

Appunti leopardiani

(18) 2, 2019

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

ISSN: 2179-6106

DIREZIONE

Andréia Guerini - Universidade Federal de Santa Catarina/CNPq/Brasile

CONDIRETTORI

Fabiana Cacciapuoti - Biblioteca Nazionale di Napoli/Italia

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

Andrea Ragusa - 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

Loreta Marcon

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"

Gaspare Polizzi - Università di Pisa

Mariagrazia Russo - Università degli Studi Internazionale di Roma

Lucia Strappini - Università per Stranieri di Siena

Emanuela Tandello - University of Oxford Maria

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

Lucia Wataghin - Universidade de São Paulo

DIRETTORI DI REDAZIONE

Ingrid Bignardi - Universidade Federal de Santa Catarina

Cristina Coriasso - Universidad Complutense Madrid

Roberto Lauro - Università degli Studi di Macerata

WEBDESIGNER

Avelar Fortunato

Indice/Índice

Presentazione/Apresentação

Presentazione/Apresentação – Direttori/Editores 4

Saggi/Artigos

Il corpo dell'idea: Il senso del mito e la forza dell'illusione - Fabiana Cacciapuoti 9

Baudelaire, Leopardi e il suono dell'Infinito - Matteo Veronesi 25

O romantismo italiano e Giacomo Leopardi: encontros e confrontos - Gisele Batista da Silva 33

Le prime idee e manifestazioni poetiche di Leopardi e il suo contributo al dibattito classico-romantico
Humberto Ruiz Vásquez 49

Leopardi, Lampedusa e *le jardin de souffrance* - Fabiano Dalla Bona 62

Leopardi e o mundo de língua portuguesa: Brasil - Giuseppe Carlo Rossi/Tradução de: Andréia Guerini
e Ingrid Bignardi 72

Recensioni/Resenhas

Osimo, Bruno e Bartesaghi, Federica. *Il manuale del traduttore di Giacomo Leopardi*. Milano: Hoepli, 2014, pp. 130 (ebook) – Andréia Guerini 79

Traduzioni/Traduções

A Amizade – Giacomo Leopardi/Tradução de: Malu Carrano e Andréia Guerini 83

Ensaio de Tradução da Odisseia - Giacomo Leopardi/Tradução de: Margot Muller e Andréia Guerini 84

Presentazione

È con grande soddisfazione che presentiamo ai lettori il diciottesimo numero di *Appunti Leopardiani*, una pubblicazione che intende scoprire e diffondere sempre nuovi temi e percorsi critici nell'opera di Giacomo Leopardi. In questo numero presentiamo il primo articolo di Fabiana Cacciapuoti, che fa una descrizione dettagliata delle fonti utilizzate per l'ideazione e per la composizione della mostra *Il corpo dell'idea, Immaginazione e linguaggio in Vico e Leopardi*, inaugurata al Palazzo Reale di Napoli il 21 marzo 2019 – soprattutto lo *Zibaldone di pensieri* e la *Scienza Nuova*. Tratta inoltre dell'influsso di diverse fonti letterarie, filosofiche e mitologiche nel pensiero di questi due grandi intellettuali italiani, attraverso le quali uomo, linguaggio e poesia diventano elementi fondanti di un dialogo che indaga sull'origine del mondo e sul suo sviluppo attraverso i tempi. Il secondo articolo di Matteo Veronesi offre un'entusiasmante riflessione, filologica e poetica tra Leopardi e Charles Baudelaire. Il suo testo mette in luce temi e sentimenti poetici comuni tra i due poeti, e inoltre presenta delle vive analogie e risonanze italiane nel testo baudelaireano, quali Dante, Petrarca e Vico, le quali servono anche da ponte tra il poeta recanatese e quello francese. I testi di Gisele Batista da Silva e di Humberto Ruiz Vásquez analizzano la partecipazione di Leopardi al dibattito classico-romantico a partire dal panorama culturale dell'epoca e da famosi testi suoi, quali la lettera scritta (ma non pubblicata) alla rivista *Biblioteca Italiana* in risposta al testo di Madame De Staël e il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, rivelandone sia aspetti concettuali romantici e moderni, sia una forte adesione a principi di concezione/composizione poetica degli antichi. L'articolo di Fabiano Dalla Bona conduce un'avvincente riflessione comparativa tra Leopardi e Giuseppe Tommaseo di Lampedusa sulla concezione di male, natura e giardini, attraverso l'analisi di brani zibaldoniani e del romanzo *Il gattopardo*. Partendo dal concetto di *jardin de souffrance*, illustra in Leopardi e in Lampedusa la trasfigurazione della natura da *locus amoenus* in *locus horridus*, oggetto di violenza, decadenza e patimento nei due autori. La seconda parte del saggio di Giuseppe Carlo Rossi, scritto nel 1967, e tradotto da Andréia Guerini e da Ingrid Bignardi, continua a percorrere la presenza leopardiana nel mondo della lingua portoghese, questa volta nell'universo intellettuale e poetico brasiliano. Il testo di Rossi rivela nomi quali Álvares de Azevedo, Vinicius de Moraes e Raimundo Correa ma anche personaggi come Rui Barbosa, Carlos Magalhães de Azevedo e Aloysio de Castro, tra altri, cercando di svelare nei loro scritti poetici o critici la vitalità e l'influsso del pensiero leopardiano

nella poetica di questi intellettuali. Andréia Guerini recensisce *Il manuale del traduttore di Giacomo Leopardi*, di Bruno Osimo e Federica Bartesaghi, presentando l'impegno degli autori nell'individuare i passi zibaldoniani di Leopardi sulla traduzione e nel sottolineare l'originalità e la vanguardia delle sue riflessioni circa ulteriori e importanti aspetti della teoria della traduzione. Sottolinea anche i commenti degli autori che accompagnano i passi scelti, una specie di paratesto esplicativo, e che guidano il lettore nel dialogismo che il testo di Leopardi mantiene con diversi teorici del linguaggio contemporanei. Successivamente Malu Carrano e Andréia Guerini presentano in portoghese la traduzione di un testo puerili, "L'Amicizia", scritto dal giovane Leopardi nel 1809. Nella stessa sezione, il lettore trova ancora la traduzione del *Saggio di traduzione dell'Odissea*, scritto da Leopardi nel 1816, realizzato da Margot Muller e Andréia Guerini.

Direttori

Apresentação

É com grande satisfação que apresentamos aos leitores o décimo oitavo número de *Appunti Leopardiani*, uma publicação que pretende descobrir e divulgar temas e percursos críticos na obra de Giacomo Leopardi. Neste número apresentamos o primeiro artigo de Fabiana Cacciapuoti, que descreve de forma detalhada as fontes utilizadas para a concepção e composição da exposição *Il corpo dell'idea: immaginazione e linguaggio in Vico e Leopardi*, inaugurada no Palácio Real de Nápoles em 21 de março de 2019 - sobretudo o *Zibaldone di pensieri* e a *Scienza Nuova*. Trata também da influência de diferentes fontes literárias, filosóficas e mitológicas no pensamento desses dois grandes intelectuais italianos, por meio das quais o homem, a linguagem e a poesia se tornam os elementos fundadores de um diálogo que investiga a origem do mundo e seu desenvolvimento ao longo dos tempos. O segundo artigo de Matteo Veronesi oferece uma reflexão filológica e poética entre Leopardi e Charles Baudelaire. Seu texto destaca temas e sentimentos poéticos comuns entre os dois poetas, e também apresenta vívidas analogias e ressonâncias italianas no texto baudelaireano, como Dante, Petrarca e Vico, que também servem de ponte entre os poetas de Recanati e francês. Os textos de Gisele Batista da Silva e Humberto Ruiz Vásquez analisam a participação de Leopardi no debate clássico-romântico a partir do panorama cultural da época e de seus textos famosos, como a carta escrita (mas não publicada) à revista *Biblioteca Italiana* em resposta ao texto de Madame De Staël e ao *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, revelando deles aspectos conceituais românticos e modernos e uma forte adesão aos princípios de concepção/composição poética dos antigos. O artigo de Fabiano Dalla Bona conduz uma fascinante reflexão comparativa entre Leopardi e Giuseppe Tommaseo di Lampedusa sobre o conceito de mal, natureza e jardins, por meio da análise de passagens zibaldonianas e do romance *Il Gattopardo*. Partindo do conceito de *jardin de souffrance*, ele ilustra em Leopardi e em Lampedusa a transfiguração da natureza de *locus amoenus* em *locus horridus*, objeto de violência, decadência e sofrimento nos dois autores. A segunda parte do ensaio de Giuseppe Carlo Rossi, escrito em 1967 e traduzido por Andréia Guerini e Ingrid Bignardi, continua a percorrer a presença de Leopardi no mundo da língua portuguesa, desta vez no universo intelectual e poético brasileiro. O texto de Rossi destaca nomes como os de Álvares de Azevedo, Vinícius de Moraes e Raimundo Correia, mas também de personagens como Rui Barbosa, Carlos Magalhães de Azevedo e Aloysio de Castro, entre outros, revelando em seus escritos poéticos ou críticos a vitalidade e o influxo do pensamento leopardiano na poética desses

intelectuais. Andréia Guerini resenha o livro *Il manuale del traduttore di Giacomo Leopardi*, de Bruno Osimo e Federica Bartesaghi, apresentando o empenho dos autores em identificar as passagens zibaldonianas de Leopardi sobre a tradução e em destacar a originalidade e a vanguarda de suas reflexões sobre posteriores e importantes aspectos da teoria da tradução. Destaca, também, os comentários dos autores que acompanham os trechos escolhidos, uma espécie de paratexto explicativo, e que orientam o leitor no dialogismo que o texto de Leopardi mantém com vários teóricos da linguagem contemporâneos. Posteriormente, Malu Carrano e Andréia Guerini apresentam a tradução em português do texto em prosa “L’Amicizia”, escrito pelo jovem Leopardi em 1809. Na mesma seção, o leitor encontra ainda a tradução do *Saggio di traduzione dell’Odissea*, escrito por Leopardi em 1816, realizado por Margot Muller e Andréia Guerini.

Editores

SAGGI/ARTIGOS

Il corpo dell'idea: Il senso del mito e la forza dell'illusione

Fabiana Cacciapuoti
Biblioteca Nazionale di Napoli
f.cacciapuoti@tiscali.it

La mostra intitolata IL CORPO DELL'IDEA. IMMAGINAZIONE E LINGUAGGIO IN VICO E LEOPARDI, inaugurata al Palazzo Reale di Napoli il 21 marzo 2019, ha avuto un gran successo di pubblico, intendendo sia lo studioso specialista di uno dei due grandi autori sia il comune cittadino che ha ritrovato nell'esposizione nuclei concettuali di facile comprensione.

Difatti, al lavoro testuale che ha avvicinato gli scritti di Leopardi, soprattutto lo *Zibaldone*, alla *Scienza Nuova* di Vico, si è affiancato un attento discorso espositivo, basato sull'incontro degli autografi, ma anche dei testi rari che costituiscono le fonti letterarie e filosofiche dei due autori; si è costruita così una ricca sceneggiatura in cui hanno trovato luogo le statue del Museo Archeologico di Napoli quali simboli di dei e miti, ma anche installazioni virtuali perfettamente in tema che hanno condotto il visitatore nella realtà della composizione poetica.

Un percorso, quello della mostra, nello scenario della Sala Dorica di Palazzo Reale, che ha avvinto il visitatore, cui non è stato pesante leggere i brani di Vico e di Leopardi scritti a mano lungo le pareti, o seguire il movimento dei protagonisti delle soste virtuali che rendevano il ruolo di Achille o il serrato dialogo tra i due autori ben reso dall'interpretazione di due attori che sostenevano le tesi dell'uno e dell'altro intorno a concetti da entrambi studiati.

Ma quale è stato il percorso di questa esposizione? Dalle origini del mondo, alla colpa dell'uomo e alla punizione del Diluvio universale, attraverso la formazione del genere umano e delle prime forme espressive, il linguaggio gestuale e quello metaforico, poetico, fino alla centralità della poesia intesa come sapienza e resa attraverso la comune ammirazione dei due autori di Omero e dei suoi personaggi. Achille e Ettore, come Ulisse e Priamo, diventano tipi poetici e universali fantastici, che fanno poesia. E al di là la formazione delle lingue, da una sola lingua madre, considerate nelle loro diversità di figlie. E parlare di genere umano e di linguaggi equivale a raccontare la storia dell'uomo e della civiltà, verso cui sia Vico sia Leopardi hanno atteggiamenti comuni, identificando nell'eccesso di civiltà la barbarie.

Si tratta quindi di un dialogo tra due autori che cercano l'origine del mondo, individuando l'evoluzione dei popoli e delle lingue, dando valore al ruolo della poesia, e contemplando lo

sviluppo e la fine della civiltà, e l'avvento della barbarie. E rispetto alla fine della civiltà, ognuno dei due ha una risposta diversa.

Un incipit^[i]

“Ora diremo della origine del mondo”: questo l'*incipit* del paragrafo relativo appunto alle origini, nel *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco* di Leopardi^[ii]. Un *incipit* scelto anche per cominciare il percorso poetico, filosofico e antropologico che lega Giambattista Vico e Giacomo Leopardi in una visione comune.

La lettura dei testi fondamentali, quali *La Scienza Nuova* e lo *Zibaldone di pensieri*, ha comportato una domanda che ha accompagnato generazioni di studiosi^[iii], cioè se Leopardi avesse letto direttamente la *Scienza Nuova*. E l'avesse letta prima di quel 1828, data in cui, ancora a Firenze, nello *Zibaldone*, cita ampiamente dal terzo libro dell'opera vichiana, *La Scoperta del vero Omero*, quanto riguarda la questione omerica. In queste pagine Leopardi accenna a Vico, usando l'espressione “il nostro Vico”. Sono pagine ricche, attente all'opera vichiana, di cui sono trascritti ampi passi.

Ma oltre queste pagine, moltissimi luoghi dello *Zibaldone* sembrano risentire della lettura di Vico, soprattutto per quanto riguarda la favola dell'origine, lo sguardo al cielo nelle sue forme simboliche, il dispiegarsi delle passioni negli eroi, l'affermarsi degli universali fantastici come tipi poetici, il mondo di Omero, i personaggi come Achille e Ettore, cioè il mondo mitico degli dei e degli eroi. E più avanti, il discorso sulla sapienza poetica, e l'attenzione alla storia del genere umano, alla sua origine, al suo cammino, alla sua dispersione che si muove parallelamente al discorso linguistico. L'origine della lingua madre, le lingue figlie, la babele e la derivazione linguistica, da un lato, e dall'altro, la definizione della parola quale corpo dell'idea^[iv], quindi del linguaggio come elemento strettamente collegato alla cognizione e alla mente. Fantasia e immaginazione diventano allora i veri punti di trasmissione di una gnoseologia che è asse centrale della formazione dell'uomo, contro lo sviluppo eccessivo di una ragione che può solo condurre gli uomini da una forma di civiltà media a un incivilimento eccessivo, distruttivo e fonte di barbarie.

^[i] Il testo che segue è tratto da *Il corpo dell'idea. Immaginazione e linguaggio in Vico e Leopardi*, a cura di Fabiana Cacciapuoti, Donzelli, Roma, 2019.

^[ii] Scritto nel 1825, è inserito nella pubblicazione di tutte le opere leopardiane nell'edizione Lemonnier del 1845, edita a Firenze a cura di Antonio Ranieri.

^[iii] Consapevoli che nella biblioteca di famiglia esiste un'edizione tarda della *Scienza Nuova*, precisamente del 1831.

^[iv] “Tutto è materiale nella nostra mente e facoltà. L'intelletto non potrebbe niente senza la favella, perchè la parola è quasi il corpo dell'idea la più astratta”. G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, 1657.

Questa molteplicità di temi richiedeva un lavoro sui testi: ed è quanto è stato fatto in maniera capillare, ricostruendo quasi un dialogo serrato fra i due autori intorno a diversi luoghi delle loro opere, *Scienza Nuova* e *Zibaldone* soprattutto.

Tuttavia, l'approfondimento testuale ha comportato un'immediata riflessione, relativa alle letture. Difatti, dietro Vico e Leopardi si pongono due grandi biblioteche, ricche soprattutto di lessici, dizionari latini, greci, e di lingue antiche impostate in maniera comparativa, di libri di viaggio ricchi d'illustrazioni, di testi dei grandi classici, da cui entrambi hanno attinto.

