la vita degli uomini ha di sostanzievole e di reale» (Leopardi, 1983: 126). Deve-se acrescentar aqui, como um parêntese, que Leopardi parte primeiro de uma visão bastante positivista e idealizada acerca da ciência para, posteriormente, apresentar essa postura muito mais

complexa e ambivalente sobre ela, a qual aqui se descreve: assim, de certo modo, oferecendo uma visão espelhada do desenvolvimento social, sua teorização se distancia de uma imprudente admiração do céu estrelado ao aproximar-se de pensamentos bem mais perturbadores, os quais ultrapassam o véu que os cobre (Greco, 2009: 220-221, 226; ROMEO et al., 2000). O paradoxo da relatividade absoluta se encaixa bem no ponto de vista filosófico de Leopardi e Pessoa. Ademais, eles certamente se sentiriam compelidos a concordar com a perspectiva de Arthur Koestler sobre as descobertas de Einstein (proposta de modo mais abrangente por G. H. Lewes, autor de outro volume presente na biblioteca de Pessoa):

O espaço de Einstein não está mais perto da realidade do que o céu de Van Gogh. Esse esplendor das ciências exatas não emerge de uma verdade mais profunda do que aquela de Bach ou de Tolstói, iniciando no próprio ato da criação. As descobertas de um cientista imprimem sua ordem particular no caos, sendo que tal ordem depende diretamente do sistema de referências do observador, além de modificar de século para século, como o nu em Rembrandt e em Manet. (Koestler, 1970: 253; cf. Lewes, 1904: 14; Polizzi, 2015: 12)

A ciência contribuiu para a anulação das ilusões, substituindo-as apenas temporariamente. A mais cara dessas ilusões, o infinito, viu-se assim igualado ao nada. Para Leopardi e para Pessoa, somente o não-existente pode ser infinito, o que implica na coexistência do nada e do infinito (Leopardi, 2011: 4178; Pessoa in Lopes, 1993: 413, 417). O infinito invade o âmbito do relativo, exatamente como no volume de Sydney Klein, onde os leitores são instigados a reconhecer que: «nossas condições atuais, nossas concepções do imenso e do minuto [...] são puramente relativas [...], e daí surgem aquelas pseudo-concepções daquilo que é infinitamente prolongado e infinitamente duradouro» (Klein, 1917: 13).

#### **O ser humano e a poesia: *quase nada*<sup>4</sup>**

A solução aparentemente simples (ainda que negativa) para o enigma do vazio infinito não convenceu nem Leopardi e nem Pessoa do fato de que não resta nada – o que seria, no caso, motivo de celebração, já que, em sua visão, a não-existência é sempre preferível em comparação com a existência. Os dois têm uma relação muito ambivalente e problemática com o nada e com o infinito: ambos os conceitos os cativa, ao mesmo tempo em que, curiosamente, os assusta. O nada atrai morbidamente, ainda que seja inerentemente impossível de ser alcançado. A questão, justamente, é que os seres humanos não podem ser nada, efetivamente, chegando perto apenas do quase nada.

---

<sup>4</sup> O uso de 'quase nada' advém da sugestão e articulação elaborada através da leitura de Davide Rondoni: [http://www.daviderondoni.altervista.org/public2/index.php?option=com\\_content&view=article&id=248:giacomo-Leopardi-the-almost-nothing-the-extreme-hook-prosa&catid=21:inglese](http://www.daviderondoni.altervista.org/public2/index.php?option=com_content&view=article&id=248:giacomo-Leopardi-the-almost-nothing-the-extreme-hook-prosa&catid=21:inglese)

Esse detalhe, a palavra ‘quase’, implica em uma diferença crucial e pode muito bem explicar o interesse pela poesia, o fato de que os dois poetas continuaram a escrever poemas, mesmo quando já haviam passado a considerar que tudo a se fazer só se faria em vão. A poesia, desse modo, pode ser compreendida como uma forma de consolo para quem a escreve e quem a lê, já que, como Leopardi explica:

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, riaccendono l’entusiasmo. (Leopardi, 2011: 259-260)

A poesia é com frequência associada à sua condição de eternidade, mas também possui uma qualidade consideravelmente efêmera, já que, depois de ouvida (e lida), simplesmente desaparece. É, assim, que o ‘quase nada’ marca o universo poético, colocando poemas sempre à beira da inexistência, existindo, porém apenas se e quando lidos, repetidos, colocados em palavras. Na sua famosa *Tabacaria*, Álvaro de Campos já havia reconhecido isso: «Mas ao menos fica da amargura do que nunca serei | A calligraphia rapida d’estes versos, | Portico partido para o Impossivel» (Pessoa, 2014: 202). Esta seria a «essencia musical dos meus versos inuteis» (Pessoa, 2014: 204). Escrevendo sobre o ritmo poético, o próprio Pessoa sugere a comparação entre poesia e vida: «O ritmo consiste numa graduação de sons e de faltas de som, como o mundo na graduação do ser e do não ser» (Pessoa, 1966: 75).

De acordo com Tabucchi, através de Leopardi, Pessoa descobre essa lição vital de trazer o infinito para dentro de um ambiente doméstico, nos pequenos limites de uma casa (Tabucchi, 1998: 52). De novo isso se confirma no poema fundamental *Tabacaria*, de Álvaro de Campos, que escreve a respeito de si mesmo: «E cantou a cantiga do Infinito numa capoeira» (Pessoa, 2014: 201). Nossos dois poetas, em seu desejo desesperançoso de que suas ilusões possam ser salvas da realidade, escrevem febrilmente. Contemplam o brilho «cinzento azulado» (Pessoa, 2015: 106) de uma lua não-branca, ou também o lume das estrelas que «mentem luz» (Pessoa, 2010: I, 489), irradiando o esplendor difuso, anoso, e simbolizando a inatingibilidade do presente, uma luz falsa e hipotética, que não pode ser vista quando se olha diretamente para ela (cf. Klein, 1917: 6). «Desconheço-me a luz e tédio», escreve Soares (Pessoa, 2010: I, 293). Nessa frase aproximada dos insones, tenta conter todo o nada que não lhe pertence, aquilo que o exclui e que dele escapa. Leopardi, satisfatoriamente, agora já havia encontrado a nulidade, deitado ao redor da não-vida e do não-tédio inerentes às pedras e das árvores.

## Bibliografia

### Livros citados presentes na biblioteca de Pessoa

Khayyám, O., *Rubáiyát of Omar Khayyám*. The astronomer poet of Persia rendered into English verse by Edward FitzGerald. Leipzig: Bernhard Tauchnitz. "Collection of British and American Authors, n.º 4231", 1928. [1910; reprinted after March 1928]. CFP 8-296.

Haeckel, E., *Les Énigmes de l'univers*. Paris: Librairie C. Reinwald, Schleicher Frères, 1902. CFP1-64.

Klein, S. T., *Science and the Infinite, or through a window in the blank wall*. London: William Rider & Son, Limited, 1917. CFP 1-77.

Leopardi, G., *Canti scelti: batracomiomachia ed estratto dai paralipomeni*. Con commenti del professore Raffaello Fornaciari. 9.<sup>a</sup> tiratura. Firenze: G. Barbera, 1924. CFP 8-315.

Leopardi, G., *Poésies complètes: Dialogue du passant et du marchand d'almanachs; Dialoguede la nature et d'un islandais; Eloge des oiseaux; Dialogue de Malambrun et de Farfarello; Dialoguede la nature et d'une âme; Pensées choisies*. Traduction inédite de Victor Orban. Notice biographique et bibliographique par Alphonse Séché. Paris: Louis-Michaud éditeur."Bibliothèque des poètes français et étrangers", 1909. CFP 8-316.

Lewes, G. H., *Science and Speculation*. London: Watts & Co. 64, p. 21 cm. "Rationalist Press Association. Extra series, n.º 3", 1904. CFP 1-98.

Moch, G., *Initiation aux théories d'Einstein*. Préface de Alphonse Berget. Paris: Bibliothèque Larousse, 1922. CFP 5-23.

Unamuno, M. de, *Por Tierras de Portugal y de España*. Madrid: Biblioteca Renacimiento, 1911. CFP 8-660 MN.

### Demais referências

Aloisi, A., "Esperienza del sublime e dinamica del desiderio in Giacomo Leopardi," in *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*: atti del XII Convegno internazionale di studi Leopardiani: Recanati 23-26 settembre 2008. Firenze: Olschki, 2010.

Bidi, D., "Giacomo Leopardi's Ultrafilosofia," in *Italica*, vol. 74, n.º 1, 1997, pp. 52-66.

Boscaglia, F., "Fernando Pessoa and Islam: an Introductory Overview With a Critical Edition of Twelve Documents," in *Pessoa Plural – A Journal of Pessoa Studies*, n.º 9, Primavera, 2016a, pp. 37-106.

\_\_\_\_\_, "As Chronicas Decorativas de Fernando Pessoa: edição crítica de oito documentos," in *Pessoa Plural – A Journal of Pessoa Studies*, n.º 9, Primavera, 2016b, pp. 148-183.

Brecht, B., *Life of Galileo*. London: Methuen, 1980.

Bucciantini, M., Camerota, M. e Fiudice, G., *Il telescopio di Galileo: una storia europea*. Torino: Einaudi, 2012.

Buescu, H. C., "Pessoa's Unmodernity: Ricardo Reis," *Fernando Pessoa's Modernity Without Frontiers: Influences, Dialogues, Responses*. Woodbridge, Suffolk, UK: Tamesis, 2013, pp. 75-85.

Calvino, I., *Lezioni americane: sei proposte per il nuovo millennio*. Milano, Mondadori, 1993.

Camilletti, F.A., *Classicism and Romanticism in Italian Literature: Leopardi's Discourse on Romantic Poetry*. Translated by Gabrielle Sims. Warwick, Pickering & Chatto, 2013.

Corsinovi, G., "Le anticipazioni della modernità", in *Lo Zibaldone 100 anni dopo: composizione, edizioni, temi*. Firenze: Olschki, vol. II, 2001, pp. 449-466.

Dalle Pezze, B., Salzani, C. (2009). "The Delicate Monster: Modernity and Boredom," in *Essays on Boredom and Modernity*. Amsterdam, Rodopi, pp. 5-34.

Daros, P., *Poètes du spleen: Leopardi, Baudelaire, Pessoa*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1997.

D'Intino, F., "Il Monaco indavolato: lo Zibaldone e la tentazione faustiana di Leopardi", in *Lo Zibaldone 100 anni dopo: composizione, edizioni, temi*: Vol. II. Firenze, Olschki, 2001, pp. 467-512.

Di Meo, A., "Leopardi e la questione della pluralità de' mondi". *Giacomo Leopardi: il pensiero scientifico*. Roma, Edizioni Fahrenheit 451, 2001, pp. 79-110.

Ferrari, P., "Fernando Pessoa as a Writing-reader: Some Justifications for a Complete Digital Edition of his Marginalia," in *Portuguese Studies*, vol. 24, n.º 2, Pessoa: The Future of the Arcas, 2008, pp. 69-114.

Galimberti, C., *Linguaggio del vero in Leopardi*. Firenze, Olschki, 1973.

Gionola, E., "Leopardi e la malinconia". *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*. Roma, Bulzoni, 1991, pp. 191-219.

Greco, P., *L'astro narrante. La luna nella scienza e nella letteratura italiana*. Springer, Milano, 2009.

Khayyam, O., *The Second Edition of Edward Fitzgerald's Rubá'īyyát of 'Umar Khayyám*. Edited with an introduction and notes by E. Heron-Allen, London, 1908.

Kuhn, R., *The Demon of Noontide. Ennui in western literature*. Princeton, Princeton University Press, 1976.

Koestler, A., *The Act of Creation*. London, Pan, 1970.

Larue, A., "Le beau mal de méditer," in *Revue de littératures française et comparée*, n.º 9, 1997, pp. 245-261.

Leopardi, G., *Zibaldone: The Notebooks of Leopardi*. Edited by Michael Caesar e Franco D'Intino. Translated by Kathleen Baldwin et al. Penguin, Birmingham, 2013.

\_\_\_\_\_. *Zibaldone di pensieri*. Milano, Mondadori, 2011.

\_\_\_\_\_. *Canto notturno d'un pastore errante dell'Asia*. Translated by Jonathan Galassi. London, Penguin, 2010.

\_\_\_\_\_. *Canti*. Milano, Mondadori, 1987.

\_\_\_\_\_. *Moral Tales*. Translated by Patrick Creagh. Manchester, Carcanet New Press, 1983.

\_\_\_\_\_. *Operette morali*. Milano, BUR, 1982.

\_\_\_\_\_. *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*. Bologna, Cappelli, 1957.

Lopes, T. R. (org.), *Pessoa inédito*. Lisboa, Livros Horizonte, 1993.

Martinelli, B., *Leopardi e la condizione dell'uomo*. Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 2005.

\_\_\_\_\_. "Il pastore e l'astronomo: la scena del 'Canto notturno'," in *Otto/Novecento*, vol. 23, n.° 2, 1999, pp. 5-66.

Medeiros, P. de, *Pessoa's Geometry of the Abyss: modernity and the book of disquiet*. London, Legenda, 2013.

Muñiz, Muñiz, M. de las N., "Noia, spleen, malinconia: accerchiamento di un concetto," in *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*. Roma: Bulzoni, 1991, pp. 53-66.

Perella, N. J., "Leopardi and the primacy of desire," in *Giacomo Leopardi. Proceedings of the congress held at the University of California*, Los Angeles. November 10-11, 1988, Forum Italicum, 1990, pp. 57-86.

Pessoa, F., *Poemas de Alberto Caeiro*. Edição crítica de Ivo Castro. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.

\_\_\_\_\_. *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro e António Cardiello. Lisboa, Tinta-da-china, 2014.

\_\_\_\_\_. *Fernando Pessoa: un'affollata solitudine: poesie eteronime*. Milano, BUR, 2012.

\_\_\_\_\_. *Livro do Desasocego*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.

\_\_\_\_\_. *Rubaiyat*. Edição crítica de Maria Aliete Galhoz. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.

\_\_\_\_\_. , *A Educação do Stoico*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2007.

\_\_\_\_\_. , *Poemas 1934-1935*. Edição crítica Luís Prista. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

\_\_\_\_\_. , *Quadras*. Edição crítica de Luís Prista. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997.

\_\_\_\_\_. , *Poesias*. Lisboa, Ática, 1995.

\_\_\_\_\_. , *Fausto: tragédia subjectiva*. Lisboa, Presença, 1988.

\_\_\_\_\_. , *Ficção e Teatro: O banqueiro anarquista; Novelas policiais; O marinheiro e outros*. Lisboa, Publicações Europa-América, 1986a.

\_\_\_\_\_. , *Obra Poética e em Prosa*. Porto, Lello & Irmão, 1986b.

\_\_\_\_\_. , *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa, Ática, 1980.

\_\_\_\_\_. , *Textos Filosóficos*. Edição de António de Pina Coelho. Lisboa, Ática, 1968.

\_\_\_\_\_. , *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*. Edição de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa, Ática, 1966.

Polizzi, G., *Io sono quella che fuggi*. Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2015.

Prins, A., *Uit verveling: Being Bored*. Kampen, Klement, 2007.

Raguenet, S., “L’hétéronymie de Fernando Pessoa: devenir et dissémination,” in *Le spleen du poète. Autour de Fernando Pessoa*. Paris, Ellipses, 1997, pp. 101-114.

Ravoux-Rallo, E., “Pessoa chante Leopardi,” in *Le spleen du poète: autour de Fernando Pessoa*. Paris, Ellipses, 1997, pp. 31-40.

Rennie, N., *Speculating on the Moment: the Poetics of Time and Recurrence in Goethe, Leopardi, and Nietzsche*. München, Wallstein, 2005.

Romeo, L., Abate, G. and Lupi, W., *Leopardi e l’astronomia: atti del convegno nazionale di studi*. Cosenza, Progetto 2000, 2000.

Roselli, D., *Giacomo Leopardi e gli orizzonti dell’infinito-nulla*. Roma: Aracne Editrice, 2014.

Russo, M., *Um só dorido coração: implicações Leopardiane nella cultura letteraria di lingua portoghese*. Viterbo, Sette Città, 2003.

Ryckman, T., *The Reign of Relativity: Philosophy in Physics 1915-1925*. New York, Oxford:Oxford University Press, 2005.

Santi, G., *Sul materialismo leopardiano: tra pensiero poetante e poetare pensante*. Milano:Mimesis Edizioni, 2011.

Sadler, D., *An introduction to Fernando Pessoa. Modernism and the paradoxes of authorship*. Gainesville, University Press of Florida, 1998.

Savoca, G., "Leopardi e Pascal: tra (auto)ritratto e infinito," in *Revue des Etudes Italiennes*, vol. 45, n.° 3-4, 1999, pp. 251-264.

Stoyanova, S., Johnston, B., "Remediating Giacomo Leopardi's *Zibaldone*: Hypertextual Semantic Networks in the Scholarly Archive," in *Proceedings of the Third AIUCD Annual Conference on Humanities and Their Methods in the Digital Ecosystem*. New York, ACM, 2014.

Svendsen, L., *A Philosophy of Boredom*. London, Reaktion Books, 2005.

Tabucchi, A., *La nostalgie, l'automobile et l'infini: lectures de Pessoa*. Paris, Éditions du Seuil, 1998.

Tarani, T., *Il velo e la morte: saggio su Leopardi*. Firenze, Società editrice fiorentina, 2011.

Unamuno, M. de, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*. Madrid, Alianza Editorial, 1986.

## A Alma das Coisas: Leopardi na poética de Fernando Pessoa<sup>1</sup>

Giorgia Casara  
Universidade de Coimbra  
josephinenancyr@gmail.com  
Tradução de Andréia Guerini e Giovanna Bressan

*Porque a poesia é espanto, admiração, como alguém que, ao tombar dos céus com plena consciência da sua queda, olhasse atônito para todas as coisas. Como se alguém que conhecesse as coisas nas suas almas, tudo fazendo por recordar-se deste conhecimento, lembrando-se de que não foi assim que as conheceu, não foi sob estas formas e estas condições, mas de nada mais se lembrando.*<sup>2</sup>

**Fernando Pessoa**

A relação que liga Fernando Pessoa à literatura e à figura de Giacomo Leopardi se desenvolve, com certeza, ao longo de mais de uma década, durante as quais o poeta português entra em contato, primeiro através de citações e interpretações de outros e depois diretamente, com parte da obra do autor de Recanati. Apesar do julgamento inicial de Pessoa ter sido severo e desdenhoso, estudos posteriores, leituras e reflexões levaram o escritor português à descoberta de uma figura multiforme, capaz de uma prosa afiada, bem como de uma lírica mais sentimental e, mais profundamente, de uma alma dilacerada por suas próprias indagações. As sugestões geradas pela leitura dos *Cantos* mostraram-se tão reveladoras e intimamente sentidas a ponto de levar Fernando Pessoa a escrever, a um ano da sua morte, um poema dedicado inteiramente ao autor de Recanati: a autodeclaração de sua dívida poética.

O *Canto a Leopardi*, «datável entre 16 e 21 de julho de 1934, escrito a lápis sobre um caderno de notas datado de 1923»<sup>3</sup>, é composto por 36 versos (todos hendecassílabos, com exceção dos que estão incompletos), ligados por rimas (muitas vezes alternadas, mas no geral, mistas) e subdivididos em cinco estrofes de diferentes extensões.<sup>4</sup> O tom solipsista da composição, enfatizado

<sup>1</sup> Artigo publicado em italiano in «Lettere italiane», LXIV, n. 1, anno 2012, pp. 99-126.