Alle loro spalle, quindi, una miriade di autori, molte volte comuni. Ecco che il dialogo dei protagonisti del nostro percorso, Vico e Leopardi, si arricchisce di altre voci, quelle di Ovidio e di Esiodo, di Virgilio e di Omero, di Seneca, di Luciano, di Cesare e di Tacito, di Erodoto e di Tucidide, di Varrone e di Strabone, di Cassanione, ma anche di Platone e di s. Agostino, di Gouguet e di Pluche, di Conti, di Wolf, di Condillac, di Hobbes, di Voss, di Sulzer, di Valeriano e di Gravina, per citarne alcuni.

È dall'origine del mondo, allora, che questo percorso prende corpo. Un'origine mitica, quando, sulle tracce di Esiodo, Gaia e Ouranós si uniscono a tal punto che ci vorrà il gesto di Kronos che evira il padre per separarli e creare così il vuoto necessario a che si crei lo spazio vitale per gli esseri che verranno. Un'origine materialistica per il Leopardi del *Frammento di Stratone da Lampsaco*, in cui una notte nera avvolge il caos di una materia cieca che si aggrega e si separa senza alcun fine che non sia il proprio movimento e la propria vita.^[v]

Ma altrove, nella *Storia del genere umano*, anche Leopardi traduce in altra forma quest'origine, come fa Vico, nel momento in cui entrambi affidano al senso del mito quella sacralità insita nella narrazione del principio del mondo, porgendo in vario modo il racconto in cui il mondo stesso e le creature hanno preso vita. Il mito permane come storia sacra, ma anche come verità, nel momento in cui entrambi gli autori riflettono sul fatto che una storia raccontata da popoli diversi e sconosciuti gli uni agli altri deve essere una storia vera^[vi]; resta come principio ordinatore della realtà, permettendo di conoscere una serie di notizie sul farsi dell'umanità, e rispondendo agli interrogativi degli uomini sull'universo, sugli astri, sulla terra, ma anche sulla formazione e sull'origine delle società civili, cui hanno collaborato gli eroi.

[v] “[...] Queste forze adunque o si debba dire questa forza della materia, movendola [...] ed agitandola di continuo, forma di essa materia innumerabili creature [...]. Le quali creature, [...] considerandole siccome distribuite in certi generi e certe specie, e congiunte tra sé con certi tali ordini e certe tali relazioni che provengono dalla loro natura, si chiamano mondo.” G. Leopardi, *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco*, in id., *Poesie e prose*, Mondadori, Milano, pp. 166-71.

[vi] “*Idee uniformi nate appo intieri popoli tra esso loro non conosciuti, debbon'averè un motivo comune di vero* (G.B. Vico, *Scienza nuova, Libro primo, Dello stabilimento de' principj, Degli elementi, XIII*)”.

Se nella *Scienza Nuova* è evidente la linea che conduce dalle selve alle città attraverso la forza della fantasia e della poesia, che superano la ragione fredda e matematica, per Leopardi questo percorso si ritrova in un cammino non lineare che collega soprattutto le pagine costruite intorno al grande tema della *Civiltà. Incivilimento* e a gran parte dei temi linguistici, dove lingua diviene sinonimo di pensiero, e dove, per le caligini che nascondono le origini, ha valore il lavoro quasi archeologico del filologo: questi ricerca le etimologie per ricostruire la storia delle idee e delle parole di tempi bui e nascosti. Accanto all'etimo, però, vive la *fabula*, necessaria alla *favella*. La favola, che per Vico è una “*vera narratio*”, assume quindi il valore di un racconto storico, così che la prima scienza è proprio la mitologia, cioè l'interpretazione delle favole.

Dalle caligini della prima barbarie alla formazione del vivere civile, dal tempo degli dei e degli eroi a quello degli uomini. E in questi tempi, in questi cicli, il senso è dato dalla parola che permetterà la formazione del sacro e del civile. La parola, la favella, che si declina prima misteriosamente nella lingua degli dei, poi simbolicamente in quella degli eroi, infine in quella degli uomini. Dal gesto, utile al linguaggio quando parola non c'era, al canto e alla poesia, prime forme di vera comunicazione. Le tre lingue, degli dei, degli eroi, degli uomini, corrispondono così ad altrettante epoche narrate da Vico attraverso le favole greche, quella mitologia in cui dei ed eroi sono con o contro gli uomini; mitologia che crea il mondo. Non a caso, partendo dal mito del Diluvio universale e dei Giganti, Vico guarda alla nascita del mondo dopo la caduta dell'uomo, cioè dopo l'Eden, dopo la colpa che lo rende mortale, e il suo sguardo è insieme antropologico e mitologico.

La caduta. Colpa e punizione: il Diluvio

Per il *Genesi*, la colpa dell'uomo fu un atto di disobbedienza e contemporaneamente di *hybris*, nell'affermare la propria volontà in un gesto di sfida contro l'autorità divina. Questo gesto, il mangiare il frutto proibito dell'albero del bene e del male, stabilisce immediatamente la colpa rispetto a Dio e la perdita, di conseguenza, dell'Eden, cioè di quel giardino in cui ogni cosa era perfetta e in equilibrio, dove l'armonia regnava sovrana e dove all'uomo, e alla donna, era stato tutto concesso, tranne la conoscenza. Ed è a quella conoscenza che invece si volgono Adamo ed Eva, stupefatti essi stessi quando apriranno davvero gli occhi su una realtà diversa da quella in cui la protezione divina li custodiva, affermando un principio di ragione contro uno

di natura¹. A questo gesto di disobbedienza, dovuto al prevalere della concupiscenza sul giusto equilibrio, si riferisce Vico nel *De Uno*.²

La colpa, la caduta dell'uomo resta in molte mitologie, ma chiaramente contrassegna la Bibbia, con la quale Leopardi infine concorda. In un lungo saggio zibaldonico sul cristianesimo e il suo pensiero filosofico, infatti, Leopardi dimostra come il suo sistema non si discosti da quanto narra il *Genesi*. Siamo nel 1820. Il punto essenziale che Leopardi mette in luce consiste proprio nell'idea di colpa. L'uomo non doveva disobbedire, ma mantenersi in uno stato, se non d'ignoranza, di conoscenza primitiva, per preservarsi dall'infelicità che deriva dalla conoscenza del vero. Ora, il sistema filosofico leopardiano di quegli anni, (ma per quanto concerne questo nodo concettuale, anche di quelli futuri), si basa proprio su questa idea. Bisogna attenersi a quanto la Natura ha stabilito, cioè dare spazio a quest'ultima e non a una ragione eccessiva che, prendendo il sopravvento su un sapere primitivo, spinge l'uomo a conoscere sempre di più, fino ad arrivare a mostrargli nei dettagli la verità del vivere³. Il vero non si può sostenere: per vivere, infatti sono necessarie quelle "larve", cioè illusioni, di cui Leopardi parla appunto nella *Storia del genere umano*, la narrazione favolosa che apre il libro delle *Operette morali*.

Ecco quindi che nell'operetta il mito della colpa e della caduta dell'uomo è narrato attraverso la mitologia: Zeus condanna gli uomini che non sanno far tesoro della vita felice e perfetta che egli ha per loro predisposto, li condanna perché si annoiano e perché vivono senza scopo. La sua ira è talmente forte da eguagliare quella di Jahvè, quando si scaglierà contro gli uomini corrotti e infelici. Entrambi puniscono le creature che popolano la terra scatenando la natura per distruggere definitivamente la razza umana. Il Diluvio, raccontato da circa 64 miti, inonda la terra. Per la Bibbia si salva Noè, che costruisce l'arca dove conduce gli esemplari animali di genere maschile e femminile per consentire dopo la furia delle acque di rigenerare la razza umana; per Ovidio, testimone di una lunga tradizione classica, e per Vico, che vi si riferisce insieme a Leopardi, si salvano Deucalione e Pirra, che gettano alle proprie spalle delle

¹ "Dunque l'*aprir gli occhi*, dunque il *conoscere* fu lo stesso che decadere o corrompersi; dunque questa decadenza fu decadenza di natura, non di ragione [...]" G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, 399.

² "La concupiscenza, come lo abbiám detto, è incitata dalle cose finite corporali, dalle utilità che si riportano al corpo. In conseguenza del peccato originale contratto dal genere umano, per la caduta di Adamo nostro primo padre, il fallace giudizio dei sensi toglie la mente dell'uomo dalla pura contemplazione dell'eterna verità, e lo conduce ad agognare quelle cose ché sempre tramutano, e sempre gli fuggono [...]. Abbiamo con ciò la confermazione dei principii della istoria sacra: Adamo creato da Dio; originariamente incorrotto; per propria sua colpa decaduto." G.B. Vico, *De Uno*, XXXI.

³ "Dunque il decadimento dell'uomo, non consistè nel decadimento della ragione, anzi nell'incremento. [...] E sebben l'uomo ottenne precisamente quello che il serpente aveva promesso ad Eva, cioè la scienza del bene e del male, non però questa accrebbe la sua felicità, anzi la distrusse. [...]" G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, 397-398.

pietre, significativamente chiamate “le ossa della madre”, da cui nasceranno nuovi uomini e nuove donne.

Le origini. I Giganti

Ma questo Diluvio, che in tutti i miti segna un nuovo inizio, menzionato da Leopardi nella *Storia dell'astronomia*⁴ e da Vico nella *Scienza Nuova*, è dato come evento da cui ricominciare il discorso delle origini. Nuove origini⁵, che vedono per Vico la formazione di selve fitte e inestricabili, proprio perché alimentate dal recente Diluvio: da quelle selve prenderanno forma i primi uomini, che assumeranno forme gigantesche, anche per le modalità del loro primo nutrimento. Dei giganti post-diluvio parla anche Leopardi, nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*⁶ in senso mitico, ma con una curiosità documentaria nella schedina bibliografica in cui si appunta la notizia del ritrovamento di resti giganteschi assimilabili ai Patagones⁷.

Il mito dei Giganti, che ha molteplici fonti nei grandi classici, da Omero a Cesare e Tacito, per non dire di Cassanione⁸, si traduce infatti non solo nella figura dei Polifemi, ma anche in quella degli abitanti della Patagonia, di cui Pigafetta⁹ sarà testimone nel resoconto del suo viaggio.

Questi Giganti si rifugiano in parte sulle montagne¹⁰, e vichianamente rappresentano una fase primordiale dell'umanità¹¹. Ad essi prossimi per statura e pensiero rudimentale sono i primi uomini, quei “bestioni” tutto corpo e poca mente, nel senso che la loro robusta fantasia è parte stessa del corpo, deriva dal corpo, così che le loro prime espressioni, dopo la fase del linguaggio gestuale, saranno legate al canto.

Su questo inizio del linguaggio, prima gesto e canto, Vico e Leopardi sono molto vicini in un piano di comune interesse antropologico. Per entrambi è importante il nesso tra canto e

⁴ G. Leopardi, *Storia dell'astronomia*, cap. I., in id., *Poesie e prose*, Mondadori, Milano, pp. 567-631.

⁵ “La Storia Greca, dalla qual'abbiamo tutto ciò, ch'abbiamo, dalla Romana in fuori, di tutte l'altre Antichità gentilesche, ella dal Diluvio, e da' Giganti prende i principj. Queste due Dignità mettono in comparsa tutto il Primo Gener'Umano”. (G.B. Vico, *Scienza Nuova*, Dignità XXVII, 171).

⁶ “Si è creduto dagli antichi, e si crede ancora da molti dei moderni, che abbiano esistito degli uomini di statura grandissima e di corporatura affatto straordinaria e maravigliosa [...]”. G. Leopardi, *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, in id., *Poesie e prose*, Mondadori, Milano, pp. 634-889.

⁷ C.L. X.12.26.

⁸ G. Cassanione, *De Gigantibus*, Bernardi Albini 1587.

⁹ A. Pigafetta, *Primo viaggio intorno al globo terracqueo ossia Ragguaglio della navigazione alle Indie orientali per la via d'occidente fatta dal cavaliere Antonio Pigafetta[...]*, a cura di Carlo Amoretti, Milano, 1800.

¹⁰ “Appresso Strabone è un luogo d'oro di Platone, che dice dopo i particolari Diluvj Ogigio, e Deucalionio aver gli uomini abitato nelle grotte su i monti, e gli riconosce ne' Polifemi, ne' quali altrove rincontra i primi Padri di famiglia del Mondo”. G.B. Vico, *Scienza Nuova*, Dignità XCVIII.

¹¹ “I Giganti furon'in natura di vasti corpi, quali in piedi dell'America, nel paese detto de los Patacones [...]” G.B. Vico, *Scienza Nuova, Della Sapienza Poetica*, Libro II.

parola, tra parola e corpo, entrambi danno valore alla metafora come prima forma di espressione¹².

Il corpo allora è la realtà predominante. Vico e Leopardi, in una comune opposizione a certo cartesianesimo, insistono sul valore del corpo in un'epoca, quella moderna, in cui la mente e l'astratta ragione prevalgono, in una sorta di geometrizzazione del mondo e dei sentimenti che impedisce l'espressione vera del sentire.

Su quel sentire, invece, si basa la comunicazione dei primi uomini e di coloro che vivono secondo natura, evocati da Leopardi. Ecco perché la poesia è corporale, provocata da ciò che muove e agita il corpo, istinto e non costruzione mentale. E le pagine leopardiane del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*¹³ riconducono proprio a questo nodo centrale nella *Scienza Nuova*.

La poesia, quindi, attraverso la metafora si collega alle prime forme di linguaggio, ma anche a quella che Vico chiama sapienza poetica.

Il cielo

Tuttavia, prima ancora di essere sapienti, o meglio, prima di essere guidati da sapienti poeti, i primi uomini dovevano avvicinarsi al linguaggio. E le prime forme di linguaggio furono quei monosillabi legati al sentimento di paura e di stupore di fronte al rumore del tuono e al fragore del fulmine, quei *ma, pa, ta* e quel suono *iou* da cui nacque Giove. Dal timore nasce l'inizio del linguaggio, dallo sguardo verso il cielo minaccioso prendono corpo gli dei.

Il cielo così si popola, e da una visione arcaica dei pianeti, in qualche modo fissa, si passa a una concezione della divinità antropomorfa.

¹² “Di questa *Logica Poetica* sono *Corollarj* tutti i *Primi Tropi*; de’ quali la più luminosa, e, perchè più luminosa, più necessaria, e più spessa è la *Metafora*; ch’allora è vieppiù lodata, quando alle *cose insensate* ella da’ *senso*, e *passione* per la *Metafisica* sopra qui ragionata; ch’i *Primi Poeti* dieder’ a’ corpi l’essere di sostanze animate, sol di tanto capaci, di quanto essi potevano, cioè di senso, e di passione; e si ne fecero le *Favole*; talchè ogni *metafora* si fatta vien’ ad essere una *picciola favoletta*”. (G.B. Vico, *Scienza nuova, Libro secondo, Della sapienza poetica, Corollarj I*); “Chiunque potesse attentamente osservare e scoprire le origini ultime delle parole in qualsivoglia lingua, vedrebbe che non v’è azione o idea umana, o cosa veruna la quale non cada precisamente sotto i sensi, che sia stata espressa con parola originariamente applicata a lei stessa, e ideata per lei. Tutte simili cose, oltre che non sono state denominate se non tardi, quantunque fossero comunissime, usualissime e necessarie alla lingua, e alla vita ec.; non hanno ricevuto il nome se non mediante metafore, similitudini ec. prese dalle cose affatto sensibili, i cui nomi hanno servito in qualunque modo, e con qualsivoglia modificazione di significato o di forma, ad esprimere le cose non sensibili; e spesso sono restati in proprietà a queste ultime, perdendo il valor primitivo [...]”. G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, 1388-89.

¹³ G. Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in *id.*, *Poesie e prose*, Mondadori, Milano, pp. 347-426.

Questa doppia valenza del cielo, spinta verso la formazione della parola e scenario delle divinità, domina nella *Scienza Nuova*¹⁴ e viene ripresa in più luoghi dell'opera leopardiana: nello *Zibaldone*¹⁵ e nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*¹⁶.

Il cielo si popola quindi di dei dotati di una propria lingua, e che non sono altro se non i pianeti vivificati. Lo zodiaco prende vita e segue il tempo degli uomini. In tal modo, una divinità come Cerere ha importanza perché protegge la mietitura e il grano che, diviene l'oro dei simboli divini, mentre insieme agli dei si pongono i semidei, quelle figure come Ercole, Prometeo che segnano l'inizio della civiltà.

Tutto questo mondo disegnato da Vico ha interesse in Leopardi, giovanissimo autore della *Storia dell'astronomia* e poi del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*.