<sup>2</sup> Pessoa, F., *Páginas Íntimas e Introspectivas*, in *Obra Poética e em Prosa*, A. Quadros (ed.), Prosa 1, vol. II, Lello e Irmão Editores, Porto, 2003, p. 82. «Perché la poesia è meraviglia, stupore, come se un essere cadesse dai cieli in piena coscienza della sua caduta, attonito delle cose. Come se uno conoscesse l'anima delle cose, e si sforzasse di recuperare questa sua coscienza, ricordandosi che non era così che le conosceva, non con queste forme e in queste condizioni, ma non ricordandosi di null'altro». Pessoa, F., *Una sola moltitudine*, Vol. I, A. Tabucchi (a cura di), Milão, Adelphi, 2007 [1979], p. 65. Tabucchi usa como referência o volume da editora Ática, *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*, G. R. Lind e J. P. Coelho (eds.).

<sup>3</sup> Russo, M. G., *Um só dorido coração. Implicazioni Leopardiane nella cultura letteraria di lingua portoghese*, Settecittà, Viterbo, 2003, p. 158.

<sup>4</sup> A quarta estrofe apresenta muitas lacunas (e também é incerto que se trate de uma estrofe ou de duas incompletas) e não é indicada em *Poesias Inéditas (1930-1935) por Fernando Pessoa*, em *Obras Completas de Fernando Pessoa*, 8 volumes, Lisboa, Ática, [s.d.], Vol. VII, nota prévia de V. Nemesio, e notas de J. Nemesio, 1955, p. 113. Os seis versos em questão se situam na parte superior do manuscrito que immortaliza o canto, os três primeiros divididos pelos segundos por um espaço, e posteriormente separados da última estrofe por um sinal diagonal, sempre a lápis, e com *fim* grafado entre parêntesis. A análise dos versos parece associá-los ao resto da composição, e aqui eles serão considerados tal

pelas repetidas indagações que o coração dirige a si mesmo em um ímpeto de necessidade desesperada de conhecimento, intuitivamente faz referência à poesia mais sentimental de Leopardi.

Além da afinidade que liga os dois poetas, e que o *Canto a Leopardi* sanciona de modo incontestado, é necessário, antes de tudo, ater-se à natureza dos textos consultados e estudados pelo poeta português. Na biblioteca de Fernando Pessoa, que ainda hoje conserva 1200 exemplares anotados à mão pelo poeta, há, de fato, duas edições dos *Cantos*, que documentam as fontes diretas pelas quais Pessoa teve acesso à obra do recanatese: o primeiro é uma tradução francesa em prosa (Ed. Michaud, 1909), que inclui, além dos poemas, uma seleção de aforismos dos *Pensieri* e algumas passagens das *Opúsculos Morais*,<sup>5</sup> e que se apresenta com sublinhados e indicações manuscritas; a segunda é uma edição escolar em italiano, (Ed Barbera, 1924), que está intacta e sem anotações.<sup>6</sup>

É interessante observar que na nota biobibliográfica de Alfonse Séché presente no volume - no qual as características fundamentais do pensamento leopardiano são identificadas exclusivamente por via das deformidades físicas e fraquezas psicológicas que afligiam o escritor -<sup>7</sup>, há referência à edição italiana de Barbera dos *Cantos*, editada por MG Mestica (1905); logo, é presumível que Pessoa, ansioso por lidar com o texto original, tenha procurado a edição a que o texto francês se referia e, não a tendo encontrado, contentou-se com uma edição posterior, mas publicada pela mesma editora.

Infelizmente, os traços manuscritos presentes na edição de Michaud não podem ser rastreados com segurança até a mão de Fernando Pessoa: na verdade trata-se principalmente de sublinhados, linhas nas margens e setas sinalizando passagens consideradas importantes; a única anotação escrita (o comentário 'Bello', escrito duas vezes ao lado de *Aspásia* e duas ao lado da *A Giesta*, «parecem não corresponder às características caligráficas do poeta português».<sup>8</sup>

---

como ocorre em Pessoa, F., *Poemas de Fernando Pessoa (1934-1935). Edição Crítica das Obras de Fernando Pessoa*, L. Prista (ed), Lisboa, IN-CM, 2000, Volume I - Tomo V, pp. 96 e ss., n. 104 e aparato genético pp. 326 e ss.

<sup>5</sup> «Leopardi, G., *Poesie Complète*, ed. francesa, V. Orban, A. Séché, L. Michaud (éds), Paris [1909]. O texto inclui todos os *Canti*; as *Operette Morali: Dialogo di Malabrano e Farfarello, Dialogo della Natura e di un'anima, Dialogo della Natura e di un Islandese, Elogio agli uccelli e Dialogo di un venditore di almanacchi e di un passeggiere*; e os *Pensieri* na seguinte ordem V, VI, XI, IX, XVII, XXII, XXVII, XXIX, XXX, XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXVII, XXIV, XXV, XV, XIX, XLV, XLVII, LVI, LX, LXXVIII, LXXX, LXXXIII, CII, CV, CX, CXI, II, IV, VIII, XII, XXI, XL, XXXII». Russo, P., «Pessoa e Leopardi, duas almas à janela», in *Melibra, Revista de Cultura*, n. 19, série 3, Viana do Castelo, Centro Cultural do Alto Minho, Semestral Verão 2006, pp. 13-18, p. 18 em nota.

<sup>6</sup> Leopardi, G., *Canti scelti: batracomiomachia ed estratto di paralipomeni*, comentários de R. Fornaciari, 9ª ed., Firenze, Barbera, 1924. A digitalização dos volumes presentes na biblioteca pessoal de Pessoa é visível em <<http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/index.php?id=2233>>.

<sup>7</sup> Cfr. Russo, P., *Pessoa e Leopardi, duas almas à janela*, cit.

<sup>8</sup> Russo, M. G., *Um só dorido coração*, cit., p.162

Como não é possível determinar com segurança, a partir do exame dos manuscritos, o momento exato em que o escritor português entrou em contato com a obra leopardiana, é possível, em todo caso, tentar determinar a época mais exata através de *A educação do estóico*, o diário do heterônimo suicida Barão de Teive. Neste texto escrito em meados dos anos 20, o nome do poeta de Recanati aparece pela primeira vez, citado nos textos ‘Three pessimists’ e ‘Leopardi’, publicados em apêndice ao livro<sup>9</sup>, nos quais o Barão se distancia do pessimismo de origem sexual de Leopardi, Vigny e Antero de Quental.<sup>10</sup> Podemos hipotetizar que foi a partir desse momento que Pessoa começou a refletir mais profundamente sobre a poética leopardiana, repensando-a completamente, e revertendo o seu julgamento inicial, até o grande tributo de ‘34, quando articula, a uma compreensão profunda e lúcida do pensamento do recanatense, uma reflexão geral sobre a importância fundamental da poesia no âmago do pensamento moderno.

A análise pontual do Canto dedicado a Leopardi permitirá identificar os núcleos fundamentais escolhidos por Pessoa ao desenvolver a sua reflexão e, conseqüentemente, as principais trajetórias de convergência entre as duas poéticas.

Ah, mas da voz exânime pranteia  
O coração aflito respondendo:  
«Se é falsa a idéa, quem me deu a idéa?  
Se não ha nem bontade nem justiça  
Por que é que anseia o coração na liça  
Os seus inuteis mythos defendendo?

Se é falso crer num deus ou num destino  
Que saiba o que é o coração humano,  
Por que ha o humano coração e o tino  
Que tem do bem o o mal? Ah, se é insano  
Quere justiça, porque qu’rer justiça  
Querer o bem, para que o bem querer?  
Que maldade, que [...], que injustiça  
Noz fez p’ra crer, se nao dovemos crer?

Se o dúbio e o incerto mundo,  
Se a vida transitória  
Têm noutra parte o íntimo e profundo  
Sentido, e o quadro último da história,  
Por que há um mundo transitório e incerto

---

<sup>9</sup> Pessoa, F., *Barone di Teive, L’educazione dello stoico*, trad. de Stegagno-Picchio, L. (Barão de Teive, *A educação do estóico*), Torino, Einaudi, 2005, pp. 84-91.

<sup>10</sup> «O pessimismo, verifiquei, é muitas vezes um fenômeno de recusa sexual. É assim, claramente, o de Leopardi e de Anthero de Quental. Nesta construção de um sistema sobre os fenômenos sexuais próprios, não posso esquivar-me a ver qualquer coisa de implacavelmente grosseiro e vil. Todos os indivíduos grosseiros têm necessidade da nota sexual; é ela, até, que os distingue. Não podem contar anedotas fora da sexualidade; não sabem ter espírito fora da sexualidade. Veem em todos os pares uma razão sexual de serem pares». Ivi, p. 65.

Onde anda com incerteza e transição,  
Hoje um mal, uma dor, e [...] aberto  
Um só dorido coração?

A paisagem de gelo interior  
Da vida, mixto vão de gozo e dor,  
Mas, porque mixto, má, e porque má  
[...]  
E [...] a mente  
Contempla em extase sem fé nem calma  
O abysmo que é o mundo para a alma –  
O todo – sta [...]

Assim, na noite abstrata da Razão,  
Inutilmente, magoadamente,  
Dialoga comsigo o coração,  
Fala alto a si mesma a mente;  
E não há paz nem conclusão,  
Tudo é como se fôra inexistente.

“Canto a Leopardi”, Fernando Pessoa (1934)<sup>11</sup>

A pesquisadora francesa Ravoux-Rallo, que analisou a questão<sup>12</sup>, detectou uma conexão com *A si mesmo*<sup>13</sup>, do qual o texto pessoano parece representar uma espécie de contracanto. De fato, entre os dois textos é possível localizar facilmente as referências que identificam as temáticas

---

<sup>11</sup> Pessoa, F., *Poemas de Fernando Pessoa (1934-1935). Edição Crítica das Obras de Fernando Pessoa*, cit., pp. 96 e ss., n. 104 e aparato genético pp. 326 e ss. O manuscrito é mantido no fundo *Fernando Pessoa* da *Biblioteca Nacional de Lisboa* (localização E3, 33-35 R). Os colchetes indicam partes nas quais as palavras são ilegíveis. «Ma dalla voce esanime, ah, risponde / piangendo il cuore afflitto: / «Se l'idea è falsa, chi mi ha dato l'idea? / Se non esiste né bontà né giustizia / perché si tormenta il cuore nella lotta / i suoi inutili miti difendendo? // Se è falso credere in un dio o in un destino / che sappia cosa sia il cuore umano, / perché ci sono il cuore umano e il senno / che hanno in sé il bene e il male? Ah, se è insensato / voler giustizia, perché nella giustizia / volere il bene? A che scopo volere il bene? / Quale malvagità, [...] quale ingiustizia / ci ha fatti per credere, se non dobbiamo credere? // Se il dubbio e incerto mondo, se / la vita transitoria hanno altrove il loro intimo e profondo / senso, e l'estremo quadro della storia, / perché c'è un mondo transitorio e incerto, / dove vaga in incertezza e transizione / oggi un male, un dolore, e [...], aperto / un solo dolente cuore?» // (Il paesaggio di gelo interiore / della vita, è un vano miscuglio di piacere e dolore, / ma, appunto perché mescolato, è malvagio, e appunto perché malvagio / [...] / e [...] la mente / contempla in estasi senza fede né calma / l'abisso che è il mondo per l'anima / e tutto sta [...]) // Così, nella notte astratta della Ragione / inutilmente, dolorosamente, / dialoga con se stesso il cuore, / parla alto a se stessa la mente; / e non c'è pace né conclusione, tutto è / come se fosse stato inesistente». Trad. di F. R. Zambon, *All'apparir del vero: vita di Giacomo Leopardi*, Milano, Mondadori, 2002, [1998], p. 7.

<sup>12</sup> Cfr. Ravoux-Rallo, E., *Pessoa chante Leopardi*, in I. Oseki-Dépré (éd.), *Le spleen du poète, autour de l'œuvre de Fernando Pessoa*, Ellipses, Paris, 1997, pp. 31-40.

<sup>13</sup> «Or poserai per sempre, / Stanco mio cor. Però l'inganno estremo, / Ch'eterno io mi credei. Però. Ben sento, / In noi di cari inganni, / Non che la speme, il desiderio è spento. / Posa per sempre. Assai / Palpitasti. Non val cosa nessuna / I moti tuoi, nè di sospiri è degna / La terra. Amaro e noia / La vita, altro mai nulla; e fango è il mondo. / T'acqueta omai. Dispera / L'ultima volta. Al gener nostro il fato / Non donò che il morire. Omai disprezza / Te, la natura, il brutto / Poter che, ascoso, a comun danno impera, / E l'infinita vanità del tutto». *A se stesso*, in Leopardi, G., *Poesie e Prose*, Vol I Poesie, M. A. Rigoni e C. Galimberti (a cura di), Milano, Mondadori, 1887, Milano, Mondadori, 1887. De agora em diante, todas as referências a esse volume serão abreviadas com as iniciais PP I, seguidas do número da página.

centrais da reflexão leopardiana<sup>14</sup>, e que Pessoa capta em sua essência mais profunda, ultrapassando o limite de uma mera referência estilística.

Enquanto Leopardi, na composição que melhor exprime a sua concepção de lírica, se dirige ao próprio coração sancionando com palavras claras o aniquilamento de todas as ilusões, Pessoa reitera a sua inesgotável presença e importância, dando voz ao *cansado* coração leopardiano e concedendo-lhe uma possibilidade de réplica. Assim, em ao menos vinte versos de discurso direto, o coração se interroga do porquê da amarga condição humana: os *porquês* se repetem cinco vezes, perseguindo os ‘se’ hipotéticos, que retornam sete vezes (cinco das quais em anáfora), evidenciando o ímpeto com o qual se quebra o silêncio imposto ao coração em *A si mesmo*.

A primeira parte do monólogo desenvolve a reflexão a respeito da contradição substancial na qual a existência do homem se consome entre a força das ilusões inúteis e a consciência da ausência de sentido do mundo; os versos 13 e 14, nos quais a entidade maligna colocada à frente da criação é amaldiçoada, fecham a segunda estrofe com uma clara homenagem à lucidez do materialismo leopardiano, que não prevê consolações ou exceções. Uma prova adicional do componente tão horrivelmente banal do ‘mal’ que rege o mundo, no qual o ser humano está perenemente voltado para a felicidade inatingível (essa já uma reflexão leopardiana), é apresentado por Pessoa na dramática oposição entre o intelecto, que através do raciocínio chega a captar a essência ininteligível do universo, e o *coração*, que se agita em dor por não ser capaz de atingir uma plenitude à qual, no entanto, sente-se pertencer. A um niilismo de aparente renúncia que, consciente da monstruosidade da existência, não parece prever qualquer possibilidade de superamento da dor («Non val cosa nessuna i moti tuoi, / né di sospiri è degna la terra») [Coisa alguma vale o teu bater, / nem de suspiros é digna a terra] se contrapõe a potência cognitiva do sentimento, que posiciona o significado final não neste mundo transitório e limitado, mas *em outro lugar*.

A quarta estrofe que dá início à conclusão do poema, ainda que fragmentária e carregada de omissões, revela-se importante para dois núcleos essenciais que caracteriza e que mais uma vez ecoam um dos versos de *A si mesmo*: a vida entendida como alternância vã de prazer ilusório e dor («Mixto vão de goso e dor» retoma o verso «Amaro e noia la vita, altro mai nulla») [Amargo e tédio a vida, e nada mais], - e a consciência de que seu caráter trágico deriva justamente desse conflito

---

<sup>14</sup> Por uma questão de completude, os paralelismos mais óbvios encontrados nos dois textos são citados abaixo: «stanco mio cor» (v. 2) e «Coração aflito» (v. 2); «cari inganni» (v. 4) e «inúteis mitos defendendo» (v. 6); «Non val cosa nessuna i moti tuoi» (vv.7/8) e «Por que é que anseia o coração na liça» (v. 5); «Amaro e noia la vita, altro mai nulla» (vv. 9/10) e «[...] gelo interior da vida, mixto vão de goso e dor» (vv. 23/24); «...il fato non donò che il morire» (vv.12/13) e «Se a vida transitória tem noutra parte o íntimo e o profundo sentido» (vv. 16/17) ; «l’infinita vanità del tutto» (v.16) e «Tudo è como se fora inexistente» (v. 35).

insolúvel («Mas, porque mixto, má»)<sup>15</sup> O conflito que emerge nos versos precedentes não encontra uma solução: a totalidade à qual o coração crê pertencer é apresentada à mente como um abismo inacessível, onde a consciência se perde e ‘naufraga’, contemplando suspensa o estático vazio de sentido do mundo.

Os últimos seis versos rompem o monólogo dos anteriores através de uma voz que narra de fora o drama da incomunicabilidade preexistente à criação poética: o coração aflito *inutilmente* consome o diálogo interno, assim como a mente, enclausurada em suas próprias convicções, *fala alto a si mesma*. A réplica das razões do coração, no entanto, é permitida apenas na *noite abstracta da Razão*, sugerindo precisamente que o grau mais profundo de conhecimento pode subsistir somente na renúncia ao poder do pensamento racional, através da consciência de que a razão somente é útil até o momento em que compreende sua própria inutilidade. Mas não há *paz nem conclusão*, não há a quietude que Leopardi vislumbra após a morte: a ideia que Pessoa exprime neste penúltimo verso, além do fato de provir de um ponto de vista que transcende aquele da voz narrativa, evidencia o alcance universal dessas palavras, nas quais o plano dialógico se amplia subitamente, a modificar e expandir a direção semântica dos versos anteriores. *Tudo é como se fora inexistente*, além de ecoar *l’infinita vanità del tutto* [a infinita vanidade de tudo] representa uma condenação definitiva para a realidade inteira, que se revela um ‘sólido nada’ privo de qualquer valor: a palavra poética nasce então como uma necessidade intrínseca a essa consciência, por denunciar e exorcizar uma condição de «‘ausência radical’ do sentimento de realidade autêntica»<sup>16</sup>.

Em Leopardi, a investigação da tangibilidade do estado de infelicidade nos permite penetrar mais intimamente no ‘verdadeiro’; a esse respeito, é interessante notar que no manuscrito pessoano há uma versão alternativa dos dois últimos versos, escritos após a primeira versão e posteriormente colocados entre parênteses ao lado de um sinal interrogativo: «E tudo, exceto para dor e misterio, / È qual se fôra inexistente»<sup>17</sup>. A dor se torna um instrumento gnoseológico através da poesia, que anuncia a verdade analisando com o intelecto aquilo que vem do coração, onde os segredos do homem e da natureza estão de fato escondidos<sup>18</sup>. O mistério apontado por Pessoa está

---

<sup>15</sup> A referência remete à teoria do prazer, que elimina qualquer possível saída transcendental, identificando a natureza material do prazer e trazendo, na esteira do pensamento iluminista, a reflexão sobre a felicidade em relação ao tópico ‘corpo’. Essa distinção elimina do horizonte qualquer possibilidade de se alcançar o prazer, que se realizaria apenas através da contemplação de um prazer ilimitado e infinito.

<sup>16</sup> Lourenço, E., *Fernando, re della nostra Baviera*, trad. de D. Stegagno (*Fernando, rei da nossa Baviera*), Roma, Ed. Empíria, 1997, [IN-CM,1986], p. 38.

<sup>17</sup> Pessoa, F., *Poemas de Fernando Pessoa (1934-1935)*, cit., p. 327.

<sup>18</sup> «Ora chi conosce intimamente il cuore umano e il mondo, conosce la vanità delle illusioni, e inclina alla malinconia, tanto più che la base di questa scienza è la sensibilità e suscettibilità del proprio cuore, nel quale principalmente si

em consonância com o *brutto Poter che, ascoso, a comun danno impera*: [Poder bruto que, oculto, a comum dano impera] o outro elemento verdadeiramente ‘real’ junto com a dor é, de fato, o incompreensível e obscuro núcleo originário «do qual descendem todos os opostos e no qual todos se reúnem, em uma unidade incompreensível para o intelecto humano finito e limitado, cujo discurso é condenado a prosseguir por opostos».<sup>19</sup>

Contudo, a escolha que Pessoa provavelmente teria feito em favor da primeira versão poderia ser motivada pelo desejo de enfatizar o papel da poesia e o poder inesgotável do canto, que incansavelmente tenta dar voz ao mistério inominável posto na origem do ser. À reflexão sobre a ideia leopardiana de lírica que emerge em *A si mesmo*, Pessoa responde com um apelo angustiado que eleva os limites da homenagem e que se abre em busca de uma identidade coral supra-histórica que anule o papel do sujeito poetante: de fato, na última estrofe se está diante de um dialogismo vertiginoso<sup>20</sup> onde não é mais possível identificar a fonte do enunciado e onde permanece somente o canto a representar a lacuna permanente entre a unidade originária e a condição humana. Essa dramatização do nascimento da poesia termina em uma epígrafe com uma tomada de posição consciente em relação à realidade, que, diante da derrocada de todas as ilusões, é rejeitada como falsa e inexistente. A perda de um sentido definitivo faz com que não existindo «algo de real nem algo de substancial no mundo exceto as ilusões»<sup>21</sup> o plano do real seja invertido, perdendo totalmente o significado e mostrando os limites da razão raciocinante. É então que o exercício consciente da ilusão através da prática poética se torna essencial: «as coisas que não são coisas» mencionadas na famosa passagem do *Zibaldone*<sup>22</sup> são criadas pela imaginação poética, única força em condições de ir além dos limites do conhecimento - até tocar o núcleo inalcançável da verdade -, e ao mesmo tempo capaz de aliviar a terrível sensação de sentir-se vivo. Portanto, a consciência do nada não se limita à mera contemplação: no interior daquele obscuro e inalcançável baluarte, na verdade, parece estar escondida «a infinita força motriz, fonte das coisas que são [e] também

---

esamina la natura dell'uomo e delle cose». Leopardi, G., *Zibaldone di pensieri*, R. Damiani (a cura di), Milano, Mondadori, 1997, p. 325 do autógrafo. De agora em diante, todas as citações do *Zibaldone* a que se referem a esta edição usarão a abreviatura *Zib* e o número da página do autógrafo para o qual é feita referência. Por favor, note que em algumas passagens as siglas, presentes na edição mencionada, serão dissolvidas, para garantir maior fluência na leitura.

<sup>19</sup> Tilgher, A., *La filosofia di Leopardi*, Bologna, Massimiliano Boni, 1979<sup>2</sup> [Roma, 1940], p. 97.

<sup>20</sup> «Le cœur de Leopardi répond au poète dans le poème de Pessoa. Celui-ci, 'dramaturge' avant tout, aime à faire dialoguer, les poètes entre eux, ceux créés par lui, ou ici un cœur avec son poète ! [...] Et Pessoa trouve un hétéronyme de plus. Qui, dès lors 'chante' Leopardi dans le *Canto*? Pessoa-poète, certainement, mais aussi le cœur italien de Fernando Pessoa par sa voix». Ravoux-Rallo, E., *Pessoa chante Leopardi*, cit., p. 37.

<sup>21</sup> *Zib*. 99.

<sup>22</sup> «Non v'è altro bene che il non essere; non v'ha altro di buono che quel che non è; le cose che non son cose: tutte le cose sono cattive». *Zib*. 4174.

daquelas que, no brevíssimo intervalo entre o seu surgir e seu desaparecer, esplendem na luz, aproximando-se da condição paradoxal (ou não condição?) das ‘coisas que não são coisas’»<sup>23</sup>.

O esquecimento, sendo «diretamente contrário à razão»<sup>24</sup> torna-se, portanto, necessário à sobrevivência de quem, como Leopardi, sente «por toda a parte o nada e o vazio, e a vanidade dos cuidados humanos e dos desejos e das esperanças de todas as ilusões inerentes à vida, de modo que sem isso não há vida».<sup>25</sup> Não se trata absolutamente de uma recusa à vida vital, e muito menos de uma fuga por um pessimismo decadente e ansiosamente metafísico (acusação que moverá Nietzsche em direção a Leopardi): a palavra poética é, de fato, o sinal tangível do cerne da ausência que se encontra na origem da presença do mundo, a força que consegue transformar o desejo de anulação em desejo de nomear (e recriar) aquela distância que separa o sujeito existente da lógica incompreensível da existência.

O mesmo valor de esquecimento atribuído à atividade literária é explicitado por Bernardo Soares que, em um trecho do *Livro do Desassossego*, explica a diferença que vê entre si e os pessimistas:

Não é isto o conceito dos pessimistas, como aquele de Vigny, para quem a vida é uma cadeia, onde ele tecia para se destruir. Ser pessimistas é tomar qualquer coisa como trágico, e essa atitude é um exagero e um incômodo. Não temos, certo, um conceito de valia que apliquemos à obra que produzimos. Produzimo-là, é certo, para nos destruir, porém não como o preso que tece a palha, para se destruir do Destino, senão de menina que borda almofadas, para se destruir, sem mais nada.<sup>26</sup>

No exemplo de Vigny brilha pela ausência o nome de Leopardi, que a ele tinha sido alinhado no fragmento *Three pessimists*<sup>27</sup>, bem como em um texto do *Livro do Desasocego* de 1929.<sup>28</sup> O texto acima, escrito em 29 de março de 1930, atesta o fato de que naquele momento Pessoa provavelmente já tinha tido a chance de repensar a sua opinião sobre a poética de Leopardi, excluindo-a do pessimismo desistente e míope daqueles que tentam esquecer a perversidade da existência, consolando-se com os prazeres efêmeros concedidos ao ser humano e recolhendo-se na

---

<sup>23</sup> Galimberti, C., *Cose che non son cose. Saggi su Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2001, p. 231.

<sup>24</sup> *Zib.* 104.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> Pessoa, F., *Livro do Desasocego*, J. Pizarro, I. Castro (eds.), Edição Crítica das Obras de Fernando Pessoa, Vol. XII - Tomo I e II, Lisboa, IN-CM, 2010, tomo I, p. 231. A partir deste momento, as citações dessa edição serão indicadas com a sigla LdD e o número da página a que se referem, sem a especificação do tomo, dado que as referências se encontram todas no primeiro. A tradução para o italiano utilizada é: Pessoa, F., *Il libro dell'Inquietudine di Bernardo Soares*, M. J. Lancastre e A. Tabucchi (a cura di), Milano, Feltrinelli, 2008 [1986]. Esta obra será indicada de agora em diante com a sigla *LdI*. *LdI.*, p. 228.

<sup>27</sup> Cfr. notas n. 8-9.

<sup>28</sup> *LdD*, p. 184

falaciosa convicção de que se pode alcançar um estado de quietude negando o desejo. A ‘menina que borda almofadas’<sup>29</sup> remete à luta pela defesa da potência da sabedoria que se esconde na pesquisa estética inerente ao ato de escrever: uma pesquisa talvez consciente do seu fracasso intrínseco, mas que se projeta continuamente para «e aquela outra coisa que brilha no fundo da inquietude como um diamante possível numa cova a que se não pode descer».<sup>30</sup> O alento coral de Pessoa ao final do *Canto a Leopardi* enfatiza a importância da poesia conjugando-se nela o esquecimento e o conhecimento, reconhecendo e adotando a escolha de Leopardi que, justamente por ser consciente da extrema vanidade das ilusões, as persegue incansavelmente, sem *paz nem conclusão*.<sup>31</sup>

## II

Os últimos versos do *Canto a Leopardi* escondem um inquietante questionamento sobre a possibilidade de se poder exprimir e transferir aquele conhecimento ancestral que somente o sábio sentimental é capaz de alcançar, e que parece se perder assim que se torna ‘palavra’. Se a poesia lírica nasce da divisão interna do sujeito poetante, ela própria vive de uma antinomia que se realiza entre o pensamento mítico da unidade - a qual se dirige - e a impossibilidade de alcançá-lo - do qual se alimenta -. Essa consciência, juntamente com a reflexão sobre a fratura irreparável que separa o modo de sentir dos modernos em relação aos antigos, fará com que ambos os poetas ratifiquem a impossibilidade da poesia na era moderna. De fato, os antigos viviam em condições privilegiadas, porque a Natureza «falava-lhes sem se revelar»<sup>32</sup>; os modernos, por outro lado, por possuírem a técnica e a ciência, aprofundam o conhecimento do mundo e dos mecanismos físicos que o regulam, mas devem conviver com a triste realidade, com a dolorosa consciência da inconsistência das coisas.

---

<sup>29</sup> *LdD*, p. 231. *LdI*, p. 228. Ver nota n. 25.

<sup>30</sup> *LdD*, p. 327. *LdI*, p. 96.

<sup>31</sup> «Come i più ardenti zelatori delle illusioni sono forse quelli che ne conoscono e sentono più vivamente e universalmente la vanità, così i loro più ardenti impugnatori son quelli che non la conoscono bene, o se la conoscono bene, non la sentono intimamente e in tutta l’estensione della vita; cioè la conoscono in teoria, ma non in pratica. Tali sono gli spregiudicati e gl’intolleranti filosofici de’ nostri giorni. Perchè se la conoscessero e sentissero, e ne comprendessero tutta l’immensa estensione, se ne spaventerebbero, la mancanza di esse illusioni torrebbe loro quasi il respiro, cercherebbero di rifugiarsi un’altra volta nel seno dell’ignoranza o dimenticanza del vero, e del crudelissimo dubbio (dimenticanza che non gli alienerebbe, anzi li ricondurrebbe alla religione), di richiamar l’attività ec. Se non altro non sarebbero così ardenti nel combattere le illusioni, non cercherebbero gloria nel dimostrare la vanità di tutte le glorie, non porrebbero molta importanza nel dimostrare e persuadere che nulla importa, e per conseguenza neanche questa dimostrazione». *Zib.* 325-326.

<sup>32</sup> *Ad Angelo Mai*, v. 54, in *PP I*, p. 117.

Este processo origina-se essencialmente na «aceitação do critério de verdade do *logos* em vez do *mithos*»<sup>33</sup>: No interior do *Zibaldone*, Leopardi reflete sobre a mudança de significado da palavra *fábula*, que originalmente assumia o mesmo valor de *discurso* (assim como *mithos* era válido para *logos*), para em seguida, passar a significar «fingimento, história falsa».<sup>34</sup> A verdade, da qual o mito era emissário, e que se expressava na poesia, podia ser compreendida somente pelos antigos, para quem cada coisa estava viva de acordo com a imaginação humana, através da qual o universo era representado e explicado<sup>35</sup>. Nos tempos antigos, a poesia era, ao mesmo tempo, um veículo difusor da verdade e da felicidade, enquanto «o homem, em quem ainda se não tinha diferenciado imaginação e razão, [pensava] por símbolos, por imagens, por metáforas»<sup>36</sup>.

[...] os primeiros eruditos serviram-se da poesia, e as primeiras verdades foram anunciadas em versos, não, creio eu, com a expressa intenção de ocultá-las e torná-las ininteligíveis, mas porque se apresentavam às mentes dos sábios com uma veste ornada pela imaginação, e em grande parte eram encontradas nesta antes que na razão, [...]<sup>37</sup>

O momento no qual o homem, não reconhecendo mais a verdade no mito, se propõe a superá-lo através da razão, procurando a origem e o significado de todas as coisas, é identificado tanto por Leopardi quanto por Pessoa como um ponto sem retorno. Depois disso, a consciência infeliz do homem moderno não terá nada a fazer a não ser lamentar o tempo perdido ou evocá-lo através das memórias da infância, o único período da vida em que a imaginação ainda é fervorosa e viva. Consequentemente, a imaginação começa a ser dotada de «um estatuto de existência puramente interior, [e a ser considerada] um modo de subjetividade, não tendo outra forma de existência além daquela que lhe é conferida pela consciência individual».<sup>38</sup>

---

<sup>33</sup> Folin, A., *A proposito della verità leopardiana*, in G. De Matteis (a cura di), *Convegno nazionale di studi sul Leopardi: bilancio dei convegni nel bicentenario e nuove prospettive critiche per il terzo millennio*, 24-25 Novembre 1999, Pescara, Edizioni scientifiche universitarie, 2000, p. 58.

<sup>34</sup> «Perocchè l'antico e primitivo significato di fabula, non era *favola*, ma discorso, da *for faris*, quasi piccolo discorso, onde poi si trasferì al significato di *ciancia nugae*, e finalmente di *finzione* e *racconto falso*. Appunto come il greco *μῦθος* nel suo significato proprio, valeva lo stesso che *λόγος*, *verbum dictum oratio sermo colloquium*, e da Omero non si trova, cred'io, adoperato se non in questa o simili significazioni, così esso come i suoi derivati. Poi fu trasferito alla significazione di *favola*». *Zib.* 498.

<sup>35</sup> «Che bel tempo era quello nel quale ogni cosa era viva secondo l'immaginazione umana e viva umanamente cioè abitata o formata di esseri uguali a noi, quando nei boschi desertissimi si giudicava per certo che abitassero le belle Amadriadi e i fauni e i silvani e Pane ec. ed entrandoci e vedendoci tutto solitudine pur credevi tutto abitato e così de' fonti abitati dalle Naiadi ec. e stringendoti un albero al seno te lo sentivi quasi palpitare fra le mani credendolo un uomo o donna come Ciparisso ec. e così de' fiori ec. come appunto i fanciulli». *Zib.* 64.

<sup>36</sup> Pessoa, F., *Páginas de Estética e Teoria Crítica Literárias*, G. L. Lind e J. P. Coelho (eds.), Lisboa, Ática, 1966, p. 124-25.

<sup>37</sup> *Zib.* 2941.

<sup>38</sup> Vernant, J. P., «Nascita di immagini», *Aut-Aut. Rivista di filosofia e di cultura*, Milano, Lampugnani Nigri CLXXXIV-CLXXXV, 1981, pp. 7-23, p. 18.

O inevitável fechamento do sujeito em si mesmo e a falta de crenças e mitologias comuns como referência levam ao esgotamento de todos os gêneros poéticos à exceção do lírico, gênero que é comum tanto aos modernos como aos antigos, já que é «próprio de cada homem, inclusive do iletrado, que procura recriar-se ou consolar-se com o canto, e com as palavras medidas em qualquer modo, com a harmonia; [...]»<sup>39</sup>. O homem moderno, em quem a imaginação se extinguiu, precisa da poesia para recuperar a memória da vitalidade passada, mas ao mesmo tempo exige satisfazer o desejo de verdade que a era da razão lhe impõe: a poesia sentimental do homem de gênio pode, segundo Leopardi, alcançar este objetivo, já que enche «o espírito de idéias vagas e indefinidas e vastíssimas»<sup>40</sup>, conseguindo ao mesmo tempo mostrar «as mais reais e sublimes verdades».<sup>41</sup> A distinção feita entre o conhecimento da filosofia e da poesia pode, portanto, encontrar uma síntese no sujeito, que se torna «filósofo e poeta ao mesmo tempo»<sup>42</sup>, e a quem é confiada «a memória e a possibilidade de unidade».<sup>43</sup> A reunificação é possível porque a filosofia moderna parece ter alcançado o cume do seu percurso, onde a descoberta da nulidade de todas as coisas e a consequente renúncia ao conhecimento da verdade ocorre;<sup>44</sup> e portanto nada resta senão atingir os laços subterrâneos que unem todas as coisas: «o verdadeiro filósofo é aquele que, entre coisas aparentemente distantes e desconexas, descobre relações íntimas, secretas, profundas».<sup>45</sup> A ‘ultrafilosofia’ leopardiana, que liberta e desencanta da filosofia, levando à consciência da *vanitas vanitatum*, quer, portanto, partir novamente da contemplação do abismo, da extinção da mitologia, para, através da imaginação, redescobrir a palavra na qual se esconde o diálogo originado entre a sabedoria e a beleza.

---

<sup>39</sup> *Zib.* 4234.

<sup>40</sup> *Zib.* 1574.

<sup>41</sup> «Quante grandi illusioni concepite in un momento o di entusiasmo, o di disperazione o insomma di esaltamento, sono in effetto le più reali e sublimi verità, o precursore di queste, e rivelano all'uomo come per un lampo improvviso, i misteri più nascosti, gli abissi più cupi della natura, i rapporti più lontani o segreti, le cagioni più inaspettate e remote, le astrazioni le più sublimi; dietro alle quali cose il filosofo esatto, paziente, geometrico, si affatica indarno tutta la vita a forza di analisi e di sintesi». *Zib.* 1856.

<sup>42</sup> Prete, A., *Il demone dell'analogia: da Leopardi a Valéry: studi di poetica*, Milano, Feltrinelli, 1986, p. 139.

<sup>43</sup> Prete, A., *Il demone dell'analogia: da Leopardi a Valéry: studi di poetica*, Milano, Feltrinelli, 1986, p. 139.

<sup>44</sup> A reflexão sobre os limites da filosofia entendida como ciência ainda faz parte do desacordo insolúvel entre a capacidade moderna de por à vista a nudez das coisas e a sabedoria antiga, poética e abrangente, capaz de captar sua essência e, ao mesmo tempo, cobrir sua nudez com 'o belo'. O olhar permanece sempre centrado no mundo antigo, onde a poesia e a filosofia se sobrepunham e correspondiam: a oposição entre os dois emerge, portanto, mais histórica do que substancial, fruto da espiritualização e da revelação de antigos erros por parte do raciocínio; e é por isso que, «O que o tempo da crise exige não é nem a invocação da filosofia, de uma nova filosofia, nem da poesia, de uma nova poesia: ele exige o encontro entre o *pensamento poetante* e a *poesia pensante*». Prete, A., *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 87.

<sup>45</sup> Tilgher, A., *La filosofia di Leopardi*, cit., p. 70.

Através de sua lúcida especulação materialista Leopardi traz à luz, talvez pela primeira vez, «o perigo para o Ocidente de ser engolido, como uma areia movediça que não destrói mas aniquila, pelo niilismo que traz em si desde o começo»<sup>46</sup>. O próprio Nietzsche, antes de mudar a sua opinião, foi capaz de compreender o caráter revolucionário do pensamento leopardiano, reconhecendo seu mérito de ter alcançado a consciência da ‘morte de Deus’ e desmascarado a falsidade e a essência anuladora do ‘mundo real’, em cuja cepa está o fim das certezas metafísicas e o crepúsculo do pensamento platônico. De fato, em um fragmento, o filósofo alemão contrasta, precisamente, o pensamento de Platão com o de Leopardi, que identifica na vida, segundo a interpretação nietzschiana, não uma aparência do mundo real, mas um fenômeno «cattivo e serio»<sup>47</sup>, que torna a arte, portanto, necessária.

O eco do *Pastor errante* - que representa um elemento essencial nas *Extemporâneas*<sup>48</sup> - retorna com as mesmas sugestões também em Pessoa, que com Caeiro e seu *Guardador de rebanhos* parece dar voz ao pastor que, exauridas as invocações à lua, adquire a capacidade de sentir ‘de modo *não-histórico*’<sup>49</sup>. O mestre Caeiro é apresentado pelo Pessoa ortônimo e pelos outros heterônimos como o *grande libertador*, que «descreve o mundo sem refletir sobre ele, [conseguindo assim criar] um conceito de universo que não contém interpretação».<sup>50</sup>

O desejo de interpretação que parece faltar em Caeiro decorre de uma falta de consciência interna, que não mais reconhece na natureza o único critério de verdade, mas que percebe que o mundo e os seres que o habitam são apenas fragmentos de uma plenitude originária. O objetivismo clássico procurado por Pessoa - para quem a arte grega alcança a perfeição na harmonia entre a

---

<sup>46</sup>Damiani, R., *Nichilismo e «bon ton»*, in AA.VV., *Miscellanea di studi in onore di M. Pecoraro*, vol. I, Firenze, Olschki, 1991, pp. 339-350, p. 346.