Protagoniste le stelle, affamate e sitibonde, e il sole, di cui gli antichi potevano sentire il rumore quando s'immergeva nel mare, e la luna, quel "magnifico specchio"¹⁷ che la natura sceglie per accompagnare chi veglia e sostenere chi riposa. Degno di attenzione lo zodiaco, noto a Leopardi attraverso la descrizione del Pluche¹⁸ e al quale Vico dedica più di una pagina della *Scienza Nuova*, cerchio che racchiude animali fantastici insieme ad eroi immortalati così in un andare eterno.

In questo cielo c'è quindi spazio per dei ed eroi, e anche per i semidei. Ercole e Prometeo trovano il loro posto, e su entrambi i nostri autori si soffermano, in maniera diversa, in quanto, concordano con la diffusione della figura di Ercole in diversi luoghi della terra conosciuta, ma hanno una diversa interpretazione di Prometeo. Quest'ultimo, infatti, per Leopardi diviene simbolo di colui che, rubando il fuoco¹⁹ e donandolo all'uomo, ha dato il via a un processo di civilizzazione che sembra conoscere solo una linea infinita di cammino, non necessariamente coincidente con la felicità dell'individuo. Nello stesso tempo, è interessante quanto Leopardi

¹⁴ "[...] Il Cielo finalmente folgorò, tuonò con folgori, e tuoni spaventosissimi, come dovettero avvenire, per introdursi nell'aria la prima volta un'impressione sì violenta. Quivi pochi Giganti, che dovettero esser gli più robusti, ch'erano dispersi per gli boschi posti sull'alture de' monti, siccome le fiere più robuste ivi hanno i loro covili, eglino spaventati, ed attoniti dal grand'effetto, di che non sapevano la cagione, alzarono gli occhi, ed avvertirono il Cielo [...] si finsero il Cielo esser un gran Corpo animato, che per tal'aspetto chiamarono GIOVE [...]" G. B. Vico, *Scienza Nuova, Libro secondo, Della Sapienza poetica*, 35.

¹⁵ "[...] la lingua latina da principio fu tutta composta di monosillabi, come è probabile e naturale che fossero tutte le lingue primitive (balbettanti come fanno i fanciulli che da principio non pronunziano mai se non monosillabi; (come *pa, ma, ta*)". G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, 1128.

¹⁶ "Era naturale che i primi uomini, atterriti dalla folgore, e vedendola accompagnata da uno strepito maestoso e da un imponente apparato di tutto il cielo, la credessero cosa soprannaturale e derivata immediatamente dall'Essere supremo", G. Leopardi, *Saggio sopra gli errori*, cit., p. 806.

¹⁷ G. Leopardi, *Storia dell'astronomia*, cit., p. 581.

¹⁸ Noël-Antoine Pluche, *Histoire du ciel considéré selon les idées des poètes, des philosophes et de Moïse, où l'on fait voir : 1° l'origine du ciel poétique, 2° la méprise des philosophes sur la fabrique du ciel et de la terre, 3° la conformité de l'expérience avec la seule physique de Moïse* (1739); molto diffuso anche la *Continuazione dello spettacolo della natura*, Venezia-Napoli, F. Ricciardi 1741.

¹⁹ Cfr. G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, 3643,1.

scrive nello *Zibaldone*, quando sottolinea che la favola antica del furto del fuoco dovette esser immaginata dopo l' istituzione di una prima forma di società.²⁰

Gli eroi, Achille ed Omero

Leopardi sa che parlare di eroi vuol dire riferirsi all'*Iliade*, il poema della forza, in cui questi uomini particolari sono tali perché sono visti secondo natura, al contrario dei poemi epici, dove l'eroe è disegnato secondo uno schema razionale. L'eroe epico moderno ha qualità morali, interiori, spirituali, laddove l'eroe antico, rappresentato nell'*Iliade*, ha qualità materiali, sensibili, proprie del corpo.

E tra gli eroi ce n'è uno che supera gli altri, perché racchiude in sé tutte le caratteristiche amate dagli antichi: Achille.

Achille, scrive Leopardi in un microtrattato dello *Zibaldone* dedicato alla teoria del doppio eroe nell'*Iliade*, è interessante perché amabilissimo, e ciò a causa non solo del suo valore, ma anche per quelle qualità che l'uomo moderno potrebbe non accettare, quali la ferocia, l'intolleranza, la suscettibilità, la forza delle passioni, le maniere sprezzanti, l'ira, il capriccio. Capriccio che unisce alla gioventù e alla bellezza, insieme al coraggio e alla forza.²¹

Leopardi comprende che Achille risponde al carattere eroico che gli antichi prediligevano, mentre Ettore, lo sventurato, e tale perché virtuoso e infelice e bello, richiama la pietà e la malinconia moderne. Ma è Ettore, il vinto, il personaggio che permetterà all'*Iliade* di giungere a noi, mentre ad Achille spetta il merito di rendere vivo il poema per il mondo antico.

Diversamente Vico, in un lungo brano della *Scienza Nuova*, pone l'accento su alcuni punti che fanno di Achille un soggetto tracotante e indifferente alle idee di giustizia che dovrebbero regolare il mondo civile: quest'atteggiamento arrogante e di disprezzo per le leggi giuste e morali che determinano una civiltà si nota nella decisione di non dare sepoltura ad Ettore, rifiutando di patteggiare con lui²², come pure nell'ostinazione mostrata a vendicare una sua

²⁰ “Gli antichi favoleggiavano che il fuoco fosse stato rapito al cielo e portato di lassù in terra. Segno che l'antica tradizione dava l'invenzione del fuoco e del suo uso e del modo di averlo, accenderlo, estinguerlo a piacere, per un'invenzione non delle volgari, ma delle più maravigliose; e che questa invenzione non fu fatta subito, ma dopo istituita la società, e non tanto ignorante, altrimenti ella non avrebbe potuto dar luogo a una favola, e a una favola la quale narra che il ratto del fuoco fu opera di chi volle beneficiare la società”. G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, 3644.

²¹ Cfr. G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, 3596,1.

²² “[...] egli ad Ettore, che con esso vuol patteggiare la seppoltura, se nell'abbattimento l'uccida; nulla riflettendo all'egualità del grado, nulla alla sorte comune, le quali due considerazioni naturalmente inducono gli uomini a riconoscere giustizia, feroce risponde; quando mai gli uomini patteggiarono co' lions, o i lupi, e l'agnelle ebbero uniformità di voleri? anzi, se t'aurò ucciso, si strascinerò nudo legato al mio cocchio per tre giorni d'intorno alle mura di Troja, (siccome fece,) e finalmente ti darò a mangiare a' miei cani da caccia: lo che avrebbe pur fatto; se l'infelice padre Priamo non fusse venuto da essolui a riscattarne il cadavero”. G.B. VICO, *Scienza Nuova, Libro secondo, Della Sapienza poetica*.

offesa privata con la rovina dell'intera sua nazione, mentre nell'*Odissea* mostra tutto il suo rimpianto verso una vita da vivere anche da schiavo rispetto a quella che conduce negli Inferi come ombra. Brano che Leopardi riprende *in toto* dalla *Scienza Nuova*²³.

Achille, Ulisse, Ettore, rappresentano per Leopardi dei tipi poetici, di cui, nel microtrattato zibaldonico, esamina le caratteristiche, astraendole per ricondurle agli eroi del poema epico, giungendo fino a Tasso e al Goffredo. Nello stesso tempo, essi sono per Vico quegli universali fantastici, cui si riconducono tutte le tipologie poetiche dei caratteri eroici.²⁴

L'attenzione esclusiva che Vico e Leopardi danno a Omero si motiva con l'importanza che ai loro occhi riveste la poesia. Se la poesia è la prima forma espressiva dell'uomo, se i primi poeti nascondono la sapienza agli uomini, Omero è la poesia stessa²⁵, o un carattere eroico di uomini greci, che "narravano, cantando, le loro storie".²⁶

Omero è quindi per Vico il primo storico, che dietro la forma di una poesia quasi scritta di getto nasconde la storia naturale del diritto delle genti della Grecia²⁷; ed è anche una chiave per giungere all'origine della scrittura, oltre la scrittura stessa, quando le gesta degli eroi si cantavano (e così, secondo Leopardi, erano già pubblicate), passando da un cantore all'altro, da un paese all'altro, arricchendosi di episodi, perdendone altri, fino a pervenire a forme diverse quando la scrittura ne ha ricomposto la molteplicità e un Omero, cantore cieco, le ha immortalate²⁸. Chi era Omero? Forse al di là della filologia e della ricerca resta l'idea che Omero coincida effettivamente con il dire poetico.

Questo mondo mitologico, ricchissimo d'interpreti nell'epoca classica e anche moderna, è il mondo disegnato da Vico e conosciuto dal giovane Leopardi.

²³ "Ecco l'Eroe (Achille), che Omero con l'aggiunto perpetuo *d'irreprezibibile* canta a' Greci pop. in esempio dell'Eroica Virtù! *Il qual'aggiunto, acciocchè Omero faccia profitto con l'insegnar dilettando, lo che debbon far' i Poeti, non si può altrimenti intendere, che per un 'huomo orgoglioso, il qual'or direbbesi, che non si faccia passare la mosca per innanzi alla punta del naso; e si predica la Virtù puntigliosa; nella quale a' tempi barbari ritornati tutta la loro Morale riponevano i Duellisti: dalla quale uscirono le leggi superbe, gli ufizj altieri, e le soddisfazioni vendicative de' cavalieri erranti, che cantano i Romanzieri. Ib. Lib. 2 p. 322.3.dopo aver descritto l'eroismo dell'Achille omerico, quanto sia lontano dalle idee nostre, ed anche antiche civili, circa il caratt. Eroico. (26. Sett. 1828)". G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri* 4397,1.*

²⁴ Cfr. *Scienza Nuova, Libro IV. Del corso che fanno le nazioni.*

²⁵ "Tutto si è perfezionato da Omero in poi, ma non la poesia", G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, 58,3.

²⁶ G.B.Vico, *Scienza Nuova*, III, 873.

²⁷ Ivi, III, 903-904.

²⁸ "Così Omero compose giovine l'*Iliade*, quando era giovinetta la Grecia e, 'n conseguenza, ardente di sublimi passioni, come d'orgoglio, di collera, di vendetta, le quali passioni non soffrono dissimulazione ed amano generosità; onde ammirò Achille, eroe della forza: ma vecchio compose poi l'*Odissea*, quando la Grecia aveva alquanto raffreddato gli animi con la riflessione, la qual è madre dell'accortezza; onde ammirò Ulisse, eroe della sapienza. Talché a' tempi d'Omero giovine a' popoli della Grecia piacquero la crudezza, la villania, la ferocia, la fierezza, l'atrocità: a' tempi d'Omero vecchio già gli diletavano i lussi d'Alcinoo, le delizie di Calipso, i piaceri di Circe, i canti delle sirene, i passatempi de' proci e di, nonché tentare, assediare e combattere le caste Penelopi [...]". G.B. Vico, *Scienza nuova*, III, 879 e G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, 4396-97.

La nostalgia del mito

Tuttavia c'è uno scarto, che crea la differenza, perché a fronte di un Vico che del mito fa il centro di un'interpretazione storica, Leopardi, che sul mito si forma, alla fine deve distaccarsene. Un distacco sofferto, patito, in quanto segno della fine di un'età, la giovinezza, in cui mito e favola coincidono con la forza dell'illusione e, soprattutto, con una visione del mondo. In quel momento, quando la *fanciullezza equivale all'inizio del genere umano*, l'illusione, l'immaginazione, il trovare il tutto nel nulla e l'animare di vita fantastica ogni oggetto, ogni albero, ogni fiore, come appunto fanno *i fanciulli, e come facevano i primi uomini*, significa trovare un senso nella natura, nel mondo, nelle cose²⁹.

Ma da quando le stanze dell'Olimpo sono vuote, come dice Leopardi in *Alla Primavera, o delle favole antiche*, da quando non ci sono più gli dei e non c'è più nemmeno Dio, lo scenario che si propone all'uomo è un altro.

Il vuoto del cielo, la fine del sacro, si traduce allora nella fine dell'illusione, che per Leopardi è fondamentale per vivere. E l'illusione non si traduce solo nell'immaginazione, nella poesia, ma anche nella virtù, nell'eroismo, nella magnanimità. Con un colpo solo, la fine del mito, la morte del sacro, conducono alla strage delle illusioni, come Leopardi scrive nello *Zibaldone*, cioè alla impossibilità di vivere.

Questo è il dramma dell'epoca moderna, quando a fronte di una natura armoniosa e mitica, viva e ordinata in un sistema proprio, si leva una ragione eccessiva che produce un incivilimento smisurato e un conseguente snaturamento.

L'uomo sarà allora come “un albero tagliato alla radice”³⁰, snaturato, cioè gettato fuori dalla natura e alieno dalla sua stessa natura interiore, la psiche, l'anima. Straniero, abbandonato

²⁹ “Imperocchè quello che furono gli antichi, siamo stati noi tutti, e quello che fu il mondo per qualche secolo, siamo stati noi per qualche anno, dico fanciulli e partecipi di quell'ignoranza e di quei timori e di quei dilette e di quelle credenze e di quella sterminata operazione della fantasia; quando il tuono e il vento e il sole e gli astri e gli animali e le piante e le mura de' nostri alberghi, ogni cosa ci appariva o amica o nemica nostra, indifferente nessuna, insensata nessuna; quando ciascun oggetto che vedevamo ci pareva che in certo modo accennando, quasi mostrasse di volerci favellare; quando in nessun luogo soli, interrogavamo le immagini e le pareti e gli alberi e i fiori e le nuvole, e abbracciavamo sassi e legni, [...] quando la meraviglia [...] continuamente ci possedeva; quando i colori delle cose quando la luce quando le stelle quando il fuoco quando il volo degl'insetti quando il canto degli uccelli quando la chiarezza dei fonti tutto ci era nuovo [...]; quando le lagrime erano giornaliere, e le passioni indomite [...]” G. Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, cit., p. 359.

³⁰ “Ma le illusioni [...] durano ancora a dispetto della ragione e del sapere. È da sperare che durino anche in progresso: ma certo non c'è più dritta strada a quello che ho detto, di questa presente condizione degli uomini, dell'incremento e divulgamento della filosofia da una parte, la quale ci va assottigliando e disperdendo tutto quel poco che ci rimane; e dall'altra parte della mancanza positiva di quasi tutti gli oggetti d'illusione, e della mortificazione reale, uniformità, nullità ecc. di tutta la vita. Le quali cose se ridurranno finalmente gli uomini a perder tutte le illusioni, e le dimenticanze [...] ed avere avanti gli occhi continuamente e senza intervallo la pura e nuda verità, di questa razza umana non resteranno altro che le ossa, come di altri animali di cui si parlò nel secolo addietro. Tanto è possibile che l'uomo viva staccato affatto dalla natura, dalla quale sempre più ci andiamo allontanando, quanto che un albero tagliato alla radice fiorisca e fruttifichi. Sogni e visioni. A riparlarci di qui a

dagli dei e da Dio, solo, sempre più solo in società strette in cui ogni individuo fa parte per se (come una nazione a se stante) e lotta contro un altro basando la sua azione sull'odio e isolandosi in silenzi pericolosi che alzano muri di difesa poi invalicabili, l'uomo moderno vive la scissione.

Questa visione leopardiana è importante, perché è quella che segnala la distanza da Vico. In Vico il mito diventa Storia, e la storia coincide con l'azione degli uomini, col fare, con la prassi. Si tratta di un'azione protetta, come guidata, dall'occhio vigile della Provvidenza. Il cielo di Vico non è vuoto, l'uomo non è solo.

Per Leopardi, tra Natura e Storia, vince la Natura. Una delle tante accezioni di Natura che compaiono nell'opera leopardiana: la Natura, intesa come caos primordiale e forza cieca, materia eterna e infinita, forza indistruttibile che crea e distrugge ciò che crea, come un fanciullo che gioca; questa Natura indifferente ai destini dell'uomo e alla sua possibile felicità diventa nemica dell'uomo. Non ci troviamo più di fronte a un sistema di *Armonie della natura*, ma a uno scenario di *Contraddizioni e mostruosità*.

Del mito, dell'armonia perduta, non resta che la nostalgia.

C'è quindi una cesura nel dialogo tra Leopardi e Vico, una cesura che riguarda il punto chiave del porsi dell'uomo nel mondo dopo la caduta delle illusioni e dopo la fine del mondo mitologico nel moderno.

Il giovane Leopardi, l'autore della *Storia dell'astronomia* o del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, anche se in maniera erudita o critica, è ancora nel mito; poi il mito resterà nelle sue poesie, non a caso chiamate *Canti*, in forma diversa, quale simbolo di un mondo altro, o popolerà di una miriade di personaggi il testo delle *Operette morali*: ma il registro ironico e paradossale di queste ultime se pure lascia vivi personaggi mitologici, li trasforma in chiavi di lettura del mondo moderno.

Tuttavia, oltre questa nostalgia del mito che caratterizza da un certo punto in poi l'opera leopardiana (dal 1824 in particolare), l'altro percorso comune a Vico, quello antropologico, resta vivo.

La sapienza poetica. L'Infinito

Lingue e genere umano costituiscono infatti gli ambiti ampi in cui la ricerca di Leopardi si accosta a quella vichiana. Ma prima ancora i due autori si avvicinano nell'idea di sapienza poetica.

cent'anni. Non abbiamo ancora esempio nelle passate età dei progressi di un incivilimento smisurato, e di uno snaturamento senza limiti. Ma se non torneremo indietro i nostri discendenti lasceranno questo esempio ai loro posteri. Se avranno posteri. (18 Agosto 1820.)". G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, 216.

Questa sapienza, ricchezza dei primi poeti considerati teologi nell'antichità, cioè depositari di un sapere fondante, è la chiave usata da Vico per guardare al farsi del mondo. In questa sapienza c'è una logica poetica, una cosmografia poetica, una geografia poetica: il mondo intero e il cosmo sono così intrisi di fantasia. Al poeta delle origini è affidata la conoscenza.

Con sfumature diverse Leopardi sostiene l'identità di poeta e filosofo, cioè di colui che possiede il dominio della fantasia, dell'immaginazione e di colui che detiene il primato della ragione e della speculazione. Il poeta racchiude in se stesso il filosofo per la capacità che ha di individuare il rapporto tra le cose nel mondo, nell'universo stesso: perché, come diceva Baudelaire, la natura è un universo di simboli che parla al poeta. E Leopardi ne vede le relazioni in un sol colpo d'occhio, così che, rileva, il poeta vede in un momento ciò che il filosofo impiega anni a conoscere.

Al poeta quindi spetta la conoscenza delle cose nella loro complessità e profondità, al poeta che in tal senso è filosofo. E quindi la vera conoscenza non passa tanto dalla ragione, quanto dal sentire. Su questa capacità si fonda la forza gnoseologica ma anche la possibilità di vita.

Se quindi Leopardi afferma che "l'infinito non si può esprimere se non quando non si sente"³¹, ciò equivale a dare il giusto valore al sentire nella prima evocazione poetica. Dal sentire muove la poesia, come dal sentire muovono ogni desiderio e ogni emozione. Così il poeta, solo nel crepuscolo della forza della sensazione che l'ha messo in contatto con l'infinito, quando il furore scompare per lasciare spazio alla riflessione e al ricordo della sensazione, può *dire l'infinito*.

Ed è un sentire che rimanda alla scelta tra "infinità" e "immensità", parole che delineano diversi campi legati al gioco spazio-tempo nella visione dell'infinito, o alla fisicità che l'immenso richiama comunque, rinviando di nuovo al soggetto che sente e che si perde nella dolcezza del desiderio.

Lingue e genere umano. Civiltà e barbarie

L'attenzione al dire, al linguaggio e al suo collegamento col pensiero, costituiscono una delle aree più dense di riferimenti tra *Zibaldone* e *Scienza nuova*.

³¹ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri* 714,1.

Difatti, tutto il percorso antropologico che si sviluppa nell'attenzione che Vico e Leopardi danno alla storia del genere umano e alla nascita e diffusione delle lingue³², confluisce poi nella comune riflessione sulla storia e sulla civiltà.

L'attenzione al cammino del genere umano e alla sua diffusione nel mondo si collega alla necessità di dare i nomi alle cose³³: da qui l'uso di parlare per caratteri poetici, l'interesse all'origine delle lingue, quindi alle prime parole³⁴ espresse in monosillabi³⁵ (prima fra tutte la forma "Pa" che voleva significare stupore e timore ma che poi diviene la radice di "Padre") e all'etimologia. Etimologia vuol dire appunto risalire all'origine dell'etimo, cioè della parola: si tratta di un lavoro di tipo archeologico, sulle tracce dell'antico dire e del primo significato delle parole e quindi delle cose. Sono proprio le lingue e la lingua madre che tutte le conteneva a permettere di ricostruire la storia dell'uomo: l'inizio del genere umano, la sua diffusione nelle terre che creano una geografia poetica e fantastica. Storia dei popoli e delle loro lingue, quindi del farsi del loro pensiero, tramandata da miti. E la storia dei popoli, ricostruita dalle origini alle prime forme di civiltà, ci conduce all'idea di civiltà.

Comune ai due autori è il pensiero di un alternarsi di cicli di barbarie e di civiltà, e ancor più forte è la loro consonanza sull'idea che quando una civiltà tocca il suo massimo splendore, la forma più alta del suo essere, allora cominciano la sua decadenza e la sua corruzione che conducono inevitabilmente alla barbarie. Comune altrettanto è l'idea di una barbarie degli inizi e di una barbarie di ritorno, cioè una nuova barbarie provocata da un eccesso

³² "Ma delle *Lingue volgari* egli è stato ricevuto con troppo di buona fede da tutti i *Filologi*, ch'elle no significassero a placito: perch'esse per queste lor'origini naturali debbono aver significato naturalmente: lo che è facile osservare nella *lingua volgar latina*, la qual'è più eroica della *Greca Volgare*, e perciò più robusta; quanto quella è più delicata; che quasi tutte le voci ha formate per trasporti di nature, o per proprietà naturali, o per effetti sensibili; e generalmente la metafora fa il maggior corpo delle lingue appo tutte le Nazioni." G.B. Vico, *Scienza Nuova, Libro secondo, Della Sapienza poetica, Corollarj, D'intorno all'Origini delle Lingue*, p. 122.

³³ "Tale è la natura e l'andamento dello spirito umano. Egli non ha mai potuto formarsi un'idea totalmente chiara di una cosa non affatto sensibile, se non ravvicinandola, paragonandola, rassomigliandola alle sensibili, e così, per certo modo, incorporandola. Quindi egli non ha mai potuto esprimere immediatamente nessuna di tali idee con una parola affatto sua propria, e il fondamento e il tipo del cui significato non fosse in una cosa sensibile. [...] i nomi anche modernissimi delle più sottili e remote astrazioni, derivano originariamente da quelli delle cose affatto sensibili, e da nomi che nelle primitive lingue significavano tali cose. E la sorgente e radice universale di tutte le voci in qualsivoglia lingua, sono i puri nomi delle cose che cadono al tutto sotto i sensi". G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, 1389-90.

³⁴ "Tutto è materiale nella nostra mente e facoltà. L'intelletto non potrebbe niente senza la favella, perchè la parola è quasi il corpo dell'idea la più astratta". G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri* 1657.

³⁵ "Le lingue debbon'aver'incominciato da voci monosillabe; come nella presente copia di parlari articolati, ne' quali nascon'ora i fanciulli, quantunque abbiano mollissime le fibre dell'istrumento necessario ad articolare la favella, da tali voci incominciano". G.B. Vico, *Scienza nuova*, degnità LX; "[...] lingua latina da principio fu tutta composta di monosillabi, come è probabile e naturale che fossero tutte le lingue primitive (balbettanti come fanno i fanciulli che da principio non pronunziano mai se non monosillabi; (come *pa*, *ma*, *ta*) poi due sole sillabe per parola, accorciando, e contraendo, o troncando quelle che sono più lunghe; e finalmente, ma solo per gradi, si avvezzano a pronunziar parole d'ogni misura, in forza per altro della imitazione, e dell'esempio che hanno di chi le pronunzia, il che non avevano i primi formatori delle lingue)". G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, 1657.

di pensiero, dallo sviluppo eccessivo della ragione. Vico parla proprio di barbarie di riflessione, cioè di quello stadio della barbarie legato alla ragione e alla civiltà più perfezionata, conservando però una visione fiduciosa.

Diversamente per Leopardi la concezione è più radicale, nella consapevolezza dell'impossibilità di un ritorno a uno stato di natura meno invaso dalla violenza dell'estrema ragione e della smisurata e omologante civiltà³⁶.

Per Leopardi la barbarie è semplicemente ciò che non è naturale: l'idea di barbarie s'inserisce quindi nella sua visione della natura: di quella natura primigenia, primordiale, equilibrata, in cui l'uomo viveva secondo regole precise. Anch'egli faceva parte della natura e per esser tale era necessario mantenere una certa ignoranza, cioè attenersi a una forma di conoscenza primitiva, con una ragione primitiva.

Nel momento in cui l'uomo supera questo limite (fine dell'Eden, peccato originale, caduta) la ragione e la civiltà prendono il sopravvento in modo smisurato. Resta all'orizzonte il mito di un'età dell'oro primigenia, che Leopardi vede ancora attuale nella mitica California del suo tempo.

E resta la consapevolezza di una civiltà che dal sud si sposta al nord, così che l'estrema civilizzazione, quindi l'eccesso di ragione, con tutto quello che comporta per la trasformazione dell'umano, compresa l'omologazione del mondo e la sua geometrizzazione nei comportamenti e nell'espressione delle passioni, è del nord.

Si tratta di un problema di equilibrio, di *hybris*. Superare il limite vuol dire condannare natura e uomo alla distruzione. Vichianamente allora, il massimo della civiltà corrisponde alla barbarie. E la barbarie dell'estrema civiltà risiede nell'indifferenza, nell'egoismo, nella solitudine e nella fine dell'umano.

Per Vico c'è un ritorno circolare, esiste un nuovo inizio, una nuova forma equilibrata di civiltà dopo la barbarie, affidata agli uomini che sanno agire con l'aiuto della Provvidenza. Per Leopardi la situazione è più radicale: come dicevamo, mentre per Vico domina la Storia, per Leopardi è la Natura a vincere la Storia, anche distruggendola: Pompei ne è l'esempio.

³⁶ “Da questo stato di corruzione, l'esperienza prova che l'uomo non può tornare indietro senza un miracolo: lo prova anche la ragione, perchè quello che si è imparato non si dimentica. In fatti la storia dell'uomo non presenta altro che un passaggio continuo da un grado di civiltà ad un altro, poi all'eccesso di civiltà, e finalmente alla barbarie, e poi da capo. Barbarie, s'intende, di corruzione, non già stato primitivo assolutamente e naturale, giacchè questo non sarebbe barbarie. Ma la storia non ci presenta mai l'uomo in questo stato preciso. Bensì ci dimostra che l'uomo tal quale è ridotto, non può godere maggior felicità che in uno stato di civiltà media, dove prevalga la natura, quanto è compatibile colla sua ragione già radicata in un posto più alto del primitivo”. G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, 403-404.

E la distruzione di Pompei, ad opera di quella Natura indifferente e cieca nel suo movimento, che solo crea e distrugge, simboleggiata dal Vesuvio, quella distruzione significa la visione di una materia potente come quella dell'origine.

Non c'è speranza per Leopardi? La visione morale di Vico che affida all'uomo il compito di fare la Storia fidando nella Provvidenza è da lui superata in un pensiero radicale che però lascia alla poesia un'ultima parola. La poesia, infatti, ha più forza della filosofia, racchiude una speranza, perché è comunque un'illusione che dà vita.

E così è alla *Ginestra* che Leopardi affida il suo ultimo messaggio: rilievo antropologico oltre che morale assumono i versi in *esergo* tratti dal Vangelo di S. Giovanni, secondo i quali gli uomini preferirono le tenebre alla luce. Di fronte a questo errore, si pone la protagonista della poesia, scritta alle pendici di un vulcano tonante.

La ginestra è lì, pronta a rinascere dalla lava che distrugge, semplice, perché segue i ritmi della natura; un fiore che del deserto è contento e che è capace di profumarlo, cioè di dare senso al non senso.

La ginestra è lì, come simbolo di una nuova origine³⁷.

³⁷ E tu, lenta ginestra,
Che di selve odorate
Queste campagne dispogliate adorni,
Anche tu presto alla crudel possanza
Soccomberai del sotterraneo foco,
Che ritornando al loco
Già noto, stenderà l'avarò lembo
Su tue molli foreste. E piegherai
Sotto il fascio mortal non renitente
Il tuo capo innocente:
Ma non piegato insino allora indarno
Codardamente supplicando innanzi
Al futuro oppressor; ma non eretto
Con forsennato orgoglio inver le stelle,
Nè sul deserto, dove
E la sede e i natali
Non per voler ma per fortuna avesti;
Ma più saggia, ma tanto
Meno inferma dell'uom, quanto le frali
Tue stirpi non credesti
O dal fato o da te fatte immortali.

Baudelaire, Leopardi e il suono dell'Infinito

Matteo Veronesi

matteoveronesi@tutanota.com

Poco trattato, nel complesso, malgrado alcune autorevoli eccezioni (dagli studi di Alvaro Valentini sul rapporto gnoseologico fra il soggetto poetico e la realtà fenomenica a quelli di Antonio Prete sulla poetica dell'analogia), sembra il possibile parallelo fra due grandi maestri – forse i maestri per eccellenza – della modernità letteraria, ossia Leopardi e Baudelaire.

Modernità di fronte alla quale, peraltro, Leopardi – vicino in questo a Foscolo come a Keats, a Schiller, a Hölderlin, o anche al Monti del *Sermone sulla mitologia*, che lamentava il soffocare e l'isterilire della poesia sotto il greve incarco dell'«arido vero che de' vati è tomba» – sembra ancora, a tratti, pur se senza nostalgica elegia, volgersi all'antico come ad un remoto eliso, ad una patria perduta (ma in fondo anche Baudelaire vagheggerà «verdi paradisi» e «ricordi di epoche nude»); mentre Baudelaire, come Benjamin vide meglio di tutti, della modernità urbana e massificata, con i suoi stranianti *chocs* e le sue allegorie frante ed irrelate, fu cantore lucido, vigile e pienamente, dialetticamente consapevole.

Non è escluso che Baudelaire leggesse l'italiano. La suggestiva testimonianza di Léon Cladel in *Bonshommes*, del 1879, lo mostra – «mago delle lettere» dalle «mani di patrizio» – come un vero invasato della Parola, immerso nel molteplice e fluente labirinto delle lingue vive come di quelle morte (quasi come D'Annunzio o come l'ultimo Joyce), intento a compulsare vorticosamente, anzi letteralmente a «divorare», una miriade di lessici (dalle lingue moderne al greco e al latino fino addirittura all'ebraico) per alimentare il proprio genio verbale; un artefice attento ad ogni parola, addirittura ad ogni lettera, alla ricerca del segno linguistico che fosse *juste*, esatto (quasi il *mot juste*, irripetibile ed insostituibile, di Balzac e di Flaubert), ma nello stesso tempo riuscisse a cogliere la sfumatura, la *nuance*, di una data idea o atmosfera psicologica, fino ad attingere la – forse inattuabile, ma proprio per questo ancor più degna di essere inseguita – «*expression absolue*», definitiva, scolpita.

E sarebbe interessante, forse, vedere, proprio in questo retroterra polifonico e stratificato, sapientemente esplorato, per vie diverse, da entrambi, di echi etimologici o paretimologici scaturenti dalle lingue e dalle epoche più disparate, la sorgente prima delle affinità fra i due poeti: sentire, ad esempio, per Baudelaire, nel *Gouffre* l'eco del greco *kolpos*, che è grembo, piega avvolgente, ma anche cavità, vuoto, nulla, nell'*Abîme* la traccia di *bathos*, *bythos*, *barys*, fondo oscuro, cupa voragine, pesantezza dell'angoscia – in Leopardi, nell'*arcano* l'*arca*, lo

scigno sacro e funebre, che protegge ciò che è prezioso e nasconde l'orrore del disfacimento, nel *tedio* il tarlo, la corrosione torturante e pertinace del latino *edere*, di ciò che morde, divora e consuma, ma anche la durezza del *tempo* (del tempo vorace, *tempus edax*) che consuma se stesso e noi (come nell'*Ennemi* di Baudelaire: «– Ô douleur ! ô douleur ! Le Temps mange la vie, / Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur / Du sang que nous perdons croît et se fortifie!») – e, in entrambi, nella *mémoire* e nella *rimembranza*, una radice che vale pensiero, ricordo, ma anche sollecitudine e cura; in *profondo* il riaffiorare del sanscrito *bhu*, terra, generazione, germinazione, genitura, ma anche, con ontologica purezza, Essere; e, cercando proprio questo sottile e latente «suono dell'essere», sentire, nell'uno come nell'altro, la giustapposizione e la compenetrazione fonosimbolica, anzi l'intreccio indistricabile, fra la profondità della discesa alle origini – ma anche del precipizio verso la notte e l'annientamento –, evocata perlo più da suoni duri, chiusi, cupi, e la sottigliezza radiosa dell'etereo e dell'ideale, che ha invece la luce delle liquide e delle vocali aperte.