<sup>47</sup> «[...] Non dimostra proprio, la presenza dell’arte, che ogni cosa quaggiù è un fenomeno inestetico, cattivo e serio? Si ponderi, dunque, una volta, che cosa dice un vero pensatore: Leopardi!» Nietzsche, F., *Intorno a Leopardi*, C. Galimberti (a cura di), Genova, Il Melangolo, 1992, p. 69. (*Anotação sobre a importância do ritmo para a vida*, 1875). Voltar-se à arte e à contemplação estética torna-se quase obrigatório para o sujeito que tenha compreendido a vanidade de tudo.

<sup>48</sup>A detecção da felicidade no esquecimento não é a única importante intuição leopardiana que Nietzsche perpetua através das *Considerações extemporâneas*: do *Canto noturno de um pastor errante da Ásia*, além das razões fundamentais do super-historicismo, também emerge «O assombro suscitado pelo movimento do ciclo da vida em seres não racionais e não ‘históricos’ (no próprio homem quando intuir no seu destino um ritmo afinado com o ritmo das coisas)». Nietzsche, F., *Intorno a Leopardi*, cit., P. 120 (notas ao texto).

<sup>49</sup> «Mas, seja na máxima, seja na mínima felicidade, é sempre uma coisa só o modo como a felicidade se torna felicidade: o poder esquecer ou, em expressão mais erudita, a capacidade de sentir de modo *não-histórico* enquanto ela dura. Quem não sabe sentar-se no limiar do instante esquecendo todas as coisas do passado, quem não é capaz de ficar em pé sobre um ponto sem vertigem e tem o medo como uma deusa da vitória, nunca saberá o que é a felicidade e, pior ainda, nunca fará nada que faça os outros felizes». Ivi, p. 35 (“Da utilidade e dano da história para a vida”).

<sup>50</sup>Lind, G. R., *Estudos sobre Fernando Pessoa*, IN-CM, Lisboa, 1981, p. 117.

particularidade da emoção e a universalidade da razão<sup>51</sup>, transcendendo o tempo - é encontrado em Caeiro que, aos olhos do discípulo Reis, parece ter atingido um objetivismo mais grego do que dos próprios gregos: o ancião autodidata não parece um homem diferente dos outros, e sim um «outro universo»<sup>52</sup>, semelhante ao dos antigos, onde na realidade visível era possível encontrar a mesma essência do ser. Se a poesia de Caeiro, tão intelectual e simbólica, aparece como o convite a uma identificação salvadora com a natureza, a iluminação da qual este poema nasce revela, com um implícito abandono de qualquer possibilidade de conhecimento, que a Natureza «é parte sem um todo», que a pretensão de uma única justificativa é «uma doença das nossas idéias».

Vi que não há Natureza,  
Que Natureza não existe,  
Que há montes, vales, planícies,  
Que há arvores, flores, ervas,  
Que há rios e pedras,  
Mas que não há um todo a que isso pertença,  
Que um conjunto real e verdadeiro  
È uma doença das nossas ideias.

A Natureza é partes sem um todo.  
Isto é talvez o tal mistério de que falam.<sup>53</sup>

O «novo pagão»<sup>54</sup> descrito por Campos e Pessoa revela em sua poesia a real incapacidade de se encontrar um sentido unitário nas coisas do mundo, rejeitando as questões metafísicas e mostrando que

---

<sup>51</sup> «A arte suprema é o resultado da harmonia entre a particularidade da emoção e do entendimento, que são do homem e do tempo, e a universalidade da razão, que, para ser de todos os homens e tempos, è de homem, e de tempo, nenhum». Pessoa, F., *Páginas de doutrina estética*, J. Sena (ed.), Lisboa, Inquérito, 1946, pp. 193-206, p. 102-103.

<sup>52</sup> «"Mas Você não pode conceber o espaço como infinito?" "Não concebo nada como infinito. Como é que eu hei-de conceber qualquer coisa como infinito?" "Homem, - disse eu - suponha um espaço. Para além desse espaço há mais espaço, para além desse mais, e depois mais, e mais, e mais... Não acaba..." "Porquê?" disse o meu mestre Caeiro. "Fiquei num terremoto mental. Suponha que acaba", - gritei -. "O que há depois?" "Se acaba, depois não há nada", respondeu [...] Nessa altura senti carnalmente que estava discutindo, não com outro homem, mas com outro universo». (Álvaro de Campos descreve Alberto Caeiro), in Lourenço E., *Fernando, re della nostra Baviera*, cit., p. 72.

<sup>53</sup> «"Mas Você não pode conceber o espaço como infinito?" "Não concebo nada como infinito. Como é que eu hei-de conceber qualquer coisa como infinito?" "Homem, - disse eu - suponha um espaço. Para além desse espaço há mais espaço, para além desse mais, e depois mais, e mais, e mais... Não acaba..." "Porquê?" disse o meu mestre Caeiro. "Fiquei num terremoto mental. Suponha que acaba", - gritei -. "O que há depois?" "Se acaba, depois não há nada", respondeu [...] Nessa altura senti carnalmente que estava discutindo, não com outro homem, mas com outro universo». (Álvaro de Campos descreve Alberto Caeiro), in Lourenço E., *Fernando, re della nostra Baviera*, cit., p. 72.

<sup>54</sup> Na cultura grega clássica, Pessoa identifica o ápice da objetividade pelo fato dela representar o 'lugar histórico' onde pela primeira vez aparece a racionalidade; além disso, na Grécia clássica, «a Natureza exterior era a única [a ser] assumida como princípio único de Realidade ou de Verdade», de modo que aos antigos bastava enxergar, não sentir. A evolução da arte pós-clássica, em vez disso, é a história de um declínio progressivo: o advento do cristianismo é visto como o início da involução, especialmente do ponto de vista metafísico, uma vez que vem a acelerar a evolução do subjetivismo iniciada com Platão, corrompendo o objetivismo dos antigos. Já no paganismo das origens, Pessoa

A Natureza é só o muro nu do *existir*, não tem nada de particularmente acolhedor ou maternal, a não ser pelo facto bruto de ser *não-consciência*. [...] Esta Natureza que 'não tem dentro' já não é a máscara de Deus, mas a fria e neutra face da sua *não-existência*.<sup>55</sup>

O aparente abandono de Caeiro a uma comunhão imaginária com a natureza esconde aquele que talvez seja o momento mais inquietante do processo heteronímico: Alberto Caeiro e a sua intuição do universo que surge plural abalam os fundamentos do pensamento pessoano anterior, fornecendo uma nova rota de fuga dos limites impostos pela subjetividade<sup>56</sup>.

A poesia, graças ao seu caráter artificial (visto que «ninguém fala em verso»), é a chave para a objetivação da arte, bem como a única maneira de alcançar o universo plural, visto que «simula a vida»<sup>57</sup>. Ela reúne no ritmo as diferentes interpretações dos indivíduos<sup>58</sup>, mas traz consigo o jugo da subjetividade, que muitas vezes privilegia a emoção sobre o controle do intelecto. Pessoa identifica o caminho a ser percorrido na capacidade de «tornar a imaginação abstrata»<sup>59</sup>, de modo que, ao ultrapassar os limites da subjetividade, seja possível conter a ordem do mundo dentro de si. Se para Pessoa conter essa ordem significa ser o único a sentir-se alienado a ela e perceber a sua ausência, então para cumprir o imperativo de ser 'plural como o universo'<sup>60</sup>, o sujeito terá que renunciar à própria individualidade, abandonando-se totalmente à alteridade, ao *tudo que é nada*.

O sentimento de estranheza e incompreensão em relação ao universo, investido de poder torna-se, então, o objetivo supremo da arte, dado que a assunção de um ponto de vista externo - e portanto plural - à consciência, é concebido por Pessoa como 'libertação': «Liberando-nos, sentimo-nos superiores em nós mesmos, senhores, e não emigrados, de nós. A libertação é uma elevação

---

identifica a melhor interpretação do 'múltiplo' através do qual a natureza se apresenta diante de nossos olhos. A citação interna se refere a R. R. Lind, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, cit., p. 105.

<sup>55</sup> Lourenço, E., *Fernando Pessoa revisitado: Leitura estruturante do drama em gente*, Lisboa, Gradiva, 2000 [1973], pp. 45, 48.

<sup>56</sup> «[a] 'prosa dos seus versos' modula a maior aspiração de Pessoa: não a de unir-se às coisas e ao Universo como no panteísmo romântico mas de estar separado e assim unido a si como essas coisas o estão por não serem consciência e desse modo poder sentir-se existente como elas existem sem realmente 'existir'». Ivi., p. 41. A poesia de Caeiro, que busca repousar «no silêncio anterior à palavra» (Ivi., p. 46), na aniquilação da consciência, oculta a incapacidade de Pessoa de aceitar a impossibilidade metafísica de nomear o real: a força destrutiva da não-filosofia do mestre é tal que, como reação a uma poesia potencialmente 'homicida', nascerão Reis e Campos, dando início à poética heteronímica.

<sup>57</sup> LdI, p. 274. LdD, p. 409. Assim também as aspas que precedem.

<sup>58</sup> «A palavra é, numa só unidade, três coisas distintas - o sentido que tem, os sentidos que evoca, e o ritmo que envolve esse sentido e estes sentidos.[...] É por isto que o mais claro dos textos começa, quando é aprofundado ou meditado por este ou aquele, a abrir-se em divergências de íntimo sentido de um para outro [...] No ritmo de novo os indivíduos se aproximam uns dos outros, salvas diferenças de pronúncia e preferências auditivo-mentais». Pessoa, F., *Páginas de Estética e Teoria e Crítica Literárias*, cit., pp. 79-80.

<sup>59</sup> Ivi, p. 150.

<sup>60</sup> Pessoa, F., *Una sola moltitudine*, Vol. I, cit., p. 80.

para dentro, como se crescessemos em vez de nos alçarmos»<sup>61</sup>. A tentativa de libertação é levada a cabo à luz da primazia da ilusão, que se eleva à categoria ontológica, mas que na era do esquecimento dos mitos e da fuga dos deuses só pode ser recriada artificialmente na poesia, mesmo sendo ela filosófica, porque «a existência continua a acreditar nas ilusões mesmo quando enxerga as verdades»<sup>62</sup>.

Na distinção dos gêneros feita no *Zibaldone*, a poesia ocupa justamente o primeiro lugar entre os gêneros, «de tempo e de nobreza», porque eleva a alma de tal maneira que a faz sentir para além da contingência do tempo, permitindo-lhe descobrir «altíssimas verdades»; o drama por sua vez, é desvalorizado, porque é «inventado [...] pela engenhosidade do homem, não inspirado pela natureza»<sup>63</sup>. Se para Leopardi a subjetividade da poesia representa o grau máximo de proximidade com a natureza, esse princípio inevitavelmente cai se o sujeito poetante é negado e fragmentado: é por isso que Pessoa identifica o grau mais elevado da poesia lírica em «um poeta que é vários poetas, um poeta dramático que escreve poesia lírica»: só assim se pode alcançar a extrema despersonalização e transformar a poesia lírica em «poesia dramática, sem contudo dar-lhe a forma de drama, explícita ou implicitamente»<sup>64</sup>. Para superar a finitude e a vaidade do todo, o poeta dramático que escreve poesia lírica deve, de fato, ser capaz de moldar criaturas capazes de viver de si mesmas, separadas e independentes do sujeito de onde provêm, como Homero, Dante e Shakespeare (com quem, em particular, Pessoa se confrontará continuamente), e assim como fizeram os deuses, que criaram e destruíram o homem. O desafio lançado por Pessoa é o de ser capaz de criar uma literatura que viva em si mesma, sem a necessidade de um criador, e que seja expressão de conhecimento ancestral e transcendente da razão do raciocínio:

Desejo ser un creador de mythos, que é o mysterio mais alto que pode obrar alguém da humanidade<sup>65</sup>.

Pessoa frequentemente se sentirá inadequado nessa tarefa, e o mistério incompreensível situado na origem de tudo às vezes parecerá subjugar a arquitetura do *drama em gente*, gerando uma angústia metafísica que é percebida em todas as poesias dos heterônimos, e que pode provir da comum incapacidade de dizer o indizível, de recuperar o antigo conhecimento da «alma das

---

<sup>61</sup> «Liberando-nos, sentimo-nos nos mesmos, senhores e não emigrados, de nós. A mudança é uma elevação para, como se faz crescer em vez de nos alçarmos». Pessoa, F., *Páginas de Estética e Teoria Crítica Literárias*, cit., p. 31.

<sup>62</sup> Severino, E., *Il nulla e la poesia Alla fine dell'età della tecnica: Leopardi*, Milano, Rizzoli, 1990, p. 129.

<sup>63</sup> *Zib.* 4235-36. Assim também as aspas que precedem.

<sup>64</sup> Pessoa, F., *Una sola moltitudine*, Vol. I, cit., pp. 75-76.

<sup>65</sup> LdD, p. 446.

coisas»<sup>66</sup>. A poesia, pelo contrário, sendo incapaz de exorcizar esse sofrimento, alimenta-se da dor da ausência «de uma ponte direta entre as emoções e o verbo que as modula»<sup>67</sup>. A palavra mítica que designava a verdade e a unidade ancestral é definitivamente perdida, dissolvida do *verdadeiro árido* revelado pela razão: a poesia, para cumprir a sua tarefa de criadora de ilusões não pode senão olhar para a origem daquela fratura cujo canto torna-se a modulação, a glosa sem fim<sup>68</sup>.

A trágica contradição interna ao sujeito poético que dá origem ao processo heterônimo já havia sido claramente identificada por Leopardi, que em uma página do *Zibaldone* expressa a mesma pergunta que Pessoa tentará resolver através da heteronímia.

Parece que somente aquilo que não existe, a negação do ser, o nada, possa ser sem limites, e que o infinito venha a ser, no fundo, o mesmo que o nada. Parece, sobretudo, que a individualidade da existência implique naturalmente uma qualquer circunscrição, de modo que o infinito não admita individualidade e que esses dois termos sejam contraditórios; portanto, não se possa supor uma entidade individual que não tenha limites<sup>69</sup>.

Nascida dentro da teoria do prazer, a dinâmica entre finito-infinito amplia seu escopo de um tipo sensorial de reflexão, chegando a considerações distantes da metafísica e inerente à linguagem, o único lugar onde ‘a infinidade do nada’, enquanto negação, pode ser expressa.

Para ir ao enalço do nascimento de uma mitologia que seja o ato de uma nova criação, a anulação e a negação de si mesmo torna-se uma prática diária e radical em Pessoa, baseada na rejeição das ‘coisas que são’ em favor das ‘coisas que não são’, em um processo que eleva o fingimento à única realidade possível<sup>70</sup>.

Não sou nada.  
Nunca serei nada.  
Não posso querer ser nada.  
À parte isso, tenho em min todos os sonhos do mundo<sup>71</sup>.

---

<sup>66</sup> Pessoa, F, *Páginas Íntimas e Introspectivas*, in *Obra Poética e em Prosa*, cit., p. 82.

<sup>67</sup> Lourenço, E., *Fernando, re della nostra Baviera*, cit., p. 82.

<sup>68</sup> Por isso, a *mimesis* «torna-se reconstrução, na obra da criação, do gesto que falta, [...]. Mas este desafio do poeta é apenas uma paródia do dia da criação: a palavra não regenera, o canto não remove o amargo saber, muitas vezes é, na verdade, a sua modulação, além disso a forma, enquanto tende à perfeição, tem os brilhos da aparência e do pôr do sol». Prete, A., *O demônio da analogia*, cit., p. 49.

<sup>69</sup> *Zib.* 4178.

<sup>70</sup> «A criação não é uma emanção, mas mais propriamente uma limitação, uma negação de Deus por si mesmo. Mais certo será dizer que o Universo é uma negação de Deus, ou a morte de Deus». Pessoa, F, *Una sola moltitudine*, Vol. I, cit., p. 87.

<sup>71</sup> «Eu não sou nada. / Eu nunca serei nada. / Eu não posso querer ser nada. / A parte isso, eu tenho dentro de mim, todos os sonhos do mundo». *Tabacaria*, em *Poemas de Álvaro de Campos*, A. Tabucchi (a cura di), Milão, Adelphi, 2007, p. 198.

O processo de criação heteronímica, da negação do Eu à desintegração simultânea nos múltiplos e contrastantes versos - que, apenas para perpetrar o mecanismo de fingimento, dão vida a um autor fictício em um segundo momento -, destrói os processos canônicos da literatura eliminando o sujeito: resta a palavra que parece surgir sozinha. Em Leopardi, no entanto, a negação e o não-reconhecimento não podem ocorrer, porque o sujeito ainda é uma entidade indivisível na qual, através do amor-próprio, se realiza a dolorosa síntese entre a origem do impulso ilimitado ao prazer infinito e a própria causa da infelicidade ilimitada do ser vivo<sup>72</sup>.

Da metáfora de Pascal segundo a qual o absoluto é um círculo cujo centro está em toda parte e a circunferência em nenhum lugar, Eduardo Lourenço identifica no conceito pessoano de absoluto um círculo sem «circunferência para nos envolver com a clareza do Deus de Aristóteles, nem um centro de onde possamos imaginar a sua infinita dispersão»; seguindo essa direção simbólica, poderíamos associar a idéia leopardiana de absoluto a infinitas circunferências que se reduzem no centro, sujeito-buraco negro que engolfa cada questão, deixando para trás a luz ofuscante da poesia. O caminho que levará o poeta *marchigiano* à conversão filosófica é refeito sincronicamente na poesia pessoana, na qual o itinerário que leva à ‘morte de Deus’ é reexaminado, mas que através da literatura heteronímica parece ser capaz de abrir um novo caminho para além do ‘fracasso’ da metafísica.

### III

O desafio de uma nova criação parece poder ser conduzido apenas com o auxílio da poesia, cujas palavras cristalizadas em versos celebram a ilusão, que se eleva ao papel de uma nova categoria ontológica dentro de um mundo que não mais antevê interpretação ou entendimento. Em torno dessa busca vorticiosa há, no entanto, um pensamento desestabilizador que põe continuamente em dúvida a possibilidade de a palavra poética conceber novamente o gesto esquecido. Então a busca se expande, as palavras se multiplicam e se sobrepõem, a medida do verso parece não ser suficiente para preencher o abismo da distância, e a poesia moderna assim se converte progressivamente em prosa.

Não surpreende, portanto, que as sugestões leopardianas mais evidentes no interno da obra de Fernando Pessoa se realizem não tanto no nível do registro formal e poético, mas no nível da modalidade (e claramente das temáticas) de desenvolvimento do pensamento, onde surgem pontos de convergência emblemáticos, particularmente entre as principais obras em prosa dos dois autores:

---

<sup>72</sup> Ivi., p. 102.

O *Zibaldone* e o *Livro do Desasocego*. O diário de Bernardo Soares é a obra pessoana na qual há mais consonâncias importantes com alguns dos vértices Pessoa especulativos alcançados pelo *Zibaldone*, texto que Pessoa nunca pôde ler, mas que às vezes - em virtude de uma alquimia desconhecida, certamente associada ao estudo realizado sobre as obras do recanatese -, parece representar a premissa necessária às suas reflexões.

A poética de Bernardo Soares pressupõe, em primeiro lugar, uma completa aceitação da *infinita vanità del tutto* [infinita vanidade de tudo]: se em outros heterônimos há sempre um elemento que parece fazer sentido - ainda que na forma de uma ilusão que sistematicamente vem a cair - na prosa densa e por vezes anestesiante de Soares preserva-se «apenas o oposto da experiência que [os outros] miticamente personificam, enfim, a mesma vida, mas *nua*»<sup>73</sup>. Bernardo Soares é capaz de uma hiperlucidez paralisante: enquanto sua mente vê até os muros que blindam o mistério, o seu coração não consegue desenhar portas fictícias nas paredes dessa prisão infinita. Assim Soares espelha a sua imobilidade nas ‘grades’ da Rua dos Douradores, e escreve sobre «[...] a falta das escadas inexistentes por onde o pensamento sobe, sólido, à verdade»<sup>74</sup>. A sua condição de semi-heterônimo o coloca em uma posição de curto-circuito entre o drama heteronômico e o Pessoa ortônimo: criatura e criador ao mesmo tempo, ele é o único entre os heterônimos que não merece uma biografia; a única concessão é sua própria *Autobiografia sem factos* que perigosamente desvanece os contornos com a de Fernando Pessoa.

A importância atribuída por Leopardi à efusão do entusiasmo que a ilusão - mesmo que sob a forma de poesia sentimental - provoca no homem, revela os elementos essenciais à compreensão da poética subjacente ao *Livro do Desassossego*<sup>75</sup>. O estímulo à vida e à ação está completamente ausente no diário de Bernardo Soares: a história contada pelo funcionário anônimo lisboeta não prevê nenhum fato, nenhuma mudança, nenhum enredo, justamente porque não há ilusão alguma que possa provocar uma ação correspondente. Bernardo Soares é uma sombra evanescente que parece ter sido arrancada da vida de Fernando Pessoa, da qual ele é uma «mutilação»: com o seu semi-heterônimo, de fato, o poeta português partilha o mesmo caráter e a mesma personalidade, com exceção do «raciocínio e da afetividade»<sup>76</sup>.

---

<sup>73</sup> Ivi., p. 102.

<sup>74</sup> LdD, p. 346. LdI, p. 141.

<sup>75</sup> Embora não pretendamos investigar a questão aqui, parece oportuno assinalar que algumas das fontes de Soares correspondem às de Leopardi, colocando-se na base de uma afinidade mais geral entre as duas poéticas: pensar, por exemplo, em Condillac e Rousseau.

<sup>76</sup> «[...] (O meu semi-heterónimo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e

Torna-se necessário, portanto, investigar no que acarreta a ausência dessas duas faculdades, e partindo da definição que Leopardi dá no *Zibaldone*, será possível traçar as trajetórias convergentes entre as duas obras, essenciais às considerações a seguir. O ponto de partida pode ser encontrado em um pensamento de 21 de maio de 1823, no qual o poeta de Recanati identifica em raciocínio o maior obstáculo ao nosso verdadeiro conhecimento do mundo, pois constrói «os impedimentos e alterações que estão nos nossos olhos e no nosso intelecto»<sup>77</sup> e que escondem a natureza. O debate em torno da consciência infeliz, central em Leopardi, também retorna a Soares, para quem a falta de raciocínio, se por um lado lhe permite apreender as verdades mais profundas, por outro o condena à impossibilidade de ordenar as suas intuições de forma completa.

Ao analisar, em vez disso, o modo como Leopardi designa afetividade<sup>78</sup>, encontraremos uma outra conexão com as consequências que a falta dela implica em Soares: «O afeto é incompatível com a consciência da maldade do homem e da nulidade das coisas humanas. O homem desencantado não tem mais coração, [...]. E como pode o homem acalorar-se por coisas das quais ele conhece a perversidade ou a total vanidade?»<sup>79</sup>. A realização desse estado de consciência tem lugar precisamente em Soares, em quem as ações e movimentos são completamente cancelados: a sombra vazia que caminha pelas ruas de Lisboa não pode senão ser varada por sensações destinadas a não deixar vestígios.

O que permanece em Soares é o risco extremo de uma razão que decidiu autodestruir-se na nulidade das coisas e na renúncia à ‘vida vital’. O único elemento tangível e duradouro que deixa um rastro de Soares é a crônica escrita de seu itinerário cotidiano, um sonho diurno sem enredo: as páginas do diário revelam o ‘vazio’ que Pessoa vê na modernidade, mas não a partir do observatório privilegiado do escritor ou do intelectual, e sim do abismo mais profundo daquele vazio, onde parece não haver outra solução senão a de determinar-se a «viver para sonhar»<sup>80</sup>:

---

de inibição; aquela prosa é um constante devaneio. É um semi-heterônimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afetividade. A prosa, salvo o que o raciocínio dá de ténue à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual; [...]. “Carta sobre a gênese dos heterônimos a Adolfo Casais Monteiro” (Lisboa, 13 de janeiro de 1935), in Pessoa, F., *Una sola moltitudine*, Vol. I, cit., p. 135.

<sup>77</sup> *Zib.* 2710.

<sup>78</sup> No *Zibaldone* 'afeto' ou 'afetos'.

<sup>79</sup> *Zib.* 1549-1550.

<sup>80</sup> Leopardi, G., “Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare” in *Poesie e Prose*, Vol. II Prose, R. Damiani (a cura di), Milano, Mondadori, 1988, pp. 68-75. A referência será sempre marcada com PP II, seguida do número da página.

Sem ilusões, vivemos apenas de sonho, que é a ilusão de quem não pode ter ilusões. Vivendo de nós próprios, diminuimo-nos, porque o homem completo é o homem que se ignora. Sem fé, não temos esperança, e sem esperança não temos propriamente vida<sup>81</sup>.

Tal antítese que se realiza entre a vida e a esperança já havia sido observada no *Zibaldone*: «a vida, portanto, e a absoluta ausência de ilusão e, portanto, de esperança, são coisas contraditórias»<sup>82</sup>. Se o mundo exterior já havia perdido o seu sentido («O mundo exterior existe como um actor num palco: está lá mas é outra cousa»<sup>83</sup>; agora, com a consciência da falsidade das ilusões, resta apenas a consciência do estar em um ‘sonho perpétuo’, que permite inverter o ponto de vista, fazendo com que o mundo assuma o seu verdadeiro valor de irrealdade. A condição de sonho contínuo, no entanto, não consente quietude ou esquecimento: ela representa apenas o entrenchamento consciente do pensamento em si mesmo, que se debate na prisão da própria consciência infeliz. Bernardo Soares não consegue encontrar a desejada quietude nem mesmo no sono: ele não dorme, mas «desdorme»<sup>84</sup>, porque a sua vida nada mais é que uma grande insônia lúcida sem a possibilidade de descanso; *Desasocego* - ou *desassossego*<sup>85</sup> - é de fato a «derivada regressiva de *desassossegar*, e indica em português uma perda ou uma privação: a falta de *sossego*, seja, de tranquilidade e quietude»<sup>86</sup>.

Também para Leopardi o sono é entendido como esquecimento e descanso da vida, e até avaliado como o mais efetivo de todos os tipos de ‘fuga’ que existem, porque, dentre eles, o sono é o mais parecido com a morte, a única condição real de ausência do desejo e verdadeira libertação dos sofrimentos da vida<sup>87</sup>. Muitas vezes, também no *Livro do desassossego*, o sono e a morte são aproximados, pois se perfilam como duas condições igualmente distantes do demônio da realidade da qual Soares escapa ao escrever o seu diário. O inverso ocorre em virtude de uma consideração

---

<sup>81</sup> *LdD*, p. 142-143. «Desprovidos de ilusões vivemos apenas do sonho, que é a ilusão daqueles que não podem ter ilusões. Vivendo de nós mesmos, nos diminuimos porque o homem completo é o homem que se ignora. Desprovidos de fé, não temos esperança, e sem esperança, não temos vida propriamente». *LdI*, p. 230.

<sup>82</sup> *Zib*. 1865.

<sup>83</sup> *LdD*, p. 396; *LdI*, p. 254.

<sup>84</sup> «[...] Durmo e desdurmo». *LdD*, p. 220. «E a meu modo, sem sono nem repouso, esta vida vegetativa da suposição, e sob as minhas pálpebras sem sossego paira, como a espuma quieta de um mar sujo, o reflexo longínquo dos candeeiros mudos da rua. Durmo e *desdurmo*. *LdI*, p. 71.

<sup>85</sup> «Pessoa escreveu *desassocego*, *desasossego* e *desasocego*, optando, nos últimos anos, por *desasocego*». Pizarro, J., “Apresentação”, in *LdD*, pp. 7-10, p. 7.

<sup>86</sup> Tabucchi, A., “Introduzione”, in F. Pessoa, *Il Libro dell’Inquietudine di Bernardo Soares*, M. J. de Lancastre e A. Tabucchi (a cura di), Milano, Feltrinelli, 2008 [1986], pp. 7-18, p. 11.

<sup>87</sup> «[...] o prazer não é senão um abandono e um esquecimento da vida, e uma espécie de sono e morte. O prazer é mais uma privação ou uma depressão do sentimento do que um sentimento, e muito menos um sentimento vivo. Ele é quase uma imitação da insensibilidade e da morte, um chegar-se o mais que se possa ao estado contrário à vida e à privação dela, porque a vida, por sua natureza, é dor» *Zib*. 4074. O conceito de atenuação do sentimento da vida como uma atenuação da infelicidade é reiterado também em *Ruysch*.

que, através do artifício do sonho, invertem-se reciprocamente os valores comumente atribuídos aos termos ‘vida’ e ‘morte’: «Isto, que consideramos vida, é o sono da vida real, a morte do que verdadeiramente somos»<sup>88</sup>.

A sobreposição total do conceito de vida e morte se realiza completamente no tédio<sup>89</sup>, o sentimento que mais se aproxima da verdade, e que contém em si mesmo, ao mesmo tempo, a condição ‘plena’ do desejo - que quase chega a tocar o conceito de infinidade - e a ‘vazia’, da nulidade de todas as coisas, já que «apenas o nada é verdadeiramente infinito»<sup>90</sup>. No *Livro do Desasocego*, o tédio, apesar de participar do mais envolvente sentimento de inquietação, está na realidade presente em todos os momentos, visto que em Soares a ação é inacessível, assim como a distração do sentimento de vida. Nas páginas em que é analisado, o tédio é captado no seu manifestar-se (e não apenas descrito como dor experimentada ao repensar o tédio), graças à linguagem utilizada por Soares, que torna tangível a conjunção tratada há pouco: essa se realiza porque o vazio é descrito no mesmo momento em que ele ocorre interior da consciência, como uma paráfrase imediata do sentimento de impossibilidade de ‘dizer o nada’.

O tedio... Pensar sem que se pense, com o cansaço de pensar; sentir sem que se sinta, com a angustia de sentir; não querer sem que não se queria, com a náusea de não querer – tudo isto está no tedio sem ser o tedio, nem é’elle mais que uma paraphrase ou uma translação. É, na sensação directa, como se de sobre o fosso do castello da alma se erguesse a ponte levadiça, nem restasse, entre o castello e as terras, mais que o poder olhar-as sem as poder percorrer. Ha um isolamento de nós em nós mesmos, mas um isolamento onde que separa está estagnado como nós, agua suja cercando o nosso desentendimento<sup>91</sup>.

Parece claro como, para a modernidade que tenta contar a experiência do ‘vazio’, a prosa se torne uma necessidade incontornável, como «arte humana [e não] divina»<sup>92</sup>, que transmite

---

<sup>88</sup> «[...] isto, que consideramos vida, é o sono da vida real, a morte do que verdadeiramente somos». *LdD*, pp. 357-8. *LdI*, p. 202. A este respeito, é curioso notar como Leopardi propõe uma metáfora semelhante, falando precisamente da «inquietação na vida»: «Il tale diceva che noi venendo in questa vita, siamo come chi si corica in un letto duro e incomodo, che sentendovisi star male, non vi può star quieto, e però si rivolge cento volte da ogni parte, e procura in vari modi di appianare, ammolire ec. il letto, cercando pur sempre e sperando di avervi a riposare e prender sonno, finchè senz’aver dormito nè riposato vien l’ora di alzarsi. Tale e da simil cagione è la nostra inquietudine nella vita, naturale e giusta scontentezza d’ogni stato; cure, studi ec. di mille generi per accomodarci e mitigare un poco questo letto; speranza di felicità o almen di riposo, e morte che previen l’effetto della speranza». *Zib.* 4104.

<sup>89</sup> «[...] Eu não tenho mais nenhum ânimo para conceber qualquer desejo, nem mesmo de morte; não porque eu a tema, mas porque não vejo mais a diferença entre a morte e essa minha vida, onde não vem me consolar nem mesmo a dor». “Carta a Pietro Giordani”, (19 de novembro de 1819), in Leopardi, G., *Lettere*, R. Damiani (a cura di), Milano, Mondadori, 2006, pp. 230-31.

<sup>90</sup> *Zib.* 4174.

<sup>91</sup> *LdD*, p. 344-45; *LdI* p. 140.

<sup>92</sup> Cfr. *Zib.* 4373.

«idéias que não têm quase nada de versificável»<sup>93</sup>. Nesse sentido, o *Zibaldone* apresenta um caráter ainda mais requintadamente moderno do que as *Operette* e os *Pensieri*, já que a organização dinâmica que preenche as 4526 páginas de anotações, além de representar o laboratório poético do recanatese, oculta a atitude mais inovadora do Leopardi-pensador, que recusa o sistema fechado, procurando um

[...] novo estilo, capaz de expressar uma visão totalmente despojada dos enganos e, além disso, o sentido, não definível em termos racionais, da relação profunda com a totalidade, com a «universalidade das coisas», nunca corrompida por nenhuma máscara ideológica, seja antiga ou moderna<sup>94</sup>.

Da mesma forma, a escolha da prosa no *Livro do Desasocego* representa a necessidade de Soares de evitar os intoleráveis limites impostos pela poesia, onde as palavras estão ligadas e, num certo sentido, protegidas pela medida do verso, o que faz com que «não possam se expandir para além de uma só sílaba, [e assim evitar] de avançar na explicação que mata»<sup>95</sup>. Mas o mundo moderno não tem mais nenhuma explicação da qual escapar, pois já está completamente dominado pela verdade e pelo nada: permanece, portanto, uma prosa que só pode ser multiforme e caótica, desprovida de completude e desmembrada em fragmentos que avançam em círculos e se repetem e se reorganizam, tornando-se aquele «pensamento em movimento»<sup>96</sup>, que muito embora não seja em verso, contém em si a mesma tensão da qual nasce a poesia. Nas descontinuidades da prosa pode-se ler um contínuo questionamento do nada, que reverbera na vibração da palavra, à qual «o nada adere com imensa força, sugando sua seiva: isso torna consciente o ato de geração»<sup>97</sup>. Parece quase que o *Zibaldone* e o *Livro de Desassossego* possam ser incluídos em uma categoria de obras (ou não-obras) à parte, onde o pensamento, ao tocar seus vértices, decide refutar o sacrifício extremo

---

<sup>93</sup> *Zib.* 2172.

<sup>94</sup> Galimberti, C., *Cose che non son cose*, cit., p. 175-6.

<sup>95</sup> Calasso, R., *La letteratura e gli dèi*, Milano, Adelphi, 2001, p. 114.

<sup>96</sup> O mesmo caráter multifacetado - e, pode-se acrescentar, de continuidade potencialmente 'infinita' -, é parte essencial também do *Zibaldone*, que, justamente através da sucessão de pensamentos não interligados por uma abordagem estilística ou por uma lógica unitária, descobre, especialmente em relação aos leitores de hoje, a sua natureza de «'pensamento em movimento', único na nossa literatura». Solmi, S., *Studi Leopardiani. Note su autori classici e stranieri*, Milano, Adelphi, 1987, p. 61. Essas duas prosas, tão heterogêneas e complexas a ponto de não permitirem uma classificação real, representam o pensamento em prosa subjacente e necessário à poesia de ambos, «integrando-o e completando-o, pensamento este que [aliás], nada mais é que aquele mesmo pensamento que num dado momento, obviamente ideal, assume as próprias contradições e, num clima de contemplação emocionada, se apazigua, justificando-as, ainda que sem resolvê-las, assim como as lacerações do viver». (Ivi, p. 62). De fato, a característica mais comum a ambos reside justamente na contradição irreconciliável entre a tensão com a multiplicidade universal à qual os dois 'diários' tendem e a impossibilidade de o leitor possuí-los exceto através de fragmentos, tanto que «duas vidas» (nem mais, nem mil, acrescentaria Pessoa), não bastariam «para colorir [aqueles infinitos] desenhos». *Lettera a Pietro Colletta* (março de 1829), in Leopardi, G., *Lettere*, cit., p. 882.

<sup>97</sup> Junger, E., Heiddeger, M., *Oltre la linea*, Milano, Adelphi, 1989, pp. 98-99.

previsto para cada criação, preferindo o ‘limbo’ da incompletude, no qual é possível encontrar o ‘nada’, conseguindo, de qualquer modo, preservar uma gota da preciosa ‘seiva’ que anima a ilusão inerente à criação literária. Assim, a linguagem surge do mesmo modo que o pensamento, existindo «agora somente em forma dispersa»<sup>98</sup>, separada definitivamente das manifestações exteriores do mundo e incapaz de recuperar aquela relação segura que outrora ligava ‘ser’ e ‘palavra’.

A rejeição da metafísica leva o olhar de volta à origem; a última tentativa de reaproximação entre existente e existência é levada a cabo na esteira da filosofia pré-socrática, na qual prevalecia a indistinção entre ontologia, lógica e linguagem, e de onde parece ser possível divisar a oculta e esquecida unidade. A palavra, o *logos* no qual se encerra o enigma<sup>99</sup> e que originalmente não era diferenciado do *mythos*<sup>100</sup>, torna-se o meio para calcular a distância que o separa do ser, mas ao mesmo tempo permanece como único caminho a seguir em direção à memória, tocando seus vagos traços. A reflexão sobre a palavra - que Leopardi já leva além da mera erudição filológica ao procurar na linguagem a essência das coisas<sup>101</sup>, em Soares se concretiza através da modificação da linguagem que se tornará a única portadora da nova filosofia, a metafísica sem metafísica (que tem muitas características em comum com a ‘ultrafilosofia’ leopardiana), na qual a literatura se torna uma modalidade de auto-pesquisa. O turbilhão fragmentário de um texto que abandona a si mesmo em uma estrutura impenetrável, condição comum ao *Zibaldone* e ao *Livro do Desasocego*, descreve um tipo de literatura diferente, capaz de subjugar e abarcar todos os saberes humanos, que se demonstraram incapazes de uma real aproximação do mistério da origem, irremediavelmente perdido.

Este novo ser, que apareceu um certo dia indefinido e ainda vive entre nós pode ser definido como *literatura absoluta*. *Literatura*, porque se trata de um saber que se declara e afirma ser inacessível por qualquer outro meio que não a composição literária; *absoluta*, porque é um conhecimento que se assimila na busca pelo absoluto - e, portanto, não pode envolver nada menos que o todo; e, ao mesmo tempo, é algo *ab-solutum*, dissolvido de qualquer laço de obediência ou pertencimento, de qualquer funcionalidade em relação ao corpo social<sup>102</sup>.

---

<sup>98</sup> Foucault, M., *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1967, p. 328.

<sup>99</sup> A doutrina de Heráclito parece explicitar que o *logos* seria a razão pela qual todas as coisas acontecem. Por um lado, ela evidenciaria a eternidade e a verdade do *logos*, e por outro, a ignorância e a incapacidade dos homens para compreendê-lo. O *logos* apresenta essa dualidade, ou seja, é a lei universal que regula a ocorrência de todas as coisas, além de ser o modo 'universal' no qual os homens podem se embasar para compreendê-la racionalmente. Cfr. G. Casertano (a cura di), *The Presocratics*, Rome, Carocci, 2009, p. 104 e sgg.

<sup>100</sup> Cfr. *Zib.* 498, no qual Leopardi reflete sobre o significado de *fábula*. (Ver nota 33)

<sup>101</sup> «Nelle parole si chiudono e quasi si legano le idee, come negli anelli le gemme, anzi s'incarnano come l'anima nel corpo, facendo seco loro come una persona, in modo che le idee sono inseparabili dalle parole, e divise non sono più quelle, sfuggono all'intelletto e alla concezione, e non si ravvisano, come accadrebbe all'animo nostro disgiunto dal corpo». *Zib.* 2584.

<sup>102</sup> Calasso, R., *La letteratura e gli dèi*, cit., p. 142.