Per limitarsi ad un accostamento in apparenza quasi banale, incardinato su di un binomio tipico della sensibilità romantico-decadente, ossia quello fra *La mort des amants* e *Amore e morte*, si leggano da un lato versi come «Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères, / Des divans profonds comme des tombeaux / [...] Un soir fait de rose et de bleu mystique, / Nous échangerons un éclair unique»; dall'altro «Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte / Ingenerò la sorte. / Cose quaggiù sì belle / Altre il mondo non ha, non han le stelle. [...] / Quando novellamente / Nasce nel cor profondo / Un amoroso affetto, / Languido e stanco insiem con esso in petto / Un desiderio di morir si sente».

E, ancora, in *Élévation*, si potranno notare analogie con l'*Infinito* in quello sguardo, in quello spirito che spaziano «par delà les confins des spheres étoilées» fino ad arrivare a solcare, come un mare, «l'immensité profonde» («immensità» e «profondissima quiete», dice Leopardi, con la stessa sonorità insieme sommessa, soffusa, eppure profonda); o, in *Le parfum*, lo «charme profond, magique, dont nous grise/ Dans le présent le passé restauré» (che fonde, nella stessa dimensione del profondo, le «morte stagioni» e «la presente, e viva», unite nella reminiscenza improvvisa dell'«eterno»); e, sul filo degli stessi motivi, con un presentimento, già, quasi, di quella che sarà la «mémoire involontaire» di Proust e di Bergson, nella *Cloche fêlée*, ecco «Les souvenirs lointains lentement s'élever/ Au bruit des carillons qui chantent dans la brume», come nelle *Ricordanze* («Viene il vento recando il suon dell'ora/ Dalla torre del borgo. Era conforto/ Questo suon, mi rimembra, alle mie notti./ [...] Qui non è cosa/ Ch'io vegga o senta, onde un'immagin dentro/ Non torni, e un dolce rimembrar non sorga»).

Ma in Baudelaire trova forse eco diretta anche la cupa e ferma e virile rassegnazione («Or poserai per sempre,/ Stanco mio cor») di *A se stesso*: «Résigne-toi, mon cœur; dors ton sommeil de brute./ [...] Plaisirs, ne tentez plus un coeur sombre et boudeur» (*Le goût du néant* – testo che pare tutto, nella sua eco spenta e desolata delle classiche, epiche apostrofi al proprio cuore, quasi un controcanto, ai limiti della riscrittura, dell'antecedente leopardiano); così come in *Le Gouffre*, dietro la stessa suggestione di Pascal (esplicitamente citato) che sta dietro l'*Infinito*, trovano voce lo sgomento, lo smarrimento e la vertigine dell'immensità, degli «eterni silenzi»: «En haut, en bas, partout, la profondeur, la grève,/ Le silence, l'espace affreux et captivant... / [...] Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres».

Che Baudelaire potesse leggere Dante nell'originale parrebbe confermato dal fatto che, nel *Salon de 1846*, la traduzione dantesca dell'amico Pier Angelo Fiorentino è definita «la seule bonne pour les poètes et les littérateurs qui ne savent pas l'italien». Da essa è citato, a commento del Delacroix, un passo del quarto canto dell'*Inferno*.

E il poeta, leggendo quei versi, può aver meditato a lungo intorno a quell'enigmatico fuoco orlato, e forse soverchiato, dalle tenebre, a quel globo radioso di luce «ch'empisperio di tenebre vincia»: proprio lui che del contrasto perenne di luce e tenebre, di fascinazione e sgomento dell'ignoto, di Male come aberrazione e come fonte di autocoscienza, fece il fulcro e il nervo della propria vocazione e del proprio destino.

Proprio gli echi danteschi, per quanto latenti, possono offrire un altro tramite, in apparenza marginale, dei rapporti, in questo caso indiretti, fra Leopardi e Baudelaire: Dante perseguitato dal fato, titano solitario, doloroso e fiero, «al cui sdegno e dolore/ Fu più l'averno che la terra amico» (disposto dunque a cercare nelle profondità infere come nelle altezze celestiali una possibile o impossibile redenzione), prova vivente e tormentosa della nascita della lirica italiana dallo spirito del dolore, e insieme del disperato attaccamento alla vita (dalla *Cura*, direbbe Heidegger), del canto dal lamento, dell'armonia dalla ferita («dal dolor comincia e nasce/ L'italo canto»); ma, insieme, Dante come possibile, quasi rabbioso, contraltare (quasi in accordo con la schopenhaueriana oscillazione fra il dolore e la noia) ad una (esistenzialistica *ante litteram*) ontologia e poesia del Nulla («a noi presso la culla/ Immoto siede, e su la tomba, il nulla»); e, nel contempo (nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*), Dante «nuovo Omero», emblema quasi vichiano o schilleriano di un'ispirazione aurorale e primigenia che pure, secondo l'essenziale, e pur diversamente graduato e bilanciato, paradosso della poetica romantica e postromantica, fonde l'evasione fantastica con la più o meno vigile, più o meno compenetrata e immersa nella creazione e nell'ispirazione, autocoscienza critica («l'intelletto in mezzo al delirio dell'immaginativa conosce benissimo ch'ella vaneggia»), e

proprio attraverso questa compenetrazione di naturalezza e razionalità, proprio in virtù di questa «condizione artificciata» tipica della modernità, è in grado di cogliere (e qui era forse il Di Breme critico di Byron, sulle orme dei primi Romantici tedeschi, ad avere anticipato tanto Leopardi quanto Baudelaire nella loro poetica dell'analogia) «le 'armonie della natura' e le 'analogie' e le 'simpatie'», e di recuperare, per così dire di restaurare e ricucire, deliberatamente, una perenne e metastorica infanzia dell'umanità («quello che furono gli antichi, siamo stati noi tutti, e quello che fu il mondo per qualche secolo, siamo stati noi per qualche anno, dico fanciulli e partecipi di quella ignoranza e di quei timori e di quei dilette e di quelle credenze e di quella sterminata operazione della fantasia»).

E come non ricordare, qui, le pagine baudelairiane, piene di risonanze vichiane, e pascoliane *ante litteram*, nel *Peintre de la vie moderne* sull'ispirazione come infanzia ritrovata, come condizione simile a quella limpidissima e fervida esaltazione, a quella sorta di stordita eppure intensissima chiaroveggenza, proprie del convalescente che torna lentamente alla vita: «L'enfant voit tout en nouveauté; il est toujours ivre. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur».

Accanto a Dante, Petrarca. Non tanto nel senso in cui Sainte-Beuve (che, si noti, nel saggio su Leopardi lo paragonava ad un paradossale «Pétrarque incrédule et athée» che aveva torbidamente amato e venerato l'impuro abbraccio di Eros e Thanatos) rimproverava a Baudelaire, rispondendo all'invio delle *Fleurs du Mal*, di avere, nell'intento di «strappare ai demoni della notte i loro segreti», «petrarchizzato sull'orrido»; quanto in quello – ma in fondo solo lievemente dissimile – di un voler giustapporre alla morte, alla caducità, al disfacimento, l'assoluto della Bellezza, fino a sublimare e risolvere, quasi, gli uni nell'altro; ma anche, più puramente, sotto il comune segno di una diretta, platonica epifania di quella stessa Bellezza, che sembra provenire da un mondo anteriore ed incorrotto, ed essere destinata a riapparire, forse, solo nell'orizzonte aperto, indefinito e aleatorio dell'eterno.

E qui viene in mente una pagina straordinaria dello *Zibaldone* (16 settembre 1823) in cui Petrarca è accostato a Platone (ma con un implicito ed allotrio richiamo a Lucrezio circa l'inesauribilità del desiderio, che sempre tende ad un piacere infinito) per l'idea dello «spavento» che la Bellezza suscita nell'animo nobile che la contempla, e che non sa rassegnarsi all'idea di dover perdere quella visione e quell'estasi che vorrebbe eterne ed immutabili («La forza del desiderio ch'ei concepisce in quel punto, l'atterrisce per ciò ch'ei si rappresenta subito tutte in un tratto, benché confusamente, al pensiero le pene che per questo desiderio dovrà soffrire; perocché il desiderio perpetuo e non mai soddisfatto è pena perpetua»).

L'istante epifanico in cui si manifesta la Bellezza (il platonico *exaiphnes*, la subitanea ma fatale metamorfosi interiore indotta dalla percezione dell'oggetto amato) si proietta, e insieme si dissolve, nell'eterno, di cui la morte è soglia inevitabile. «Un éclair... puis la nuit! - Fugitive beauté/ Dont le regard m'a fait soudainement renaître,/ Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?». «E potess'io,/ Nel secol tetro e in questo aer nefando,/ L'alta specie serbar; che dell'imago,/ Poi che del ver m'è tolto, assai m'appago». La donna reale, pur se intravista solo per un breve istante (o forse solo ectoplasmica allucinazione?), si assottiglia e sfuma nella stessa indeterminatezza della donna irreal e solo sognata.

Ad ogni modo, al di là di ogni ardita ipotesi e di ogni metastorica e quasi medianica corrispondenza, dapprima, nel 1833, le traduzioni del de Sinner di tre *Operette morali* (traduzioni affidate, peraltro, ad una rivista minore, *Le Siècle*, e quasi inosservate), poi il celebre saggio del 1844 di Sainte-Beuve, apparso sulla diffusissima *Revue des deux mondes*, poterono indiscutibilmente mediare la conoscenza di Leopardi presso il pubblico francese.

Per quanto ciò possa apparire scontato, ad apparentare i due autori è innanzitutto la potente suggestione dell'indeterminato, dell'indefinito, del vago. È stato, del resto, richiamato il mare dell'*Infinito* a proposito dello splendido verso baudelairiano «berçant notre infini sur le fini des mers» – dov'è, peraltro, l'infinito interiore del Soggetto postromantico a proiettare verso l'esterno la propria ripiegata vastità, infrangendo i limiti del reale.

Del resto, la simbologia del Mare come Infinito e del Naufragio come annullamento del Soggetto nel Totalmente Altro affiora a più riprese nelle *Fleurs du Mal*; simbologia legata, per di più, in entrambi gli autori, alla suggestione, tipicamente romantica, della Musica, sulle cui onde o ali «per mar delizioso, arcano/ erra lo spirito umano» («La musique souvent me prend comme une mer», si legge in Baudelaire con una corrispondenza quasi letterale). D'altro canto, tratti e toni e atmosfere baudelairiani *ante litteram* sembrano permeare la versione, splendida e ardita, che Sainte-Beuve diede dell'*Infinito*: «Et le calme profond, et l'infini silence/ Me sont comme un abîme»; «Le grand âge éternel m'apparaît, avec lui/ Tant de mortes saisons, et celle d'aujourd'hui, / Vague écho».

Ma sono, l'eterno e l'indefinito baudelairiani, una dimensione che sfuma nel vuoto e nel nulla (nel «solido nulla», lo chiamava Leopardi). Il molteplice e concorde sforzo creatore, di generazione in generazione, profuso dall'umanità approda alle rive divine dell'eterno solo per spegnersi e morire come sulla «silente riva» della Saffo leopardiana. «Cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge/ Et vient mourir au bord de votre éternité». La perfezione assoluta e definitiva della forma artistica in cui sentimenti e ideali trovano la propria consistenza e testimonianza

perenne è anche il limite estremo del loro divenire cosa morta, inerte, figurata ed effigiata una volta e per sempre.

«Conosciuto – il mondo/ non cresce, anzi si scema», si legge nella canzone *Ad Angelo Mai*. Ogni determinazione è negazione. La conoscenza, circoscrivendo e definendo il proprio oggetto, pone limiti all'esperienza del mondo. Concetti analoghi in *Le Voyage* di Baudelaire: «Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes,/ L'univers est égal à son vaste appetit». (Un immaginario cartografico, questo, che rimonta forse già all'Ariosto delle *Satire*: «Tutto il mar, senza far voti quando/ lampeggi il ciel, sicuro in su le carte/ verrò, più che sui legni, volteggiando»).

Il segno cartografico designa, delimita, determina – e insieme, indirettamente, evoca spazi ulteriori. Viene in mente, quasi, il «meridiano» – la linea immaginaria, immateriale, ricorsiva, onniavvolgente, e perciò universale – a cui Celan paragonava la parola poetica.

Ma in Baudelaire, come in Leopardi, alla suggestione del vago e dell'indefinito (e all'astrazione platonica, ad essa legata, della forma pura, dell'«alta imago», dell'incorruttibile *eidolon* come contraltare all'orrore – tanto in Baudelaire quanto nel Leopardi sepolcrale – della sofferenza, della morte e del disfacimento che non risparmiano la Bellezza pura e fragile: «or fango/ Ed ossa sei: la vista/ Vituperosa e trista un sasso asconde» – «J'ai gardé la forme et l'essence divine/ De mes amours décomposés») si contrappongono la consapevolezza, che era già in Sade, di un universo e di una Natura «ordinati al male», e – quel che più conta – l'amara ironia (diabolica, sardonica, sanguinosa, feroce in Baudelaire, certo più distaccata, lieve, apollinea, temperata di stoico equilibrio, in Leopardi: «Su l'erba/ Qui neghittoso immobile giacendo/ Il mar la terra il ciel miro e sorrido») che in entrambi risponde al dolore insensato del mondo.

A Baudelaire furono rimproverati i «blasphèmes à froid, imités de Leopardi». Nel *Cygne* di Baudelaire, l'«homme d'Ovide» (sola creatura capace di «erectos ad sidera tollere vultus»: *Metamorfosi*, I, 85-86) osa, come nella *Ginestra* di Leopardi (il cui antecedente più prossimo è però l'Epicuro lucreziano: «est oculos ausus primusque obsistere contra», *De rerum natura*, I, 67), sollevare «gli occhi mortali incontra/ al comun fato», scostando gli austeri velami dell'enigma metafisico. Più accentuata è certo, in Baudelaire, la venatura luciferina e prometeica, la sfida gettata «vers le ciel ironique et cruellement bleu» (dove, peraltro, anche il binomio sadiano d'ironia e crudeltà fa pensare a Leopardi).

In un frammento che contiene la sua unica esplicita menzione di Leopardi, Baudelaire lo colloca, accanto ad altri, tra Byron e Lermontov. Difficile non pensare, oltre che al *Demone* di quest'ultimo (incarnazione romantica del Demònico, dell'«arcano mirabile e spaventoso»,

direbbe Leopardi, della «cosa arcana e stupenda», dello straordinario e tremendo enigma dell'esistenza umana, e insieme del lucido travaglio di un *pathos* trasfigurato in conoscenza: «Un'altra sofferenza ora t'attende,/ nuove, diverse estasi profonde; / [...] l'abisso dell'ardita conoscenza»), al ruolo che Arimane, divinità maligna, signore e fine supremo ed occulto di tutti i sacrifici, di tutte le sofferenze, margine estremo dell'infinità del dolore, ricopre nel *Manfred* di Byron («To him Death pays his tribute; Life is his,/ With all its infinite of agonies,/ And his the spirit of whatever is»); quello stesso Arimane – «arcana/ malvagità, sommo potere e somma/ intelligenza» – a cui Leopardi abbozzò un inno incompiuto.

A Parigi, presso Baudry, nel 1842, vedono la luce i *Paralipomeni della Batracomiomachia*. Proprio nel cuore di «un mar che senza termini apparìa», un'isola racchiude la porta d'accesso ad ilarotragici e paradossali – *surnaturels*, avrebbe potuto dire Baudelaire – inferi avvolti da una «nebbia putrida e fitta». Il vasto *risus sardonius*, a fatica trattenuto, che sembra scuotere gli inferi e percorrere, quasi vanificandole, tutte le memorie della storia là confluite e come pietrificate, non è che l'altra faccia, la più consapevole e amara, e forse oscuramente e ambigualmente salvifica, della visione tragica.

Quella che Baudelaire – passato attraverso la lezione di Poe con la sua razionalità assidua ed impietosa, tenuta ferma e costante proprio davanti al *mysterium iniquitatis*, all'enigma del Male e del Dolore – chiamerà, nell'*Irrémédiable*, «phare ironique, infernal» – «la conscience dans le Mal»: ad un tempo senso etico intimamente sentito, autentico, non dogmatico, autocoscienza creatrice, eroico *amor fati*, consapevolezza disperata e insieme lucidissima.

Bibliografia

Celan, P., *La verità della poesia. Il Meridiano e altre prose*. Torino, Einaudi, 2008.

Ceserani, R., «Baudelaire», in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970.

Cladel, L., *Bonshommes*. Paris, Charpentier, 1879.

Iazzolino, M., «L'anelito dell'infinito fra Leopardi e Baudelaire (e oltre)», *Équivalences*, 24-25, 1994: 101-118.

Patty, J. S., «Baudelaire's knowledge and Use of Dante», *Philology*, 1956.

Prete, A., *Il demone dell'analogia. Da Leopardi a Valéry. Studi di poetica*. Milano, Feltrinelli, 1986.

Rosenthal, A. S., «Baudelaire's knowledge of italian», *Romance Notes*, Autumn 1972.

Rosenthal, A. S., «Baudelaire and Leopardi. An Affinity in Anguish», *Essays in Literature*, III, 2, 1976: 251-267.

Rosenthal, A. S., «Theory and Poetry of Ennui. Leopardi and Baudelaire», *Neophilologues*, LX, n. 3.

Valentini, A., *Leopardi: l'io poetante*. Roma, Bulzoni, 1983.

O romantismo italiano e Giacomo Leopardi: encontros e confrontos

Gisele Batista da Silva
Universidade Federal do Rio de Janeiro
giselebatista@letras.ufrj.br

Bellissima condanna del sistema romantico che per conservare la semplicità e la naturalezza e fuggire l'affettazione che dai moderni è stata pur troppo sostituita alla dignità, (facile agli antichi ad unire colla semplicità che ad essi era sì presente e nota e propria e viva) rinunzia ad ogni nobiltà, così che le loro opere di genio non hanno punto questa gran nota della loro origine, ed essendo una pura imitazione del vero, come una statua di cenci con parrucca e viso di cera ec. colpisce molto meno di quella che insieme colla semplicità e naturalezza conserva l'ideale del bello, e rende straordinario quello ch'è comune.

Giacomo Leopardi

As reflexões de Giacomo Leopardi sobre as produções literárias do Romantismo, principalmente italianas, pretendiam atingir um importante alvo. Percebia o poeta de Recanati que a literatura italiana do século XIX tornara-se praticante de uma arte *affettata*, isto é, simulada, que com sua excessiva preocupação em exprimir fielmente eventos do cotidiano, olvidava a construção de uma obra sublime, que erguesse e intensificasse a *imaginação*, permitindo-lhe ecoar por séculos adiante – tornando-se, assim, um clássico. Segundo Leopardi, os antigos, mormente os gregos, de quem admirava a cultura voltada para o encontro com a felicidade¹, faziam da imaginação elemento edificador de toda a sua literatura – “i tempi d’immaginazione” (*Zib* 121) – e, assim, alcançavam propriedade e força expressiva em suas produções e, conseqüentemente, consolidavam sua cultura. A referência ao trecho de *Corinne ou l’Italie* de Madame de Staël em passagem do *Zibaldone di pensieri*², na qual se baseia essa crítica de Leopardi, recupera a dimensão quase inapreensível da cultura grega pela arte moderna, mas que foi tão bem representada por uma escultura antiga exposta na pinacoteca de Firenze: o poeta italiano compartilha com a personagem de De Staël a opinião de que o gênio da arte consistia na conservação da alma (e toda sua potência e carga vital) dos eventos narrados

¹ “[...] quelli che secondo l’istinto della natura non ancora del tutto alterata, correvano sempre dritto alla felicità, non come a un fantasma, ma cosa reale [...]” *Zib* [88].

² “Dice la Staël, (*Corinne* liv.18. ch.4.) parlando de la statue de Niobé: sans doute dans une semblable situation la figure d’une véritable mère serait entièrement bouleversée; mais l’idéal des arts conserve la beauté dans le désespoir; et ce qui touche profondément dans les ouvrages du génie, ce n’est pas le malheur même, c’est la puissance que l’ame conserve sur ce malheur” (*Zib* [86]). Para a edição italiana, cf. De Staël 2006, p.537-539.

e não em querer retratá-los precisamente³ – essa foi uma das duras críticas que fez ao sistema literário romântico. A passagem atribuída à personagem de De Staël falava da impressão que teve a personagem Corinne, depois de caminhar pela pinacoteca florentina distraída e indiferente, ao se deparar com uma estátua de Níobe: Corinne se impressionara com a calma e a dignidade expressas no rosto da personagem mitológica grega, mesmo diante de uma profunda dor – a morte de seus filhos por ordem da deusa Leto. Embora não correspondesse à “aparência real” de uma mãe diante da morte de sua prole, “o ideal da arte conserva a beleza”⁴, como afirmava Corinne, reconhecendo na estátua de Níobe – obra artística – a representação da superioridade do espírito grego que, na autoridade e preeminência dos sentimentos e da imaginação, foi capaz de exprimir com grande beleza a consciência mais íntima de sua cultura.

Embora De Staël não pretendesse criticar a arte romântica, de que inclusive era admiradora e simpatizante, a ponderação da personagem constatava para Leopardi que, diferentemente da arte moderna, não havia no mundo grego qualquer distância entre arte e vida real, uma vez que o rosto de Níobe, “un’ansietà straziante” (De Staël, 2006, p.538), representava a pública e onisciente impossibilidade de negociação ou apelo aos deuses, confirmando o consciente e trágico destino de seus filhos. A dor dos antigos “era disperat[a]o, come suol essere in natura [...] senza il conforto della sensibilità [...] era mescolato di nessuna amara e dolce tenerezza di se stesso ec. ma intieramente disperato. Somma differenza tra il dolore antico e il moderno [...]” (Zib 77) – ao contemplar a estátua de Níobe, Corinne não assistia à representação da dor, mas “il dominio conservato dall’anima su di esso” (Damiani, 1994, p. 160).

Em direção oposta ao que entreviu Corinne na estátua grega, a arte “simulada” romântica, advertida pelo poeta de Recanati, que se colocava como substituição da grandeza e da integridade gregas, imprimiu fortes transformações na criação e na recepção da arte na modernidade, que ao invés de conservar o belo e tornar extraordinário tudo o que era comum, por meio de uma atitude artística nobre e pela força do contraste⁵, optou, segundo o poeta italiano, pela falsificação e a exageração dos sentimentos. Na sugestão da oposição natureza *versus* artifício, estava evidente a recusa de uma simulação dos sentimentos que, com a perda da espontaneidade, acabava por originar obras inteiramente artificiais, que selavam compromisso apenas com regras e modelos preestabelecidos e que operavam exclusivamente

³ “[...] e ciò che tocca profondamente nelle opere del genio non è l’infelicità in sé, ma la potenza che l’anima mantiene in quell’infelicità” (De Staël, 2006, p. 538).

⁴ “Indubbiamente, in una situazione simile, la figura di una madre reale sarebbe completamente sconvolta, ma anche nella disperazione l’ideale dell’arte conserva la bellezza [...]” De Staël, 2006, p. 538).

⁵ “[...] mostra ne’ suoi eroi um’anima grande e un’attitudine dignitosa, il che muove la meraviglia e il sentimento profondo colla forza del contrasto [...]” (Zib 87).

em nome da utilidade e da razão⁶. A crítica leopardiana apontava para uma mimesis mecânica e desenraizada, travestida com falsas vestes⁷, que abalava a simplicidade e a natureza do mundo real, aludindo a uma literatura romântica como representação artificial, na contracorrente do belo clássico grego, exaltado pelo poeta em todo o seu pensamento.

O influxo do pensamento de Madame de Staël na obra leopardiana foi, de fato, sensível nas palavras do próprio poeta: “[...] non credetti di esser filosofo se non dopo lette alcune opere di Mad. di Staël” (*Zib* 1742). A afirmação feita no *Zibaldone di pensieri* em 19 de setembro de 1821 confirma a transformação ocorrida na biografia intelectual de Leopardi, que voltou a sua atenção também ao pensamento filosófico, antes dedicado exclusivamente à poesia (*Zib* 144) – o poeta reconhecia o prazer em desdobrar, analisar e recompor o pensamento, e a *Corinne* de De Staël teve ampla e notável influência sobre essa nova forma de pensar, revelando a Leopardi sua própria consciência filosófica. O jovem poeta teve duas experiências de leitura de *Corinne ou l’Italie*, bastante divergentes. Entre a época da publicação da edição italiana (1812) e a releitura em fins de 1819, três anos após ter escrito a carta aos organizadores da *Biblioteca Italiana* em resposta ao polêmico artigo de De Staël sobre a utilidade das traduções, Leopardi deixou-se envolver, no segundo momento, por aquela “intima e singolare e tutta nuova naturalezza e verità” (*Zib* 83). O espólio do pensamento de Madame de Staël contido em *Corinne ou l’Italie* encontrava-se, em diversos aspectos, relacionado ao de Leopardi – em algumas afinidades entre a sua psicologia e a de Corinne ou entre a vivência exilar da personagem em Northumberland e a sua em Recanati⁸. O período da “conversione filosofica” é, de fato, perceptível em diversas considerações de Giacomo no *Zibaldone di pensieri*, nas quais Madame De Staël tornou-se um ponto de referência muito presente e relevante. O estilo antigo da escritora (*Zib* 110), sua defesa da imaginação e do simbólico (*Zib* 73-74; 83), sua consciência do homem e do mundo, da vaidade e sua conseqüente infelicidade (*Zib* 78-79), além do ideal da sensibilidade harmonizada à dor e da estreita relação entre imaginação e reflexão foram todos fios condutores da transformação intelectual de Leopardi. E dessa forma a postura filosófica de Leopardi se desenvolveu ao longo da leitura da *Corinne*, como inúmeras passagens do *Zibaldone* atestam⁹.

⁶ “[...] miserabile esattezza erudita che non farebbe nessuno effetto [...]” (*Zib* 78).

⁷ “statua di cenci con parrucca e viso di cera” (*Zib* 86).

⁸ Anna Dolfi ressalta a relação entre os dois intelectuais por meio de uma rede de associações que faria de De Staël uma espécie de *alter ego* com o qual Leopardi dialogava livre e constantemente. O paralelismo Giacomo/Corinne e Giacomo/Staël evidenciava-se nas minuciosas descrições e na vinculação a diversos aspectos do pensamento staëliano. Cf. Dolfi, in: Mussara, 1989, p. 191-205.

⁹ Cf. *Zib* 86-94, 101, 110, 176, 318, 348-350, 422, 508, 622, 714, 956, 962, 969, apenas para citar alguns exemplos.

Seu pai Monaldo não se limitou a adquirir para a sua biblioteca apenas a *Corinne ou l'Italie* de Madame De Staël, nela encontravam-se ainda uma edição de *Delphine*, a terceira edição parisiense de 1815, em três volumes, do tratado *De l'Allemagne*, que Leopardi leu durante o outono de 1821 e, também, os ensaios *De l'influence des passions sur le bonheur* e *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (Damiani, 1994, p. 153). O conhecimento da obra e do pensamento staëliano era, portanto, bastante amplo e indubitável, confirmando a popularidade da escritora francesa na Europa, inicialmente criticada por um Leopardi dedicado à filologia latina e grega, mas posteriormente consoante com o seu espírito indagador. Dentre os acordos comuns existentes entre o pensamento leopardiano e staëliano, há a afinidade com o pensamento clássico dos antigos (grego, principalmente), característica notável também na personalidade de Corinne; a vinculação e a proporcionalidade da sensibilidade à dor; a íntima relação entre imaginação e intelecto e, ainda, o reconhecimento de uma filosofia moderna que se destituiu do ideal de felicidade, distanciando-se da fundamental relação entre homem e natureza. Parece-nos, entretanto, que a aproximação cada vez mais intensa da obra de De Staël não significou a adesão do poeta e filósofo italiano a um modelo de pensamento, mas o reconhecimento de uma conduta reflexiva capaz de suprir algumas exigências da época, conjugando intelecto, sentimento e imaginação. Por meio de Madame De Staël, Leopardi se conectava, simultaneamente, à herança clássica e àquela iluminista, além comunicar-se com novos horizontes culturais, podendo sair do contorno de um espaço do passado idealizado.

A consonância entre as considerações de Leopardi e Madame de Staël, no entanto, não foram sempre harmoniosas. A escritora francesa, cujo livro *De l'Allemagne* introduziu as novas teorias estéticas do Romantismo alemão na Europa¹⁰, trouxe para a Itália, com alguns anos de atraso em relação à França, a *Querelle des anciens et des modernes*, polêmica iniciada na Académie Française no final do século XVII, na qual tradição e progressismo disputavam simpatizantes entre intelectuais e literatos. Já o seu texto que marcou a polêmica intelectual italiana, *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, traduzido por Pietro Giordani e publicado em 1º de janeiro de 1816 no número 6 da revista *Biblioteca Italiana*, teve papel fundamental no ambiente literário italiano e foi o estopim para que seus intelectuais se posicionassem publicamente sobre suas opções estéticas – fossem elas iluministas, classicistas ou românticas. Todo o círculo literário, composto por escritores e críticos, se envolveu na definição de um “costume literário”, isto é, de um posicionamento – individual e coletivo – que revelou a

¹⁰ *De l'Allemagne* foi publicado em Paris em 1810, mas foi logo apreendido e proibido pela polícia napoleônica e só retornou às vendas, já com tradução para o inglês, em edição londrina de 1813.

consciência que esses intelectuais tinham do próprio papel, professando suas poéticas e preparando o ambiente para novas formas de conceber a literatura. O texto staëliano em questão declarava o atraso, empobrecimento e certa esterilidade da cultura italiana, que se caracterizava por uma postura de permanente recuperação e repetição de modelos clássicos antigos, cujos padrões já haviam sido revistos, reavaliados e mesmo substituídos em muitos países da Europa. Senão vejamos nas palavras de Madame de Staël:

Quando i letterati di un paese si vedono cader tutti e sovente nella ripetizione delle stesse immagini, degli stessi concetti, de' modi medesimi; segno è manifesto che le fantasie impoveriscono, le lettere isteriliscono, a rifornire non ci è migliore compenso che tradurre da poeti di altre nazioni. (in Mutterle, 1975, p. 4)

Madame de Staël declarava a urgência de novas tendências estéticas, cujo objetivo principal era expandir o interesse por novas temáticas que refletissem, sobretudo, a mentalidade moderna. No caso italiano, a escritora francesa alega:

[...] gl'intelletti della bella Italia, se amano di non giacere oziosi, rivolgano spesso l'attenzione al di là dall'Alpi, non dico per vestire le fogge straniere, ma per conoscerle; non per diventare imitatori, ma per uscire di quelle usanze viete, le quali durano nella letteratura come nelle compagnie i complimenti, a pregiudizio della naturale schiettezza. (in Mutterle, 1975, p. 8)

A postura crítica de Madame de Staël expressava sua recusa a uma imitação espelhada exclusivamente em línguas mortas, o grego e o latim, e que ignorava o uso da língua presente, viva e ativa, “compagna e parte continua di nostra vita” (Mutterle, 1975, p. 4). Revelava, ainda, inaceitável que a Itália, portadora de uma língua tão rica e predisposta à preparação e acomodação de outros idiomas na tradução, se deixasse cair no ócio, em usos banais e prosaicos (“complimenti”), cuja longa duração nos costumes tradicionais os havia tornado instrumentos intelectuais e estéticos obsoletos – segundo De Staël, a espontaneidade (“schiettezza”) italiana sofria sério dano: “gl'italiani dèono acquistare pregio dalle lettere e dalle arti; senza che giacerebbero in un sonno oscuro, d'onde neppur il sole potrebbe svegliarli” (Mutterle, 1975, p. 9).

O desdobramento do polêmico texto staëliano chegou até Milão e Florença e as contradições entre clássicos e modernos se intensificaram nas respostas publicadas nas revistas *Il Conciliatore* e *Antologia*, mas foi a *Biblioteca Italiana* que abrigou a fase mais entusiástica da querela, marcando o movimento homogêneo da discussão – um real e fervoroso diálogo que envolveu intensamente a intelectualidade italiana.