Esse tipo de visão desata a literatura de qualquer contaminação com a utilidade social, uma vez que vê na investigação literária uma sabedoria adicional, que transcende a contingência do mundo; como Leopardi identifica na «[coisa] deleitável mais útil do que o útil»<sup>103</sup>, assim Soares, (que retoma Tarde), descreve a vida como «a busca do impossível através do inútil»<sup>104</sup>. A radicalidade com que a questão é tratada, se por um lado eleva a literatura ao topo da sabedoria humana, por outro, só pode impor ao sujeito uma dedicação total, uma anulação completa: a única vida ‘real’, assim, vem a se concretizar no ato da escrita, que no tempo da modernidade pode ser acometida pelo eco do divino somente através do sacrifício do sujeito. Leopardi tem consciência do caminho a percorrer, do profundo abismo a ser criado dentro de si para poder acomodar uma *existência* que somente a literatura parece ser capaz de garantir, e muitas vezes ele se mostra pronto para pagar esse preço: «Se não quero morrer, é preciso que eu não viva»<sup>105</sup>. Uma visão, esta, que já ultrapassou o ‘simples’ desejo de imortalidade junto à posteridade: algo mais está em jogo, que contém em sua perspectiva um olhar na obscura origem de tudo, uma necessidade da qual não se pode esquivar.

O senhor pode estar certo de que, se eu viver, viverei para as Letras, porque para outra coisa eu não quero e nem poderia viver<sup>106</sup>.

A sobreposição de ‘vida’ e ‘escrita’, no entanto, se traduz em um binômio destrutivo, no qual a vida ‘vital’ - agora não mais do que uma memória - é sacrificada para a escrita, que representa a última ilusão sobrevivente. A partir dessa perspectiva, portanto, fica claro que Bernardo Soares poderia representar a mais extrema realização dessa concepção de literatura, dada sua completa aniquilação na escrita como única possibilidade de ação e a sua consciência de somente poder existir se consubstanciado em palavras. No entanto, até mesmo o radicalismo abrangente dessa visão esconde uma dúvida terrível que infecta o poder salvador da escrita, que às vezes parece concebida como uma prisão para a multiplicidade interior de Soares, uma fraqueza humana e a mais venenosa entre as ilusões: «Para mim, escrever é desprezar-me; mas não posso deixar de escrever. Escrever é como a droga que repugno e tomo, o vício que desprezo e em que

---

<sup>103</sup> «Se la natura del nostro Giornale è difficile a definire, non così lo scopo. In questo non v'è misteri. Noi non miriamo nè all'aumento dell'industria, nè al miglioramento degli ordini sociali, nè al perfezionamento dell'uomo. Non intendiamo di essere nè coronati nè lapidati. Confessiamo schiettamente che il nostro Giornale non avrà nessuna utilità. E crediamo ragionevole che in un secolo in cui tutti i libri, tutti i pezzi di carta stampata, tutti i fogliolini di visita sono utili, venga fuori finalmente un Giornale che faccia professione d'essere inutile: [...] la nostra privata opinione è che il dilettevole sia più utile dell'utile». *Preambolo a Lo Spettatore Fiorentino*, in PP II, p. 1012.

<sup>104</sup> *Ldl*, p. 259.

<sup>105</sup> Carta a Pietro Giordani (5 de maio de 1828), in Giacomo Leopardi, *Lettere*, cit., p. 816.

<sup>106</sup> Carta a Pietro Giordani (21 de março de 1817), Ivi, p. 50.

vivo»<sup>107</sup>. O ato de escrever - ilusão perdida do mito heteronímico - revela-se uma necessidade da alma a quem Soares-Pessoa não podem impor a coragem do silêncio, uma espécie de escolha forçada para aqueles que, tendo abandonado todas as outras ilusões, vêm na «voz escrita» o único ato digno de rebelião contra o núcleo de incomunicabilidade no qual se funda o existir.

«Dizer! Saber dizer! Saber existi pela voz escripta e a imagen intellectual! Tudo isto é quanto a vida vale: o mais é homens e mulheres, amores suppostos e vaidades facticias, subterfugios de digestão e do esquecimento, gentes remexendo-se, como bichos quando se levanta uma pedra, sob o grande pedregulho abstracto do ceu azul sem sentido»<sup>108</sup>.

---

<sup>107</sup> *LdI*, p. 151; *LdD*, p. 266.

<sup>108</sup> *LdD*, p. 263. «Dire! Saper dire! Saper esistere attraverso la voce scritta e l'immagine intellettuale! Tutto questo è quanto vale la vita: il resto sono uomini e donne, amori immaginari e vanità fittizie, sotterfugi della digestione e dell'oblio, persone che dimenano come animaletti quando si alza una pietra, sotto il grande pietrone astratto del cielo azzurro senza senso». *LdI*, p. 275.

# **RECENSIONE**

## Leopardi tradotto in Portogallo:

*Cantos* (1986/2005), *Pequenas obras morais* (2003), *Tratado das paixões* (2007), *Pensamentos* (2018)

Andréia Guerini

Universidade Federal de Santa Catarina/CNPq/Capes

[andreia.guerini@gmail.com](mailto:andreia.guerini@gmail.com)

Traduzione di Giorgio Buonsante

La presenza di traduzioni della produzione letteraria di Leopardi in Portogallo coincide principalmente con il XXI secolo, periodo in cui sono pubblicate le seguenti opere: *Pequenas obras morais*, nel 2003, tradotta da Margarida Periquito; l'edizione completa dei *Cantos*, nel 2005, tradotta da Albano Martins; il *Tratado das paixões*, nel 2007, tradotto da Miguel Serras Pereira e, nel 2018, *Pensamentos* tradotti da Andrea Ragusa e Ana Cláudia Santos.

Nel XX secolo, più precisamente nell'anno 1986, è pubblicata una edizione incompleta dei *Cantos*, organizzata e tradotta da Albano Martins. In questo periodo del XX secolo, delle poesie di Leopardi iniziano ad apparire timidamente in antologie, come in *Musa de quatro idiomas* (1947) di Antonio Herculano de Carvalho che traduce *L'Infinito* e il *Coro dei morti nello studio di Federico Ruysch* – e in *Poesia de 26 séculos. De Arquíloco a Nietzsche* (1971), antologia a cura di Jorge de Sena in cui sono incluse due poesie leopardiane: *L'Infinito* e *A se stesso*; nell'antologia *Mesa de amigos, Versões de poesia*, tradotta e curata da Pedro da Silveira nel 1986 e ristampata nel 2002, troviamo *L'Infinito*, *Alla luna*, *La quiete dopo la tempesta*, *Il Sabato del Villaggio*, *A se stesso*, *Scherzo*. In *Rosa do Mundo. 2001 Poemas para o Futuro* (2001), curata da Manuela Correia, è presente una traduzione de *L'infinito* di Ernesto Sampaio. Di spicco sono anche le traduzioni de *L'Infinito*, *A se stesso e il tramonto della luna* ad opera di Duarte e Montalegre, pseudonimo di José V. Pina Martins, che troviamo raccolte in *Ensaio da Literatura Europeia* – pubblicato nel 1963 da Edições Panorama di Lisbona.

Conviene ricordare che l'interesse per Leopardi in Portogallo precede il XX secolo, come riferito da Giuseppe Carlo Rossi in *Il Leopardi e il mondo di lingua portoghese* (1967), e da Mariagrazia Russo in *Um só dorido coração. Implicazioni leopardiane nella cultura letteraria di lingua portoghese* (2003).

L'interesse tardivo e scarso nei confronti della produzione leopardiana è ancora carente di studi più approfonditi, ma questo non è lo scopo di questa recensione, il cui obiettivo è commentare le edizioni tradotte e, in particolar modo, i paratesti (copertina, quarta di copertina, prefazione, note a piè di pagina, note finali, postfazioni), al fine di esaminarne aspetti di concezione della traduzione

delle opere leopardiane in Portogallo e anche le ‘norme’ che reggono la ricezione dell’opera poetico-filosofica dello scrittore italiano<sup>1</sup>. I commenti alle edizioni di seguito rispetteranno l’ordine cronologico di pubblicazione delle traduzioni.

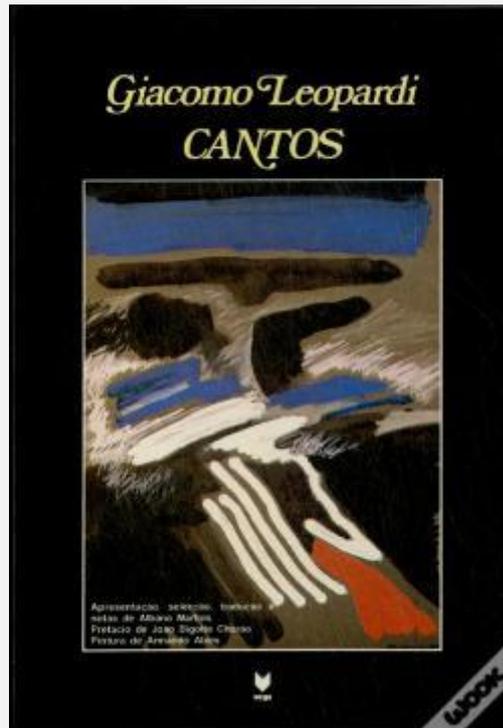
### ***Cantos*, 1986<sup>2</sup>**

In questa edizione bilingue, che riporta diciassette poesie tradotte, la copertina presenta uno sfondo nero con un dipinto astratto de Armando Alves (Estremoz, 1935), importante artista plastico portoghese conosciuto come ‘il pittore dei paesaggi’. A prima vista, ci sembra di guardare qualcosa di vasto, qualcosa che conduce lo sguardo lontano. Il blu del paesaggio può rimettere tanto al mare quanto al cielo, o all’infinito, titolo della poesia più famosa di Leopardi e considerata la più importante dalla critica, e anche la più tradotta sia in portoghese europeo che brasiliano – la quale, ovviamente, non poteva che essere presente nell’antologia. Ancora nella copertina di questa edizione, troviamo, in alto e posti al centro, il nome dell’autore, il titolo dell’opera, l’immagine, e, nella parte inferiore, in dimensioni più ridotte, all’interno della cornice del dipinto, il nome di Albano Martins, e i nomi degli autori di presentazione, selezione, traduzione e elaborazione di note. Successivamente, appaiono sia il nome dell’autore della prefazione, redatta dallo scrittore João Bigotte Chorão, sia il nome dell’autore del dipinto. Infine, il simbolo dell’editrice Vega di Lisbona, come possiamo notare di seguito:

---

<sup>1</sup> Per informazioni più dettagliate sui paratesti delle edizioni delle opere leopardiane in Portogallo, consultare l’articolo "Leopardi dans le système littéraire portugais: Analyse paratextuelle des œuvres traduites au XXe et XXIe siècles", di Andréia Guerini e traduzione di Marie-Hélène C. Torres, pubblicato nella rivista *Atelier de Traduction*, n. 30, 2018, pp. 163-184.

<sup>2</sup> Leopardi, G., *Cantos*. Porto, Vega, 1986. Traduzione di Albano Martins.



Nella quarta di copertina, notiamo un ritratto di Leopardi ed una parte del testo della presentazione, che definisce lo scrittore italiano come «(...) la più grande figura della poesia italiana di tutti i tempi dopo Dante e Petrarca», il grande «classico del romanticismo» italiano, e, nella parte inferiore della pagina, l'indicazione del sostegno da parte dell'Istituto Italiano di Cultura, come si può vedere in basso:



Clássico do Romantismo, Giacomo Leopardi é porventura, depois de Dante e Petrarca, a maior figura da poesia italiana de todos os tempos.

Profundamente influenciado pelos poetas gregos, de que Homero, Safo, Píndaro e Anacreonte serão exemplos maiores, Leopardi pertencia a uma família de escritores românticos que escorados em sólida formação clássica, se resguardam do que há por vezes de arbitrário, de excessivo, de demencial e até de satânico no Romantismo.

Graças a essa formação, e porque mais do que poeta «inspirado» era homem de cultura, Leopardi consegue o difícil equilíbrio entre (digamo-lo camonianamente) a «fúria grande e sonora» e a disciplina verbal (reflexo, enfim, da disciplina mental), entre a indignação «profética» e o recolhimento lírico, entre o que é gratuito na poesia e deliberado na inteligência.

Da sua maior obra poética, aglutinada sob o título *CANTOS* e escrita entre 1818 e 1837, dispõe agora, e finalmente, o leitor português desta antologia, organizada e anotada pelo poeta Albano Martins, que abrange 17 das suas melhores composições e nos convida a uma longa e aliciante viagem.

APOIO DO INSTITUTO ITALIANO DE CULTURA

Carla V. M. 022. 6

Sin dalla breve presentazione, Albano Martins ci fornisce, in due pagine, alcuni dati biobibliografici sul Leopardi. Desta attenzione, all'inizio del testo, la frase che caratterizza la vita del poeta come 'sofferta': «Breve e sofferta, l'esistenza del poeta è costellata, fin da tenera età, di circostanze che influirono in maniera decisiva sulla formazione della sua personalità umana e letteraria» (p. 9).

La 'sofferta' esistenza che influenzò tale 'personalità umana e letteraria' è esplicitata nel corso della presentazione in cui Albano Martins sottolinea i problemi economici della famiglia, la severa figura della madre, la rigida educazione religiosa, il precoce autodidattismo, l'intenso periodo di studi, e – per concludere – gravi problemi di salute (reumatici, oculari, ecc....). Tutto ciò marcherà, secondo le parole di Albano Martins, «il destino del poeta», gettando «le radici della sua filosofia e della sua visione pessimista del mondo e della vita» (p. 9). Altri aspetti menzionati sono i libri della biblioteca paterna, e il piacere per lo studio delle lingue, principalmente greco e latino, e delle rispettive culture, enfatizzando, tra l'altro, che «il mondo della cultura e della letteratura

ellenica contribuisce molto alla sua formazione lasciando ampie risonanze nell'opera del poeta» (p. 9). Nella presentazione, Albano Martins non commenta le sue traduzioni, né i criteri di scelta delle diciassette poesie che compongono l'antologia, nemmeno le sfide dovute alla trasposizione dall'italiano della poesia di Leopardi al portoghese europeo del XX secolo.

Non meno rilevante, la prefazione firmata da João Bigotte Chorão, scrittore, critico letterario e saggista portoghese, tratta alcune delle caratteristiche biobibliografiche di Leopardi, comparandolo a Almeida Garrett: entrambi sono scrittori classici, entrambi hanno vissuto intensamente il tumulto del loro tempo, che non è riuscito a scuotere la robusta costruzione di formazione classica che hanno ricevuto (p. 13) e, ancora, entrambi appartengono a una «famiglia di scrittori romantici che, sostenuti da una solida formazione classica, si sono riguardati da ciò che, alle volte, c'è di arbitrario, eccessivo, demenziale e persino satanico nel Romanticismo» (p. 14). Chorão continua descrivendo Leopardi come un «uomo sconvenientemente doppio, poeta perplesso che analizzava e si analizzava, filosofo arresosi alla poesia affinché lei, e solo lei, esprimesse o suggerisse ciò che la ragione inetta non poteva», ma chiarisce:

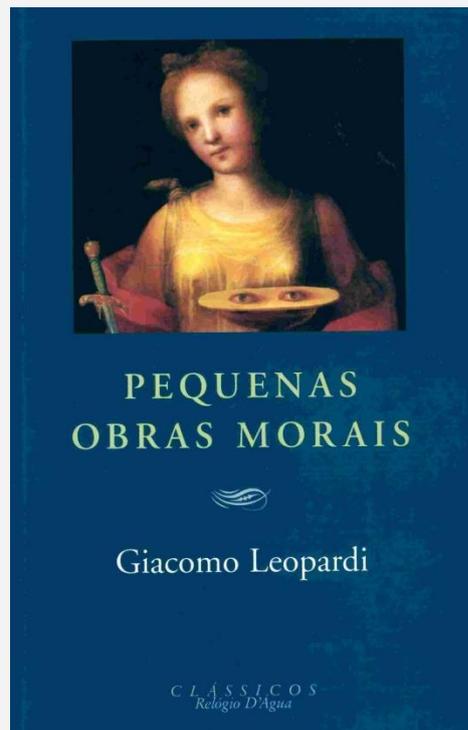
Leopardi non era propriamente un filosofo, un creatore di un corpo di idee esposte in maniera sistematica. L'unico titolo che gli spetta legittimamente è quello di poeta, ma quello di poeta che pensa, insomma, un poeta che esprime o dice qualcosa di profondo non credendo nella magia solitaria della parola, indipendentemente dal suo significato [...] (p. 15)

Chorão osserva e sottolinea come sia possibile estrarre dalla poesia di Leopardi un pessimismo radicale sull'essere umano e sulla vita, un pessimismo antropologico che gli dà modo, essendo stato erede della tradizione dantesca e petrarchesca, di aprire una nuova strada nella congiunzione di aspetti del classicismo e del romanticismo, e di essere il «fondatore di una dinastia» (p. 15).

Dopo questa prefazione, seguono i diciassette componimenti poetici, in edizione bilingue. Le note, alla fine del libro, sono relative alle poesie *All'Italia*, *L'ultimo canto di Saffo*, *La Ginestra*, *o il fiore del deserto*; e presentano informazioni sugli autori citati, luoghi ed aspetti della mitologia greco-latina.

*Pequenas Obras Morais, 2003*<sup>3</sup>

Diciotto anni dopo l'edizione non completa dei *Cantos*, nel 2003 è pubblicato nella collezione 'Clássicos' della casa editrice Relógio d'Água, *Pequenas Obras Morais*, con traduzione e introduzione di Margarida Periquito. In questa edizione, troviamo una copertina blu che mette in risalto un dettaglio (degli occhi su un vassoio) di un quadro del 1521 di Domenico Beccafumi, dedicata a Santa Lucia, santa protettrice degli occhi. La scelta di questo quadro sembra voler richiamare lo 'sguardo' di Leopardi, acuto osservatore dell'angoscia umana, descritta, molte volte, in modo piuttosto ironico nei dialoghi delle *Operette*. Ulteriormente, sulla copertina, appare il titolo dell'opera, il nome dell'autore, della collezione e dell'editrice.



Nella quarta di copertina, ritroviamo ripetuti i nomi di cui sopra, e un pezzo dell'introduzione che riporta un riassunto dell'opera definendo il tipo di scrittura affine a quello favolistico. Seguono quattro linee in cui troviamo informazioni biografiche sull'autore accompagnate dalla frase: «Riceviamo un'opera in prosa ed in poesia che, con il suo tono antiromantico, paradossalmente, lascia una profonda impronta nella poesia romantica italiana del XIX secolo».

---

<sup>3</sup> Leopardi, G., *Pequenas obras morais*. Lisboa, Relógio d'Água, 2003. Traduzione di Margarida Periquito.

# PEQUENAS OBRAS MORAIS

Giacomo Leopardi

«As Pequenas Obras têm como protagonistas personagens mitológicas, históricas e fantásticas, todas elas, porém, despojadas de qualquer conotação heróica original e imersas na banalidade e no tédio da monótona e delusória vida que a natureza reserva a todos os humanos. A trama das fábulas é urdida sobre temas da astronomia, da Bíblia, dos poetas e filósofos clássicos, da geografia, da antropologia, das descobertas marítimas, da literatura, em suma, tirando partido de uma bagagem cultural muito vasta.»

da Introdução

Nascido a 29 de Junho de 1798, em Recanati, numa família nobre, Giacomo Leopardi morreu em Nápoles, a 14 de Junho de 1837.

Deixou uma obra em prosa e em poesia que com o seu tom anti-romântico deu, paradoxalmente, o tom à poesia romântica italiana do século XIX.