Giacomo Leopardi e o próprio tradutor do texto de Madame de Staël, Pietro Giordani, responderam às acusações da escritora francesa sobre o atraso cultural em que se encontrava a

Itália em relação ao resto da Europa e sobre o isolamento e provincianismo das obras literárias então produzidas. A reclusão e o atraso poderiam ser superados, segundo De Staël, com a renovação da literatura italiana e com o seu maior contato com a literatura inglesa, francesa e alemã, por meio da tradução e da circulação dessas obras/ideias na Itália. Giordani expressou sua opinião em abril de 1816, no artigo *‘Un italiano’ risponde al discorso di Staël*, no qual reconheceu certo desacordo na literatura italiana, representado por confusos autores e temáticas, mas divergiu completamente das soluções propostas pela escritora francesa, conforme verificamos no trecho a seguir:

Sarà veramente arricchita la nostra letteraura adottando ciò che le fantasie settentrionali crearono? [...] O bisogna cessare affatto di essere italiani, dimenticare la nostra lingua, la nostra istoria, mutare il nostro clima e la nostra fantasia: o, ritenendo queste cose conviene che la poesia e la letteratura si mantenga italiana: ma non può mantenersi tale, frammischiandovi quelle idee settentrionali, che per nulla si possono confare alle nostre.¹¹

A preocupação de Giordani estava estreitamente relacionada com a ameaça a um *spirito* italiano – representações de língua, história, clima, fantasia –, que dificilmente se adequaria às ideias setentrionais e à mistura *insociabile*, isto é, inconciliável e incomunicável, entre as duas culturas. Giordani rejeitava aquela aceção à “utilidade das traduções” e a entrada e trânsito da *espiritualidade* e da cultura setentrionais na genealogia italiana¹², confessando sua adesão a um modelo classicista de erudição típica do século XVIII, que enaltecida modelos como Maffei e Gravina.

Pietro Giordani, entretanto, não discorda completamente das opiniões de Madame de Staël e deixa claro em diversos trechos de sua resposta à *Biblioteca Italiana* que a Itália sofria com as miseráveis tragédias e comédias produzidas (também alvo das críticas da escritora francesa), além da proliferação de sonetos escritos por “cinquecento o seicentomila facitori di righe rimate o non rimate”, que nasciam “como rãs” na Itália¹³. Não considerava, todavia, ser uma solução razoável para tais dificuldades, a fim de que se alcançasse uma “materia degna e utile” para a cultura italiana, imiscuir-se em ideias que não eram apropriadas e que não representavam o caráter italiano, correndo-se o risco de produzir “centauros” (Mutterle, 1975,

¹¹ Mutterle, 1975, p. 22.

¹² Segundo De Staël: “Dovrebbero a mio avviso gl’italiani tradurre diligentemente assai delle recenti poesie inglesi e tedesche, onde mostrare qualche novità a’ loro cittadini, i quali per lo più stanno contenti all’antica mitologia, né pensano che quelle favole sono da un pezzo anticate, anzi il resto d’Europa le ha già abbandonate e dimenticate” (Mutterle, 1975, p.7 -8).

¹³ Mutterle, 1975, p.21. Giordani avaliava negativamente a proliferação indiscriminada de poetas italianos, cuja qualidade era visivelmente fraca – concordando com as considerações de De Staël: “Io fo ragione che in Italia la metà almeno di quelli che sanno leggere, presumono di far versi. Non sapranno altro al mondo; ma si credono poeti” (Mutterle, *ivi.*).

p. 22). O espírito italiano estava, necessariamente, ligado à sua tradição, que havia doado ao seu repertório cultural Dante, Canova, entre outros meritórios literatos. “Né il cielo né il terreno d’Italia è mutato” (Mutterle, 1975, p. 18): diferentemente das ciências, para Giordani a literatura mantinha seus influxos inalteráveis e os italianos deveriam, portanto, buscar inspiração e matéria em solo nacional. A literatura italiana já havia provado as consequências negativas da cobiça de modelos inovadores, e o resultado foi, segundo Giordani, uma literatura do *Seicento* “moltissimo diformata [...] in quanto si è allontanata non pur dall’antico, ma dal nazionale” (Mutterle, 1975, p. 22). Nacional denotava para Giordani, portanto, tradição.

Também Leopardi escreveu para a *Biblioteca Italiana* meses depois, em maio, uma resposta ao mesmo texto de De Staël, que embora tenha sido entregue ao diretor da revista, Giuseppe Acerbi, nunca foi publicada. A segunda carta, *Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. La Baronessa di Staël Holstein ai medesimi*, escrita em julho, só foi veio à público em 1906 (assim como a primeira), em *Scritti vari inediti di Giacomo Leopardi dalla carte napoletane*, muito depois da morte do poeta. Nela, assim como Giordani, Leopardi si inquietava com as “soluções” propostas por Madame De Staël, mas especialmente com as críticas de atraso cultural, e afirmava que a imitação do estilo estrangeiro não seria capaz de permitir que os italianos sentissem o “ardor da divina centelha”, a força do “vivíssimo impulso” (Leopardi, 2014, p. 943), sendo esta característica constitutiva de um povo e de impossível doação. Em tom mais resolutivo, se comparado ao de Giordani, Leopardi afirma que se fossem esgotados em imitação os modelos clássicos gregos e latinos, por obra da genialidade italiana, “se aveste aggiunto Omero, dovrete pensare ad avanzarlo, e non cercare altre strade per restare inferiori ad altri modelli” (Leopardi, 2014, p. 944) – era precisa a argumentação de Leopardi: considerava as referências clássicas uma fonte insuperável e um representante paradigmático, inigualável àquelas que o resto da Europa enaltecia. A herança italiana era soberana, notável e, sobretudo, independente; não era absolutamente possível renegar ou substituir tal patrimônio com a pretensão de que, assim, se produziriam obras de maior propriedade estética: “E se le menti italiane son fredde, crediamo noi che il settentrione possa riscaldarle?” (Leopardi, 2014, p. 943), ironizou Leopardi.

Pietro Borsieri e Ludovico di Breme, ao contrário de Pietro Giordani e Giacomo Leopardi, se colocaram a favor das considerações de Madame De Staël, o último ressaltando as boas intenções da escritora francesa, que não pretendia diminuir ou desprestigiar a literatura italiana, mas relevar uma necessária harmonização de sua língua e literatura às novas exigências linguísticas, culturais e sociais que a Europa defrontava. A divergência entre as duplas era bastante patente: Giordani e Leopardi participavam de uma visão mais tradicional da literatura

(o que não significa necessariamente conservadora, no caso de Leopardi), enfatizando o classicismo e a busca do belo como elementos instituidores de sua teoria estética; o outro par de intelectuais, composto por Borsieri e Di Breme, estava conectado com a teoria estética romântica e via nessa nova relação imitação-invenção, difundida e defendida por De Staël, uma resposta eficaz para o atraso cultural que identificavam na Itália oitocentista.

Além da revista milanesa *Biblioteca Italiana, Il Conciliatore* (também conhecida por *Foglio Azzurro*), publicado em Milão nos anos de 1818 e 1819 e suspenso pela censura austríaca, e ainda *Lo Spettatore* abrigaram a polêmica clássico-romântica, cada qual atendendo ao grupo literário a que se filiava, ora pendendo mais para a questão clássica, ora para a romântica. Outros literatos italianos participaram da polêmica *antigos e modernos*, que acendeu o debate sobre o Romantismo, até então muito ambíguo e indefinido no ambiente literário italiano. Ugo Foscolo, após a leitura de F. Schlegel¹⁴, escreveu em 1826 o artigo *Della nuova scuola drammatica italiana*, no qual apresentou suas considerações sobre a inutilidade da disputa entre clássicos e modernos e, a partir da negação do conceito de poesia como imitação da natureza, reivindicou a liberdade fantástica em oposição à falsificação do real histórico. Preconizou no texto, ainda, a afirmação da individualidade nas obras poéticas, opondo-se a qualquer artifício que aprisionasse o literário em sistemas. Além dele, Alessandro Manzoni, em *Carta à M. Chauvet*, Giovanni Berchet em *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo*, Vincenzo Monti no *Sermone sulla mitologia*, Ermes Visconti com suas considerações filosóficas e profundo conhecimento da cultura alemã e também Giacomo Leopardi com o *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, entre outros, todos foram polemistas do movimento romântico na Itália, cujos escritos revelaram o nascimento da consciência que esses intelectuais tiveram de seu próprio papel social e cultural, delineando expectativas e preparando os leitores para uma nova forma de conceber as relações decorrentes entre literatura e cultura (Fubini, 1953, p. 11). Tais conflitos e posicionamentos foram fundamentais e indispensáveis naquele momento em que poéticas conflitantes desenhavam não apenas o conceito de literatura, mas também a sua relação com a realidade histórica em que se encontrava a Itália. A polêmica de que estamos tratando fez referência, sobretudo, a problemas peculiarmente locais, de forma distinta se comparada ao resto da Europa. Já as denominações *romântico* e *romantismo* suscitaram controvérsias, selecionando de um lado os opositores ao seu caráter universalizante (aceito e difundido por De Staël, Friedrich Schlegel e Sismonde di Sismondi) e de outro aqueles

¹⁴ Foscolo havia lido seu *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* de 1811, em tradução italiana com o nome *Corso di letteratura drammatica*, editado em 1817.

que desejavam participar do mote da cultura europeia e superar quaisquer caprichos ou traumas que tivessem mantido os italianos em isolamento cultural (Fubini, 1953, p. 12).

O artigo de Ludovico di Breme, *Osservazioni del Cavalier Lodovico di Breme sulla poesia moderna*, publicado nos números 91 e 92 da revista *Spettatore italiano*, que fez a aberta defesa da poesia moderna romântica¹⁵ e “inneggiava alla civilizzazione e alla scienza psicologica” (Damiani, 1994, p. 104), refletiu sobre a categoria do *patético* como expressão “di ciò che v’ha di più risposto e di più profondo [...] nell’animo e nel sentire umano” (Raimondi, 1997, p. 59), considerando-a a qualidade mais constante na poesia moderna e símbolo da superioridade dos modernos em relação aos antigos. Assim como Madame De Staël de *De l’Allemagne*, Di Breme enalteceu “l’incontro dialettico tra poesia e modernità, la sintesi di immaginazione e Illuminismo” (Raimondi, 1997, p.59), cujas doutrinas fundadoras contribuíram, segundo o literato, para a ampliação do campo literário e para a criação do conceito de *imitação criativa*. Ludovico apelava, assim, para que seus contemporâneos acolhessem aquele novo espírito progressivo, a fim de experimentarem o intenso contato com a força da natureza interior e a amplitude que aqueles novos horizontes proporcionariam, permitindo-se conduzir pela *imitação criativa*¹⁶. Esse conceito de interiorização do fenômeno artístico, adverte o crítico Ezio Raimondi, era desconhecido às civilizações antigas, que não possuíam os instrumentos científicos de conhecimento aos quais os modernos tinham acesso, e por isso era considerado por Di Breme uma resposta eficaz a fantasmagorias veiculadas pelas fábulas gregas sobre a relação entre homem e natureza (Raimondi, 1997, p. 60). Ainda segundo o crítico italiano, “Pertanto, emancipandosi dal peso del passato, occorre sfidare il tabù della superiorità dei classici con una più lucida coscienza del relativismo storico” (Raimondi, 1997, p. 61) e, assim, a poesia moderna e romântica, exaltada por Ludovico di Breme, propunha conjugar natureza e filosofia, utilizando-se de todas as relações analógicas possíveis entre o estado natural e civilizado do homem como instrumento poético.

O conceito de patético, “idea-forza della modernità” (Gaetano, 2002, p. 159) e fundamental na teoria estética de Di Breme, se confrontava diretamente com os ideais classicistas, cuja limitada disposição para a interioridade não entrava em acordo com o modelo

¹⁵ As *Osservazioni* de Ludovico di Breme nasceram de suas apreciações críticas à tradução do poema *The Giaour* de George Byron, elaborada entre 1817 e 1818 pelo advogado Pellegrino Rossi e publicada em Genebra pelo tipógrafo Paschoud.

¹⁶ “[...] e se le nostre dottrine mistiche, morali, scientifiche, se i nostri usi, i recenti affetti nostri hanno ampliato di tanto il campo dell’invenzione, misuriamo noi tutta l’ampiezza di quell’orizzonte, lanciamoci in quella immensità, e tentiamo animosi le regioni dell’infinito che ci sono concesse” (Mutterle, 1975, p. 44) – ou seja, pedia Di Breme para que se dialogasse com a Europa.

de percurso profundo e íntimo no sentimento moral e na sensibilidade emotiva do homem, típico dos românticos – não passava, para os classicistas, de mero colorido melancólico.

Na relação com a natureza, as concepções eram definitivamente contraditórias entre o “Cavaliere” e Leopardi: o antropomorfismo da natureza praticado pelos antigos e valorizado pelos classicistas opunha-se à relação direta, sem quaisquer mediações ou obstáculos à percepção imediata dos fenômenos dos românticos. E o mundo fictício clássico, gerado por essa antropomorfia e apresentado por uma contínua repetição de cenas e aventuras, era considerado por Di Breme profundamente abstrato, monótono e desvitalizador, capaz de germinar apenas a atualização de uma poética vaga e indefinida (Gaetano, 2002, p. 65). O literato de Turim, ecoando os princípios românticos, propunha, em contrapartida, uma linguagem criativa, que desse uma forma real ao misterioso material da consciência e intelectualidade humanas, e convidava: “impareremo dai greci [...] a non ricopiare mai più né greci, né latini, ma bensì ad emularli gareggiando con essi nello sviscerare la natura ideale, *modificata secondo i vari tempi* [...]”¹⁷, em outras palavras, convidava os homens à consolidação da literatura na dimensão histórica e temporal de seu tempo.

Ao artigo de Ludovico Di Breme seguiu-se uma das respostas mais importantes à polêmica clássico-romântica, primeiro no diário intelectual *Zibaldone di pensieri*, e entre os meses de janeiro e agosto de 1818¹⁸ na composição do *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, uma polêmica tomada de posição do poeta de Recanati, que acusou o idealizador da primeira revista romântica *Il Conciliatore* de manifestar “una serie di ragionamenti che può imbrogliare e inquietare” (*Zib* 15). Redigido em duas partes (a primeira em março de 1818, logo após a publicação da segunda parte do texto de Di Breme, e a última em agosto do mesmo ano), o principal objetivo do *Discorso* de Giacomo Leopardi era contestar os argumentos bremianos, com a intenção de edificar a ideia da poesia como felicidade, prazer e ilusão. Para isso, dialogou com todas as especulações que alimentaram a querela, que há anos se sustentava nas revistas e nos ambientes literários. Em longa reflexão no *Zibaldone di pensieri*¹⁹, Leopardi enalteceu a natureza como o grande estro da criação poética, que desejava “dilettare col mezzo della meraviglia prodotta dall’imitazione” (*Zib* 18), e denunciou a sua completa ausência²⁰ (na forma como a concebiam os antigos) na literatura patética de Di Breme,

¹⁷ Di Breme, *apud* Gaetano, 2002, p. 164-165, grifo do autor.

¹⁸ Esse discurso de Leopardi, assim como as respostas ao artigo de Madame de Staël, permaneceu desconhecido até a sua publicação póstuma florentina em *Scritti vari inediti di Giacomo Leopardi dalle carte napoletane* (1906).

¹⁹ Os fragmentos não foram datados pelo poeta de Recanati em seu *Zibaldone*, mas estudos indicam sua escrita durante os mesmos meses de composição do *Discorso di un italiano...* (de janeiro a agosto de 1818).

²⁰ “[...] perchè in natura ci destano quei sentimenti, anche dipinti e imitati con tanta perfezione ce li destano egualmente, tanto più che il poeta ha scelti gli oggetti, gli ha posti nel loro vero lume, e coll’arte sua ci ha preparati

relegando a sua poesia “racionalista” e seu sistema de valores iluministas à verdadeira redução da poesia na modernidade.