CLÁSSICOS  
Relógio D'Água

L'introduzione, scritta dalla traduttrice, contiene sette pagine ed è divisa in due parti. La prima tratta di aspetti biografici tra i quali sottolinea: la freddezza della relazione tra genitori e figli, l'autodidattismo dello scrittore, l'assoluta dedizione agli studi, i problemi di salute e i dolori fisici. In relazione agli aspetti biografici, l'autrice riferisce i momenti principali della carriera del Leopardi – come la polemica classico-romantica, per poi discutere di aspetti tematici di alcune opere in prosa – come lo *Zibaldone* e le lettere, evidenziandone questioni relativi a delusioni, il tedio, l'infelicità, il dolore fisico. Questi ultimi due aspetti saranno enfatizzati nel corso di tutta la presentazione. Inoltre, la traduttrice parla degli scritti in prosa di Leopardi, probabilmente per mettere in risalto il coacervo delle *Operette morali*. Le poesie quasi non sono citate, troviamo solo pochi riferimenti indiretti. Nella seconda parte dell'introduzione, Margarida Periquito riassume le *Operette morali* classificandole come prosa filosofica «scritte in una prosa elegante e densa di pensiero, riflettono l'immensa erudizione dell'autore, ma anche il suo disincanto ed il pessimismo nei confronti della vita» (p. 13), mettendo in evidenza lo «stato di permanente infelicità degli esseri umani» (p. 13), poiché è intrinseca alla condizione umana e nessuno può fuggirne. L'autrice ci dice in aggiunta che queste operette seguono il modello sia dei dialoghi satirici di Luciano di Samosata sia dei dialoghi di Platone producendo così «una prosa davvero unica nell'Italia dell'epoca, una prosa che affonda le sue radici nei classici greci e che, al contempo, si estende in una tensione speculativa e filosofica

dagli intensi lirismi mantenendo come nota dominante l'ironia» (p. 14). Portando a termine l'introduzione, Margarida Periquito commenta la tematica di alcune delle operette concludendo che tutte possiedono una «forte intensità drammatica, tutte condannano senza appello gli inganni ideologici e sociali, in tutte traspare la piccolezza dell'essere umano dinanzi all'universo, la vanità delle illusioni e dei miti, l'enorme sfasamento tra la brevità della vita dell'individuo ed i ritmi eterni della natura» (p. 15). Dopo l'Introduzione, seguono le ventiquattro *Operette*, tradotte, con note dell'autore alla fine del volume, ed in più le note di edizione e le note della traduttrice – sempre a piè di pagina – che esplicitano alcune questioni concernenti il pensiero leopardiano, e, principalmente, apportano chiarimenti su questioni mitologiche, autori e opere della tradizione greco-latina. Le note di edizione sono abbondanti mentre le note della traduttrice sono in minore quantità e non contengono nessun commento sulla traduzione.

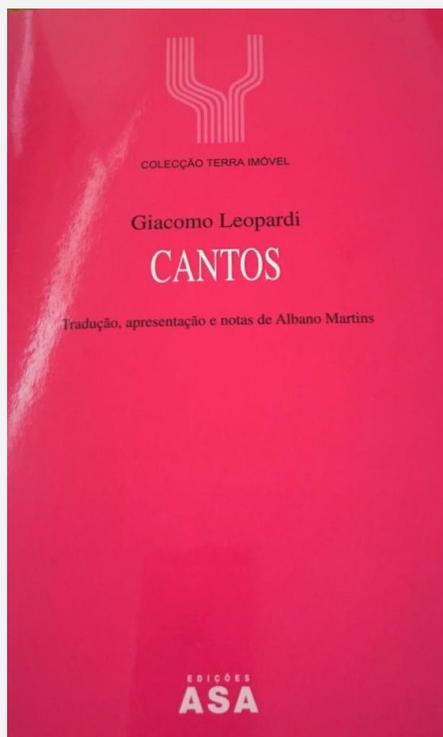
#### ***Cantos*, 2005<sup>4</sup>**

Nel 2005, grazie alla casa editrice Asa, è pubblicata nella collezione 'Terra imóvel' una edizione bilingue e integrale dei *Canti* di Leopardi, con traduzione, presentazione e note dello scrittore Albano Martins.

La copertina del libro è rosa, il titolo dell'opera spicca in bianco, il nome dell'autore italiano ed il titolo della collezione in nero; in basso, in caratteri più piccoli, il nome del traduttore ed autore della presentazione e delle note.

---

<sup>4</sup> Leopardi, G., *Cantos*. Porto, Asa edições, 2005. Traduzione di Albano Martins.



In questa edizione, nel primo risvolto di copertina, troviamo una parte della presentazione in cui sono riportati elementi biografici relativi a Giacomo Leopardi; nel secondo, compare il nome del traduttore con alcune informazioni biobibliografiche. Lo spazio dedicato alle informazioni sul traduttore e organizzatore del libro è più grande rispetto a quello usato per l'autore italiano; per questa ragione, la presenza di informazioni biobibliografiche riguardanti solo Albano Martins sulla quarta di copertina non ci stupisce.

Nella pagina di apertura, è presente solo una nota firmata da Albano Martins in cui ci informa di come questo libro abbia recuperato le diciassette poesie pubblicate nel 1986 dall'editrice Vega di Lisbona aggiungendo le ventiquattro mancanti e integrando così l'edizione definitiva dei *Cantos*. Inoltre, avverte il lettore su ciò che troverà nelle note finali, e, in poche linee, evidenzia che

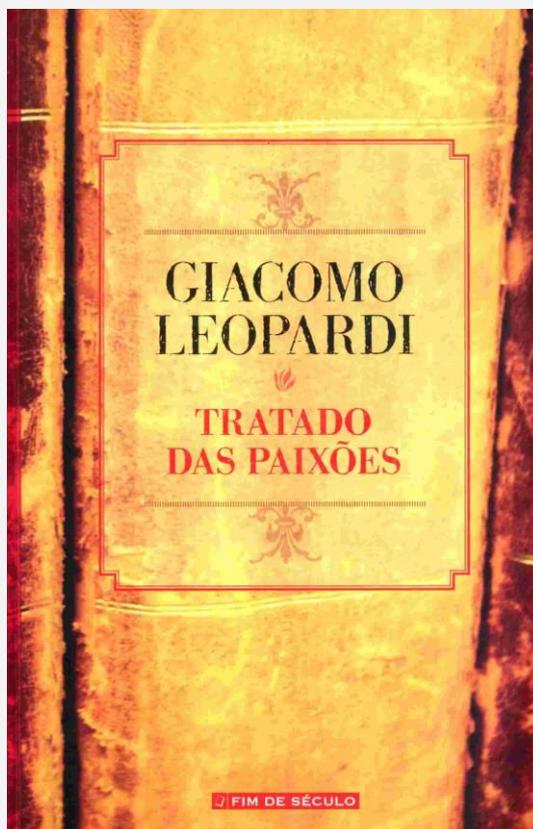
la traduzione mantiene, nella misura del possibile, i tratti distintivi e l'ordine sintattico tipico del discorso leopardiano, che – distinguendosi per le costanti inversioni (iperbati, anastrofi, prolessi) – esige non di rado un'attenzione persistente da parte del lettore. Lo stesso tipo di attenzione che, dopotutto, si esige dal traduttore il quale spesso si è sentito aggroviato negli intricati labirinti del testo (2005).

Successivamente, troviamo una presentazione che è la stessa dell'edizione pubblicata dalla Vega nel 1986, e un ritratto del Leopardi realizzato dal pittore Domenico Morelli. Questa edizione, diversamente dalle altre, presenta una ricca iconografia: ritratti di familiari e di luoghi che hanno ispirato alcuni poemi, fotografie di poesie manoscritte, un rilievo di Leopardi fatto da Guadagnini.

Alla fine, vi sono le note, quarantuno in tutto, tutte di carattere informativo, che evidenziano questioni di mitologia e ci offrono chiarimenti su certi passaggi di alcuni versi e la loro connessione con altre opere leopardiane.

### ***Tratado das Paixões, 2007*<sup>5</sup>**

Trascorsi due anni dall'edizione completa dei *Cantos* (2005) e quattro da quella delle *Pequenas obras morais* (2003), viene pubblicato dalla casa editrice Fim de Século, nel 2007, il *Tratado das paixões*; organizzato da Fabiana Cacciapuoti e tradotto da Miguel Serras Pereira, il volume, il primo dei sei delle edizioni tematiche dello *Zibaldone dei pensieri*, segue la struttura degli indici leopardiani. In quest'edizione, abbiamo una copertina di Fernando Mateus, priva di figure o disegni. Richiamano la nostra attenzione i colori dai toni vibranti, il giallo, l'arancione, il rosso; in evidenza, il nome dell'autore, in lettere più grandi e nere, segue il titolo in rosso ed il nome dell'editrice.

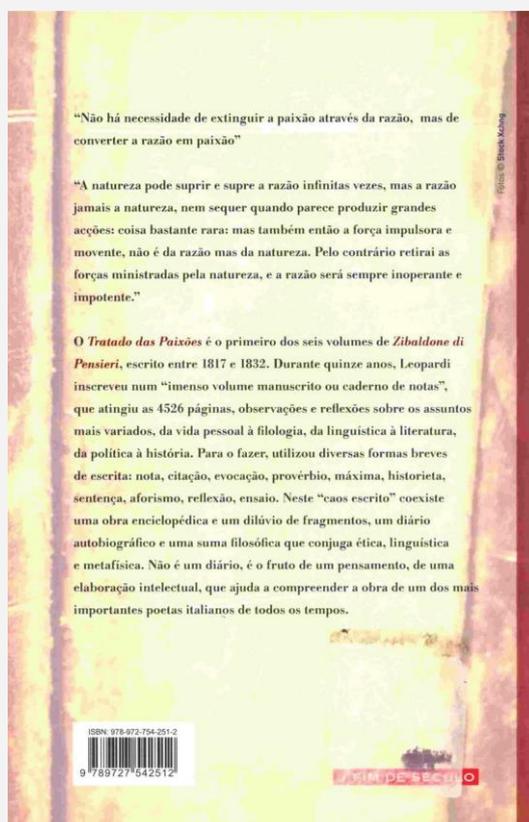


---

<sup>5</sup> Leopardi, G., *Tratado das paixões*. Lisboa, Fim de Século, 2007. Traduzione di Miguel Serras Pereira.

La quarta di copertina, dai toni chiari, riporta due frammenti di Leopardi sulla relazione tra ragione e passione, tra natura e ragione.

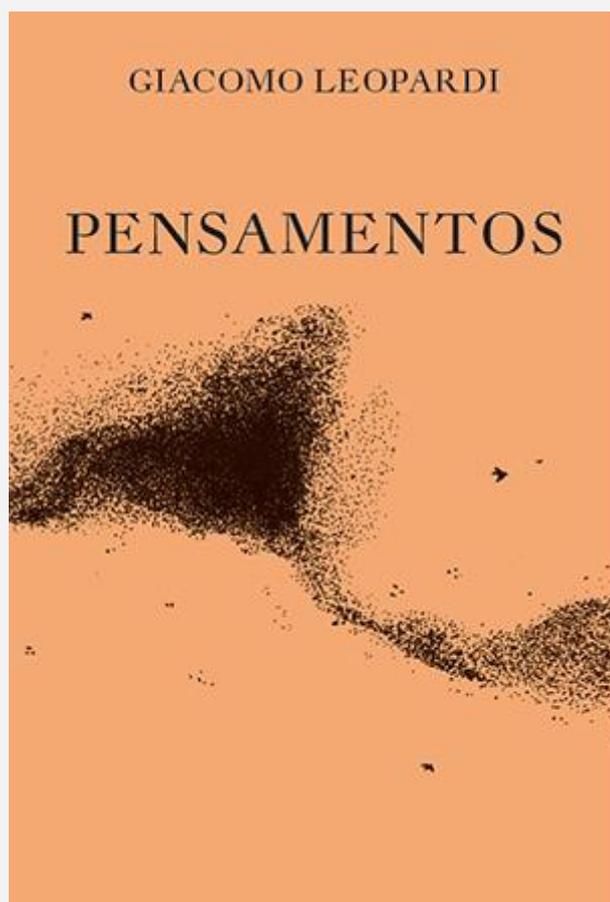
Ancora nella quarta di copertina, troviamo alcuni dati sul libro i quali ci comunicano che il *Trattato delle passioni* è il primo di sei volumi dello *Zibaldone dei pensieri* e, successivamente, ci esplicitano, in modo succinto, la natura dello *Zibaldone*.



Il nome del traduttore appare solo all'interno del libro nel frontespizio ed in posizione di poco rilievo, infatti appare solo dopo i nomi dell'autore, dell'opera, dell'organizzatrice dell'opera e dell'autore della prefazione. La traduzione portoghese segue l'edizione italiana che riporta una prefazione di Antonio Prete, una introduzione dell'organizzatrice italiana del volume, Fabiana Cacciapuoti, il testo di Leopardi qui tradotto da Miguel Serras Pereira e, infine, una sezione dedicata alle note dell'organizzatrice del volume in italiano e i riferimenti bibliografici.

### *Pensamentos*, 2018<sup>6</sup>

Nel 2018, viene pubblicata dalla giovane casa editrice Edições do Saguão una traduzione dei *Pensieri*, opera postuma di Leopardi, realizzata da Andrea Ragusa e Ana Cláudia Santos, e con una postfazione di Rolando Damiani, in versione bilingue. La copertina, con un disegno di Miguel Ferreira, presenta il nome dell'autore in alto e dopo il titolo dell'opera, come si può notare qui di seguito:



Nella quarta di copertina, troviamo informazioni sull'edizione bilingue, i nomi dei traduttori, Andrea Ragusa e Ana Cláudia Santos, il nome dell'autore della postfazione, Rolando Damiani, e il marchio dell'editrice:

---

<sup>6</sup> Leopardi, G., *Pensamentos*. Lisboa, Edições do Saguão, 2018. Traduzione di Andrea Ragusa e Ana Cláudia Santos.



Il disegno di copertina suggerisce un movimento, forse il ‘pensiero in movimento’ di Leopardi, con zone di giunzione e disgiunzione. L’immagine ricorda un volatile o del fumo. Il colore di sfondo insieme al nero del disegno dà un’aria di sobrietà ed eleganza all’edizione. Il paratesto di Rolando Damiani non solo tratta della genesi dei pensieri leopardiani, ma pure di aspetti tematici e della relazione di quest’opera con altre dello scrittore di Recanati.

L’edizione presenta anche una nota biografica sull’autore ed una piccola nota dei traduttori contenente informazioni sull’edizione italiana usata ed altri dettagli editoriali. In quest’ultima nota, possiamo leggere:

Nella trascrizione del prototesto, sono stati conservati gli usi morfologici e lessicali proprio dell’autore, come si può notare – citando un esempio – nel caso del pronome riflessivo «sé», che Leopardi scrive senza l’accento acuto adottato nella grafia odierna. Si è tentato di mantenere, entro i limiti della lingua portoghese, il tono e la costruzione audace, a volte tortuosa, delle frasi, così come alcune delle peculiarità stilistiche proprie dell’autore e del suo tempo (p. 7).

Alla fine del libro, i riferimenti bibliografici ed una parte intitolata ‘Opere di Giacomo Leopardi tradotte in lingua portoghese’.

Dopo questa breve descrizione dell’apparato paratestuale di cinque edizioni di opere leopardiane tradotte in Portogallo e pubblicate tra il XX e il XXI secolo, possiamo concludere dicendo che quasi non viene dato spazio alla voce del traduttore, se non consideriamo la breve dichiarazione di Albano Martins nell’edizione completa dei *Cantos* del 2005 in cui parla succintamente dell’arduo compito del traduttore nel gestire «gli intricati labirinti del testo» leopardiano, ma senza entrare troppo nei dettagli del processo traduttorio – magari perché li aveva già trattati parzialmente nella conferenza ‘Traduzir Leopardi’ (‘Tradurre Leopardi’) tenutasi a Funchal il 21 di aprile del 1999, poi pubblicata nel libro *Circunlóquios II* (2008). Un altro breve riferimento a questioni traduttologiche si può trovare nell’ultima edizione citata, i *Pensamentos*, in cui i traduttori ci dicono di aver tentato di mantenere, «entro i limiti della lingua portoghese, il tono e la costruzione audace, a volte tortuosa, delle frasi, così come alcune delle peculiarità stilistiche proprie dell’autore e del suo tempo».

Questo silenziamento della voce del traduttore può essere relazionato anche a questioni editoriali, per via delle quelle spesso si preferisce non dare spazio alla discussione dei processi traduttori. È da notare anche che il nome del traduttore non appare mai in posizione di rilievo/visibile (copertina), ad eccezione delle due edizioni dei *Cantos* in cui il traduttore, Albano Martins, è anche un poeta affermato nel sistema letterario portoghese.

La mancanza d’informazioni sulle questioni traduttive nei vari paratesti analizzati causa stupore; com’è possibile che il linguaggio poetico di Leopardi, tanto nella poesia quanto nella prosa, con le sue caratteristiche stilistiche così personali, non sia oggetto di discussione da parte di nessuno dei traduttori in questione? Perché produrre questa quasi totale ‘invisibilità’ del traduttore nel sistema culturale portoghese? Quest’assenza ci può far pensare che le traduzioni occupino uno spazio marginale nel sistema letterario portoghese.

Le ‘norme’ che reggono la ricezione dell’opera poetico-filosofica di Leopardi in Portogallo, estratte dai paratesti presi in esame, pongono in evidenza le vicissitudini dell’autore italiano, in particolar modo gli aspetti biografici – come la ‘vita sofferta’ e turbolenta per via delle malattie e dei problemi di convivenza con i genitori -, e, quando trattano di aspetti stilistici delle opere, c’è una tendenza a spiegarle usando la linea del pessimismo. Ciò è più evidente nelle edizioni dei *Cantos* e delle *Pequenas obras morais*, e quasi assente nel *Tratado das paixões* e nei *Pensamentos*, magari

perché i principali testi di accompagnamento sono stati elaborati da studiosi italiani, come Antonio Prete e Rolando Damiani, che da molto tempo si dedicano alla dissezione delle opere di Leopardi.

Ciononostante, tralasciando il ritardo nella pubblicazione delle traduzioni – se comparato con altri paesi più aperti a ricevere Leopardi come la Francia, rimanendo in terreno europeo, o il Brasile, per lo spazio della lusofonia –, possiamo considerare piuttosto positivo che le opere di Leopardi stiano circolando in traduzione nel sistema culturale portoghese e che queste traduzioni ne stiano stimolando delle altre affinché lo scrittore italiano non rimanga estraneo<sup>7</sup> ai lettori portoghesi.

---

<sup>7</sup> Nella prefazione all'edizione dei *Cantos*, del 1986, João Bigotte Chorão afferma come, per via della “densità metafisica della sua poesia” e del “vigore speculativo della sua prosa”, Leopardi sia ancora estraneo ai lettori in Portogallo. Naturalmente, questa condizione tende ad affievolirsi grazie alle traduzioni pubblicate nel corso del XXI secolo, come esplicitato in questa recensione

## **Bibliografia**

- Chorão, J. B., “Leopardi, clássico do romantismo”. In Leopardi, Giacomo. *Cantos*. Lisboa, Vega, 1986, p. 13-19.
- Guerini, A; Torres, M.H., “Leopardi dans le système littéraire portugais : Analyse paratextuelle des œuvres traduites au XXe et XXIe siècles”. In *Atelier de Traduction*, n. 30, 2018, pp. 163-184.  
<http://www.usv.ro/atelierdetraduction/index.php/ro/1/Arhive%20full%20text/580/517>
- Leopardi, G., *Pensamentos*. Lisboa, Edições do Saguão, 2018. Traduzione di Andrea Ragusa e Ana Cláudia Santos
- Leopardi, G., *Tratado das paixões*. Lisboa, Fim de Século, 2007. Traduzione di Miguel Serras Pereira.
- Leopardi, G., *Cantos*. Porto, Asa edições, 2005. Traduzione di Albano Martins.
- Leopardi, G., *Pequenas obras morais*. Lisboa, Relógio d'Água, 2003. Traduzione di Margarida Periquito.
- Leopardi, G., *Cantos*. Porto, Vega, 1986. Traduzione di Albano Martins.
- Martins, A., “Traduzir Leopardi”. In *Circunlóquios II*. Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, 2008, p. 85-95.
- Rossi, G. C., “Il Leopardi e il mondo di lingua portoghese”. In Leopardiani, Centro Nazionale di Studi (Org.). *Leopardi e l'Ottocento: Atti del II Convegno Internazionale di Studi Leopardiani*. Recanati: Leo S. Olschki, 1967, p. 565-576.
- Russo, M., *Um só dorido coração: Implicações Leopardiane nella cultura letteraria*. Viterbo, Sette Città, 2003.

# **INTERVISTA**

## Intervista a Mariagrazia Russo

Andréia Guerini  
Universidade Federal de Santa Catarina/Capes/CNPq  
[andrea.guerini@gmail.com](mailto:andrea.guerini@gmail.com)  
Traduzione di Giorgio Buonsante

### 1. Come è nato il suo interesse per Leopardi?

Giacomo Leopardi è sempre stato una mia grande passione che mi ha accompagnato negli anni dell'adolescenza fino all'età adulta. La profondità del suo pensiero è un tentativo di rispondere all'inquietudine del cuore umano, e i suoi bellissimi versi erano estremamente evocativi per me. Dando le prime lezioni di letteratura portoghese all'università, mi resi subito conto della mancanza di uno studio d'insieme su Leopardi ed il Portogallo, iniziai a pensare che sarebbe potuto essere interessante studiare questo aspetto. Un giorno, leggendo a lezione i versi di Inês de Castro di *Os Lusíadas*, i miei studenti – esposti per la prima volta ai versi camoniani – hanno avuto la sensazione immediata di leggere *A Silvia* di Leopardi, confermando l'intuizione venutami in mente anni prima. Qualche tempo dopo, mi trovavo nella Biblioteca Vittorio Emanuele III di Napoli, e – mentre aspettavo un manoscritto sull'argomento – ho iniziato ad esaminare la sezione di Antonio Ranieri, che aveva vissuto gli ultimi anni della sua vita con Leopardi. Nascosto nell'archivio, è apparso un libro di António Feliciano de Castilho che ho scoperto essere appartenuto a Leopardi. Ho deciso che era arrivato il momento di fare mio quel tema e di portarlo avanti.

### 2. E l'idea del libro *Um só dorido coração. Implicazioni leopardiane nella cultura letteraria di lingua portoghese*? Come è stato il processo di scrittura del libro? Quali le principali sfide?

In principio, non volevo fare un libro: desideravo solo scrivere un articolo. Ma dopo il materiale raccolto era talmente tanto che mi sono decisa ad organizzare un libro. Così il processo di scrittura è stato graduale: riunivo i pezzi di un puzzle e seguivo le piste tracciate da altri. Il cammino seguito è stato segnato da biblioteche pubbliche e private, archivi, contatti diretti, telefonate... ho iniziato a raccogliere il materiale e a riunire tutte le informazioni. Poi il libro si è fatto da solo. Chiaramente non è stato facile perché all'epoca il web disponeva di poche informazioni, le biblioteche non utilizzavano sistemi informatizzati, non si usavano le e-mail ed i contatti si facevano tramite corrispondenza postale, ecc... Usando questa chiave di lettura, la sfida più grande è stata verificare se tutto ciò che si diceva e scriveva su di lui corrispondeva o meno al vero: mi sono resa conto che

molti critici difendevano contatti che non esistevano, e – al contrario – non notavano che altri autori nutrivano un forte interesse per Leopardi. Costruire un libro del genere presuppone molta pazienza.

### **3. Nel suo libro, afferma che vi sono molte eco di temi leopardiani in diversi scrittori portoghesi. Quale pensa abbia dialogato maggiormente con Leopardi?**

Senza dubbio, Leopardi era già molto conosciuto nei salotti portoghesi del XIX secolo (a partire dal 1830), ma è solo con Antero de Quental che il poeta dell'*Infinito* penetra nell'anima portoghese: il pessimismo leopardiano, il dolore dinanzi alla morte, il potere evocativo della poesia, l'immagine della donna; sono tutti argomenti presenti nei due poeti dallo stesso afflato. Oltre a lui, Fernando Pessoa – che sicuramente conosceva la poesia leopardiana – deve aver intrapreso la stessa ansiosa ricerca della ragione dell'esistenza umana.

### **4. Nel libro, mostra un'assimetria nell'interesse su Leopardi tra Portogallo e Brasile, a cosa l'attribuisce?**

Il Brasile è stato in grado di accogliere più facilmente il pensiero leopardiano; forse per via della maggiore forza che la cultura italiana presenta lì, molto più che in Portogallo. La rivista *Niterói* è stata il punto di contatto tra la cultura brasiliana e la poesia di Leopardi grazie ad autori come Gonçalves de Magalhães e Pereira da Silva. Ma anche in Brasile abbiamo dovuto aspettare un autore come Machado de Assis per far sì che lo scrittore italiano fosse compreso e assimilato profondamente, soprattutto attraverso le *Operette Morali*. Inoltre, la presenza dell'importante poeta italiano Giuseppe Ungaretti nell'università brasiliana deve aver contribuito notevolmente al consolidamento dell'opera leopardiana in Brasile.

### **5. Perché non ha continuato le sue ricerche sulle tracce di Leopardi nelle culture di espressione lusofona?**

Dopo tanta ricerca, i libri devono uscire: i figli nascono dopo nove mesi. Tutto ha un tempo. Ed è giusto che i nostri lavori siano dati alla luce affinché altri possano esaminarne gli argomenti ed analizzarne altre sfaccettature. Del resto, avevo già fatto molta ricerca e i suoi frutti sono evidenti: d'ora in poi che altre forze affrontino il tema e lo portino avanti. Dobbiamo permettere che la ricerca nata grazie a noi possa crescere: non sono mai stata una di quei docenti che non vogliono che altri si immischino nei miei argomenti di ricerca. Al contrario, ritengo molto positivo che altri studiosi continuino a lavorare a partire da ciò che ho lasciato. È l'unico modo di avanzare e progredire.

## **6. Qual è stata la ricezione della critica italiana in relazione al suo libro?**

Ne hanno parlato agenzie di stampa, giornali ed anche in televisione. Il libro è stato presentato in un programma culturale della RAI, con un servizio preparato dal redattore capo del TG2 che ne ha fatto una descrizione dettagliata dai toni elogiativi. Una notizia sul libro è uscita anche sull'ANSA, la più grande agenzia di stampa italiana, dove il giornalista Paolo Petroni ne ha fatto una lunga recensione molto positiva, sottolineando soprattutto la relazione che avevo scoperto tra l'immagine camoniana di Inês de Castro e il poema *A Silvia*. Vari quotidiani hanno ripreso l'argomento includendo il *Corriere di Viterbo*, giornale della città nella quale ero docente universitaria (26/01/2004). Hanno parlato del libro anche delle riviste letterarie come la *Rivista letteraria on-line* nella quale Luca Pelusi ha pubblicato un articolo su Leopardi e Ungaretti. In termini più scientifici, svariati studiosi hanno ripreso informazioni tratte dal libro.

## **7. Perché há deciso di pubblicare il libro in italiano e non in portoghese?**

Ho scritto il primo testo in relazione a questo autore in italiano in occasione di una tavola rotonda (principalmente di italianisti) che ha avuto luogo in Italia; perciò ho deciso di continuare a scrivere il resto in italiano, ma – se qualcuno fosse interessato a tradurlo – glielo lascerei fare con molto piacere...

## **8. Leopardi è uno degli autori più studiati in Italia, forse perde solo contro Dante. Per quale ragione Leopardi non è ancora riuscito a trovare il suo posto nelle culture lusofone e, in particolar modo, in quella portoghese?**

Non tutti i grandi autori hanno successo in tutti i paesi: ogni cultura ha i propri tempi e luoghi. Auguriamoci che oggi i tempi siano abbastanza maturi per poter apprezzare fino in fondo l'opera di uno dei più grandi poeti della modernità.

## **9. Che cos'altro bisognerebbe o si potrebbe ricercare su Leopardi nei sistemi culturali lusofoni?**

Il libro ripercorre tutta la letteratura portoghese e brasiliana; di conseguenza, esistono migliaia di flussi culturali che si potrebbero esplorare... Mi riferisco, ad esempio, a tutta quella parte dell'opera di Fernando Pessoa che è stata pubblicata dopo l'uscita del mio libro e che mette in rilievo una conoscenza ancor più approfondita di Leopardi da parte del poeta portoghese. C'è ancora molto da fare in relazione alle riviste portoghesi e brasiliane. In termini di traduttologia, si potrebbero

esplorare ulteriormente le problematiche di ricezione e analisi dei testi leopardiani. Sono solo degli esempi...

**10. Secondo lei, cosa c'è d'imprescindibile che i sistemi culturali lusofoni dovrebbero conoscere in relazione alle opere di Leopardi? Ricordiamo che fino ad ora in Portogallo, per esempio, disponiamo di una traduzione integrale dei *Canti* (2005), delle *Operette morali* (2003), di una edizione tematica dello *Zibaldone* (2007) e dei *Pensieri* (2018).**

Senza dubbio, consiglierei a chiunque una lettura lenta e meditata dei *Canti* perché è qui che il genio si manifesta riuscendo, in modo sorprendente, a raccontare il desiderio e le aspirazioni più comuni dell'intero genere umano. Finita la lettura di questi, ovviamente, sarebbe di grande ricchezza la lettura delle altre opere già tradotte... E l'*Epistolario*? Nessuno prende in considerazione la ricchezza esistenziale contenuta nel non ancora tradotto *Epistolario*? Forse l'avvicinamento a quest'opera ci permetterebbe di comprendere meglio la figura dello stesso Leopardi: è nelle lettere che lui emerge non come scrittore, ma come persona in ognuno dei suoi aspetti più profondi e stupefacenti.

# TRADUZIONI

## O Infinito<sup>1</sup>

Tradução de Antonio Herculano de Carvalho

Sempre cara me foi a erma colina  
e esta alta sebe, que de tanta parte  
do último horizonte o olhar detém.  
Mas quedo e contemplando, intermináveis  
espaços pra lá daqueles e sòbre-humanos  
silêncios e profundas quietações  
no pensamento esboço; onde, por pouco,  
a razão não se afunda. E quando o vento  
ouço gemer nas folhas, eu, aquele  
infinito silêncio e estas vozes,  
vou comparando: e lembra-me o eterno  
e as mortas estações e a que é presente  
e viva e seus rumores. E através desta  
imensidade perco o pensamento:  
e o naufragar me é doce neste mar.

## O Infinito<sup>2</sup>

Tradução de Duarte de Montalegre

Sempre caro me foi este ermo outeiro  
E esta sebe que de quase todo  
O último horizonte exclui o olhar.  
Mas sentado e olhando intermináveis  
Espaços além dela e mais que humanos  
Silêncios, tão profunda quietação,  
No pensar meu me iludo, e quase, assim,  
O coração tem medo. E como o vento,  
Ouço gemer entre estas plantas, eu  
Aquele silêncio infindo a esta voz  
Vou comparando: e lembro a eternidade,  
E as mortas estações, e a presente  
Tão viva e rumorosa. Assim entre esta  
Imensidade o pensar meu se afoga:  
E o naufragar me é doce neste mar.

---

<sup>1</sup> In *Letras e Artes: Suplemento de A Manhã*. Rio de Janeiro, 6 nov. 1949. Depois, em *Musa dos Quatro Idiomas* (Ática, Lisboa, 1947). Versões acrescentadas desta antologia foram posteriormente publicadas sob o título *Oiro de Vário Tempo e Lugar* - de São Francisco de Assis a Louis Aragon (*O Oiro do Dia*, Porto, 1983, e Edições Asa, Porto, 2001).

<sup>2</sup> In Russo, Mariagrazia. *Um só dorido coração: Implicazioni leopardiane nella cultura letteraria*. Viterbo: Sette Città, 2003, p. 282.

## O Infinito<sup>1</sup>

Tradução de Jorge de Sena

Sempre cara me foi esta erma altura  
Com esta sebe que por tanta parte  
Do último horizonte a visão exclui.  
Sentado aqui, e olhando, intermináveis  
Espaços para além, e sobrehumanos  
Silêncios, e profunda quietude,  
O coração não treme. E como o vento  
Ouço a gemer nas ervas, eu àquele  
Infinito silêncio a esta voz  
Vou comparando: e sobrevem-me o eterno  
E as idades já mortas, e a presente  
E viva, e seu ruído...Assim, por esta  
Imensidade a minha ideia desce:  
E o naufragar me é doce neste mar.

## O Infinito<sup>2</sup>

Tradução de Albano Martins

Cara me foi sempre esta erma colina  
E esta sebe, que por diversos lados  
O extremo do horizonte veda ao meu olhar.  
Mas, sentado e olhando, intermináveis  
Espaços para além dela, e sobre-humanos  
Silêncios, e sossego profundíssimo  
No pensamento imagino; então por pouco  
O coração se não sobressalta. E, quando o vento  
Nas folhas ouço sussurrar, aquele  
Infinito silêncio a esta voz  
Vou comparando: e lembro-me do eterno,  
E das mortas estações, e da que agora passa  
E vive, do seu rumor. Assim no meio  
Desta imensidade o pensamento se me afoga:  
E naufragar me é doce neste mar.

---

<sup>1</sup> In Sena, Jorge de. *Poesia de 26 séculos. De Arquíloco a Nietzsche*. Porto: Ed. Inova, 1971.

<sup>2</sup> In Leopardi, Giacomo. *Cantos*. Lisboa: Vega, 1986.

## O Infinito<sup>1</sup>

Tradução de Pedro da Silveira

Sempre cara me foi esta erma altura  
Com esta sebe que por tanta parte  
Do último horizonte a visão exclui.  
Sentado aqui, e olhando, intermináveis  
Espaços para além, e sobre-humanos  
Silêncios, e profunda quietude,  
Eu no pensar evoco; onde por pouco  
O coração não treme. E como o vento  
Ouço gemer nas ervas, eu àquele  
Infinito silêncio esta voz  
Vou comparando: e sobrevem-me o eterno,  
E as idades já mortas, e a presente  
E viva, e seu ruído... Assim, por esta  
Imensidade a minha ideia desce:  
E o naufragar me é doce neste mar.

---

<sup>1</sup> In Silveira, Pedro da. *Mesa de Amigos*. Lisboa: Assirio&Alvim, 2002 [1986], p. 37.

## O Infinito<sup>1</sup>

Tradução de António Fournier

Sempre cara me foi esta erma colina,  
E esta sebe, que de tantos lados  
Do último horizonte o olhar exclui.  
Mas sentando e mirando, intermináveis  
Espaços para além dela, e sobrehumanos  
Silêncios, e profundíssimo sossego  
Eu em pensamento me imagino; ao que por pouco  
O coração se não sobressalta. E ao ouvir  
O vento ramalhar na folhagem, eu aquele  
Infinito silêncio a esta voz  
Vou comparando: e sobrevém-me o eterno,  
E as mortas estações, e a presente  
E viva, e o som dela. Assim no meio desta  
Imensidão se afoga o meu pensamento:  
E o naufragar me é doce neste mar.

## O Infinito<sup>2</sup>

Tradução de Ernesto Sampaio

Sempre gratas me foram esta colina tão só  
E esta sebe alta e extensa  
Que não deixa ver o último horizonte.  
Mas quando me demoro a contemplá-la  
O meu espírito gera para além dela  
Intermináveis espaços, silêncios sobre-humanos  
Uma paz escura, profunda; e pouco falta  
Para o terror me assaltar o coração. E quando  
Ouço o vento sussurrar nas plantas  
Comparo o infinito de tanto silêncio  
A esta voz, e lembro-me da eternidade  
Das estações mortas, do tempo presente  
E vivo, do seu murmúrio brando. Assim  
Se aniquila o meu espírito na imensidão:  
E é-me grato naufragar neste mar.

---

<sup>1</sup> In Genovese, Silvia. *Versioni leopardiani in traduzioni portoghesi d'autore: un'analisi comparativa*. Tesi di Laurea, Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori/Università degli Studi di Trieste. 2006/2007, p. 86.

<sup>2</sup> In Monteiro, Manuel Herminio (direção geral) e Correia, Manuela (org.). *Rosa do Mundo. 2001 Poemas para o Futuro*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2001, p. 1040.

**POESIA**

## Canto a Leopardi (1934)<sup>1</sup>

Fernando Pessoa

Ah, mas da voz exânime pranteia  
O coração aflito respondendo:  
«Se é falsa a idéa, quem me deu a idéa?  
Se não ha nem bontade nem justiça  
Por que é que anseia o coração na liça  
Os seus inuteis mythos defendendo?  
Se é falso crer num deus ou num destino  
Que saiba o que é o coração humano,  
Por que ha o humano coração e o tino  
Que tem do bem o mal? Ah, se é insano  
Quere justiça, porque qu'rer justiça  
Querer o bem, para que o bem querer?  
Que maldade, que [..], que injustiça  
Noz fez p'ra crer, se nao dovermos crer?

Se o dúbio e o incerto mundo,  
Se a vida transitória  
Têm noutra parte o íntimo e profundo  
Sentido, e o quadro último da história,  
Por que há um mundo transitório e incerto  
Onde anda com incerteza e transição,  
Hoje um mal, uma dor, e [...] aberto  
Um só dorido coração?

A paysagem de gelo interior  
Da vida, mixto vão de goso e dor,  
Mas, porque mixto, má, e porque má  
[...]  
E [...] a mente  
Contempla em extase sem fé nem calma  
O abysmoque é o é o mundo para a alma –  
O todo – sta [...]

Assim, na noite abstrata da Razão,  
Inutilmente, magoadamente,  
Dialoga comsigo o coração,  
Fala alto a si mesma a mente;  
E não há paz nem conclusão,  
Tudo é como se fôra inexistente.

---

<sup>1</sup> In Pessoa, Fernando, *Poemas de Fernando Pessoa (1934-1935)*. Edição Crítica das Obras de Fernando Pessoa, cit., pp. 96 e ss., n. 104 e aparato genético pp. 326 e ss.

## Canto a Leopardi<sup>1</sup>

Fernando Pessoa  
Traduzione di F. R. Zambon

Ma dalla voce esanime, ah, risponde  
piangendo il cuore afflitto:  
«Se l'idea è falsa, chi mi ha dato l'idea?  
Se non esiste né bontà né giustizia  
perché si tormenta il cuore nella lotta  
i suoi inutili miti difendendo?»

Se è falso credere in un dio o in un destino  
che sappia cosa sia il cuore umano,  
perché ci sono il cuore umano e il senno  
che hanno in sé il bene e il male? Ah, se è insensato  
voler giustizia, perché nella giustizia  
volere il bene? A che scopo volere il bene?  
Quale malvagità, [...] quale ingiustizia  
ci ha fatti per credere, se non dobbiamo credere?

Se il dubbio e incerto mondo, se  
la vita transitoria hanno altrove il loro intimo e profondo  
senso, e l'estremo quadro della storia,  
perché c'è un mondo transitorio e incerto,  
dove vaga in incertezza e transizione  
oggi un male, un dolore, e [...], aperto  
un solo dolente cuore?"

(Il paesaggio di gelo interiore  
della vita, è un vano miscuglio di piacere e dolore,  
ma, appunto perché mescolato, è malvagio, e appunto perché malvagio  
[...]  
e [...] la mente  
contempla in estasi senza fede né calma  
l'abisso che è il mondo per l'anima  
e tutto sta [...])

Così, nella notte astratta della Ragione  
inutilmente, dolorosamente,  
dialoga con se stesso il cuore,  
parla alto a se stessa la mente;  
e non c'è pace né conclusione, tutto è  
come se fosse stato inesistente»

---

<sup>1</sup> In Damiani, Rolando. *All'apparire del vero: vita di Giacomo Leopardi*, Milano, Mondadori, 2002, p. 7.