O *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*²¹ foi o espaço crítico de que se valeu Leopardi para apresentar seu posicionamento diante da importante querela cultural que animava o meio literário italiano. As palavras e expressões de tom negativo são inúmeras no texto leopardiano: *sconnessione, inganni, debolezza, stoltezza, depravazione, corruzione, nemici della natura, rozezza, durezza, diavolerie, stravaganze, snaturatezza, mondo snaturato, presagi dolorosi, schiavitù del poeta* – e todas lembram ao leitor que “le Osservazioni del Cavaliere a me paiono pericolose [...] potendo persuadere a molti quello che secondo noi è falso” (Leopardi, 2014, p. 969), isto é, alertam que a poesia não pode ser desviada do comércio com os sentidos, para tornar-se matéria exclusiva do intelecto, das ideias, de características metafísica e racional (Leopardi, 2014, p. 969). A apreensão de Leopardi era de que a *imaginação*, princípio basilar da poesia, se transformasse em ilusão de formas desarmônicas e arbitrárias, completamente desprovida daquela analogia e ilusão antigas que conduziam o homem ao *diletto* (Leopardi, 2014, p. 970). A concepção de ilusão leopardiana, parece-nos, estava estreitamente vinculada ao conceito clássico de *engano*, palavra que surge algumas vezes no *DP*: o engano do intelecto contrapunha-se ao engano poético, da imaginação, este último um meio para atingir a finalidade última da poesia – deleitar. A vinculação do conceito de *engano* à poesia confirma a afinidade de Leopardi com os antigos, em um gesto de reabilitação do significado construtivo da arte, que ia de encontro ao então vigente solo de oposições metafísicas que insistia em polarizar o mundo, determinando-o por meio de relações como essência-aparência ou verdadeiro-falso – a *lógica da contradição* (Ferraz, 2002, p. 118). Essa postura (identificada pelos românticos nos neoclassicistas) resistia ao fundamento da ambiguidade, por considerá-la descompromissada com a verdade, isto é, com o *Lógos*, configurando-se a própria imagem negativa de *pseudos*. Na Grécia antiga a concepção de ambiguidade, veladamente retomada por Leopardi no *DP*, mostrava que falso e verdadeiro se opunham de maneira complementar, já que a ideia de engano não era tomada em sentido negativo, mas de complementaridade²² – *l’inganno dell’immaginazione* do *DP*²³ –, logo, a pura vigência

a riceverne quell’impressione, dovechè in natura, e gli oggetti di qualunque specie sono confusi insieme [...] e bisogna poi perchè producano quei tali sentimenti andarli a prendere pel loro verso [...]” (*Zib* 16).

²¹ As próximas referências a esse texto leopardiano serão feitas por meio da abreviação *DP*.

²² Como aponta Maria Cristina Franco Ferraz, as potencialidades de *apáte* (engano) se concentravam tanto em Afrodite, deusa do amor, de pura positividade como em Pandora, com seu universo fatal e de negatividade. Ambas, porém, não geravam exclusão, mas certa união complementar.

²³ “[...] l’inganno pel poeta è un mezzo, capitalissimo certo, ma basta l’inganno dell’immaginazione, se no nessuno degl’intelligenti sarebbe diletto dalla poesia, e quell’inganno che può stare col vero e proprio diletto poetico” (Leopardi, 2014, p. 971).

de um *livre jogo*. Assim, a ilusão da poesia moderna de Di Breme, considerada a própria imagem do ludíbrio, passava a ser, na reavaliação leopardiana, sinônimo de *imaginação*. Toda a autenticidade de *pseudos* contida na ilusão, essa aparência construtiva de real, se concretizava quando o leitor penetrava no sentimento simbolizado e não no entendimento do símbolo ou no simples prazer da bela aparência. Essa é a diferença fundamental entre as categorias do verossímil moderno e leopardiano, a partir da qual a ilusão é reapropriada e revalorizada como elemento edificante na poesia leopardiana. E a imaginação, fonte concreta da arquitetura da ilusão, não era considerada pelo poeta de Recanati conceito casual e arbitrário, mas “naturalissimo e necessarissimo” à poesia (Leopardi, 2014, p. 992)²⁴. Reconciliar-se com a imaginação significava, portanto, “questo adattarsi degli uomini alla natura [...] la qual cosa ci fa fare senza nostra fatica il poeta padrone delle fantasie” (Leopardi, 2014, p. 972). Em contrapartida a esse universo imaginativo, a “nemica formale della natura”, a *razão*, produtora de poesia pequena, limitada e inferior, sufocava a natureza e oprimia sensivelmente a imaginação – “bisogna sferrarla e scarcerarla, bisogna rompere quei recinti, questo può fare il poeta [...] non contenerla dentro le stesse angustie e fra le stesse catene e nella stessa schiavitù” (Leopardi, 2014, p. 974), como fazia a doutrina romântica, segundo Giacomo Leopardi. Sobre a força criadora da imaginação, afirma Leopardi no seu *Zibaldone*:

Indipendentemente dal desiderio del piacere, esiste nell'uomo una facoltà immaginativa, la quale può concepire le cose che non sono, e in cui le cose reali non sono. Considerando la tendenza innata dell'uomo al piacere, è naturale che la facoltà immaginativa faccia una delle sue principali occupazioni della immaginazione del piacere. E stante la detta proprietà di questa forza immaginativa, ella può figurarsi dei piaceri che non esistono, e figurarseli infiniti [...] L'immaginazione come ho detto è il primo fonte della felicità umana. Quanto più questa regnerà nell'uomo, tanto più l'uomo sarà felice [...] (*Zib* 167)

Conectar realidade e imaginação na poesia imputava movimento à faculdade inata do homem (imaginar), segundo Leopardi, ligando-o à felicidade similar dos antigos, para quem não havia obstáculos ou desequilíbrio entre esses universos discursivos. Por conseguinte, relacionar-se com o mundo antigo, principalmente o grego, intensificava a imaginação e estimulava, por meio da poesia, as ilusões que, como na infância, deleitam. Em outras palavras, a imaginação era uma ordem do pensamento que demonstrava da forma mais espontânea, legítima e originária a sintonia sólida e afirmativa existente entre homem e natureza, entre real e fictício. Dentro desse universo intelectual, filosófico e poético, Leopardi declarava que o progresso da razão era determinador da perda da felicidade antiga, com a anulação de tudo que

²⁴ “[...] quel falso che ha nome di immaginazione, e fa di questa un rapporto e una situazione, non una logica e una sistematica” (Prete, 2006, p. 71).

era lúdimo, valoroso, belo e viv, subjugando, reduzindo, limitando, moderando e nivelando todas as coisas no mundo²⁵: “vediamo chiarissimamente in ciascuno di noi che il regno della fantasia da principio è smisurato, poi tanto si va restringendo quanto guadagna quello dell’intelletto, e finalmente si riduce quasi a nulla” (Leopardi, 2014, p. 974) – a oposição está clara nas palavras de Leopardi, a liberdade e a riqueza da fantasia *versus* a prisão e a limitação da razão. As atividades poéticas se centravam, portanto, em elementos diferentes: enquanto os românticos voltavam todas as suas atenções aos *objetos*²⁶, predicando a *imitação* como atividade transformadora na poesia moderna, Leopardi erguia o *estilo* (no uso da metáfora, a *similitudine*) como propiciador da existência própria da poesia²⁷. E essa operação só era possível em um processo de acomodação e adaptação do homem à natureza, a partir de uma inclinação ao primitivo e ao natural no homem (Leopardi, 2014, p. 972).

Nesta breve apresentação da polêmica romântica, vimos que Giacomo Leopardi não se opunha apenas a uma nova concepção de fazer poético, mas fundamentou, tanto no *Discorso* como no *Zibaldone di pensieri*, a sua crítica à modernidade desde elementos essenciais até suas consequências antropológicas e culturais na poesia moderna. A antropologia romântica, segundo Leopardi, pressupunha uma excessiva racionalidade destruidora da *imaginação* e o poeta de Recanati também não compartilhava a tese bremaniana, segundo a qual a ciência colocava à disposição novos espaços de que o poeta poderia se apropriar, assimilando-os à vivência de uma experiência individual. Para Leopardi, contrariamente, as ciências retiravam do homem seu contato íntimo e personalizado com a vida, em detrimento de uma universalização travestida de equilíbrio, sendo impossível preservar a faculdade imaginativa em um ambiente tão hostil à ilusão – “la creazione di immagini si definisce come un problema antropologico, all’interno del sistema di rapporti dialettici tra memoria collettiva, inclinazione fantastica e sensibilità moderna” (Raimondi, 1997, p. 74). Já para Di Breme, a *imitação*, na qual estavam envolvidos mecanismos racionais e transgressores, tinha notável função na poesia: eram úteis como mediadores da tensão do espírito moderno, propiciando, com seus

²⁵ “La ragione è nemica d’ogni grandezza: la ragione è nemica della natura: la natura è grande, la ragione è piccola. Voglio dire che un uomo tanto meno o tanto più difficilmente sarà grande quanto più sarà dominato dalla ragione: che pochi possono esser grandi (e nelle arti e nella poesia forse nessuno) se non sono dominati dalle illusioni” (*Zib* 14).

²⁶ “La novità o singolarità che cagiona principalmente l’efficacia e il diletto della poesia romantica, non è già quella degli oggetti, ma quella dell’imitazione, la quale può essere singolare in due modi, e per le forme sue proprie, cioè se il poeta imiti in qualche maniera straordinaria, e per gli oggetti, cioè se il poeta imiti qualche oggetto o parte di oggetto che non soglia essere imitata nella poesia” (Leopardi, 2014, p. 978).

²⁷ “Il poeta deve illudere, e illudendo imitar la natura, e imitando la natura dilettere” (Leopardi, 2014, p. 973). O poeta, de volta ao estado primitivo e infantil, em apropriada disposição anímica, será capaz de imitar e, finalmente, deleitar. É incontestável que, em relação ao trecho anterior, Leopardi dá à operação mimética dimensão, valor e importância diferentes dos românticos. O ponto de partida e a finalidade da poesia divergem significativamente.

instrumentos, penetrar e investigar o íntimo do homem, para que ele se confrontasse com a própria sombra indecifrável (Raimondi, 1997, p. 69).

Tão importante quanto conhecer e analisar o desdobramento da polêmica romântica, da qual participou Leopardi, é compreender a motivação de sua existência. Ludovico Di Breme e os simpatizantes da teoria romântica (nomes como Pietro Borsieri e Giovanni Berchet) expunham sua censura ao excessivo rigor normativo motivado pelas tendências dominantes da poética neoclássica na Itália do século XIX. Já a resposta de Leopardi não tinha por alvo exclusivamente o texto de Di Breme, mas pretendia denunciar também a estagnação política, social e cultural italiana em período pós-napoleônico, além do processo de civilização propalado pela Revolução Francesa e seu ideal de infinito progresso. Esse desenrolar histórico, que atuava na neutralização e anulação do passado para construir nações sob novas bases morais, intelectuais e artísticas, foi criticado e rejeitado por Leopardi, baseando-se tanto nos resultados desastrosos que a Revolução havia deixado pelo caminho, como pelo sentimento de dominação – política, moral, intelectual e linguística – que acometia muito italianos²⁸.

Reconvocando agora o texto de De Staël que desencadeou a querela em questão, compreende-se porque o poeta italiano repeliu a crítica de “atraso cultural” identificada pela escritora francesa: que Giacomo Leopardi a considerava uma falsa questão, posto que, originada de uma visão externa à realidade histórica da Itália. O julgamento de Madame de Staël se baseava também em uma imagem construída a partir do discurso que se fez da Itália nas narrativas de viajantes do denominado *Grand Tour*, nos quais a associação à representação de um *museu*, isto é, ligada às ideias de conservadorismo, envelhecimento e primitivismo, fora numerosas vezes manifestada nessas obras, referindo-se aos âmbitos político, social, artístico e de costumes dos italianos. Assim, a relação que se prescrevia com a Itália do presente era a mesma estabelecida e perpetuada com o seu passado²⁹. Leopardi, por outro lado, mantinha um elo entre presente e passado que não seguia padrões obsoletos de interlocução com a tradição, mas que dela buscava resgatar um modo de ser e de pensar construtores de felicidade – *piacere* era a motivação e o princípio fundamentais do homem, segundo o poeta. Assim, a *antiguidade* em Leopardi foi uma revisitação, reavaliação e resgate dessas práticas e condutas, que pretendeu devolver em época moderna a única forma possível de se relacionar com a natureza

²⁸ “Che valse che quella nazione [França] [...] ci rapisse le opere de’ nostri artefici, e sfornisse le vie le case i tempj gli altari nostri per adornare le sue piazze e le sale, forse anche i tempj e gli altari insanguinati [...] (Leopardi, 2014, p. 995). O raciocínio parece simples: se tantas obras lhes foram saqueadas e copiadas para ornar espaços públicos e privados franceses, por algum motivo a arte dos italianos, antiga sobretudo, deveria ser valorizada e respeitada.

²⁹ Leopardi, assim como Giordani, criticou as produções literárias de sua época, mas baseando-se na adesão que faziam a mecanismos racionalistas do pensamento e a estruturas corruptoras da língua.

e de se construir uma sociedade produtiva e gloriosa, como fora a dos antigos. Já os princípios que sustentavam a crítica de Di Breme seguiam, segundo Leopardi, uma lógica destruidora do pensar e do fazer poéticos, enquanto os antigos, inversamente, haviam construído bases sólidas e modelos altos de literatura. A diferença de diálogo entre os conceitos de antigo e moderno, natureza e razão, consciência e vida para românticos e classicistas marcou intensamente esse debate cultural.

A contribuição das críticas de Leopardi à querela teria sido inestimável para o ambiente literário italiano e, por isso, perguntamo-nos por qual razão suas cartas e seu discurso não foram publicados, apesar dos tons investigativo e decisivo que veiculavam. Segundo Raffaele Gaetano, o vínculo direto que seu editor, Antonio Fortunato Stella, tinha com os românticos, além de sua adesão ao jornal liberal e de orientação romântica *Il Conciliatore*, podem ter sido um fatores determinantes para essa lacuna na polêmica italiana (Gaetano, 2002, p. 150). Rolando Damiani lembra, também, que a difusão da estética romântica fomentou um momento de incertezas sobre o trabalho de livreiros e editores, fato que impeliu Stella a tomar um posicionamento favorável a Di Breme, para que não perdesse sua posição ou fosse excluído do mercado literário (Damiani, 1998, p. 105). Fato é que Leopardi encontrava-se, de certa forma, marginalizado, pois havia acumulado poucos partidários às suas convicções, mesmo entre os intelectuais de orientação classicista, que não viam com bons olhos a disposição pessimista da história, do homem e das sociedades que vinculavam aos seus escritos. Ao se opor ao Romantismo de Di Breme, o poeta de Recanati definiu no *DP* uma “poética classicista moderna”, posto que diferente da visão tradicional e, também, sentimental “che si costituisce come memoria della propria vita interiore” (Raimondi, 1997, p. 78).

Bibliografia

De Staël, M.. *Corinna o L'Italia*. Organizado por Anna Eleonor Signorini e nota de Michele Rak. Milano: Mondadori, 2006.

_____. *La Germania della Signora di Staël*. Trad. de Ada Caporali. Torino: Francesco de Silva, 1943.

Damiani, R.. *L'impero della ragione. Studi leopardiani*. Ravenna: Longo Editore, 1994.

_____. *All'apparir del vero. Vita di Giacomo Leopardi*. Milano: Mondadori, 1998.

Ferraz, M. C. F.. Da valorização estética da metáfora e Teatro e máscara no pensamento de Nietzsche. In: Ferraz, Maria Cristina Franco. *Nove variações sobre temas nietzschianos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

Fubini, M.. *Romanticismo italiano. Saggi di storia della critica e della letteratura italiana*. Bari: Giuseppe Laterza & Figli, 1953.

Gaetano, R.. *Giacomo Leopardi e il sublime: archeologia e percorsi di una idea estetica*. Catanzaro: Rubbettino Editore, 2002.

Leopardi, G.. *Zibaldone di pensieri*. Organização de Giuseppe Pacella. Milano: Garzanti, 1991.

Leopardi, G.. *Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone*. Roma: Newton Compton, 2014.

Mussarra, F. et al. (Org.). *Leopardi e la cultura europea. Atti Del Convegno internazionale dell'Università di Lovanio. Lovanio 10-12 dicembre 1987*. Roma: Bulzoni, 1989.

Mutterle, A. M. (Org.). *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*. Roma-Bari: Laterza, 1975.

Prete, A.. *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*. Milano: Feltrinelli, 2006.

Raimondi, E.. *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*. Milano: Bruno Mondadori, 1997.

Le prime idee e manifestazioni poetiche di Leopardi e il suo contributo al dibattito classico-romantico

Humberto Ruiz Vásquez
Universidad Nacional Autónoma de México
betto_32c@hotmail.com

come cadesti o quando
da tanta altezza in così basso loco?
nessun pugna per te? non ti difende
nessun de' tuoi? L'armi, qua l'armi: io solo
combatterò, procomberò sol io.
(Leopardi, *All'Italia*, vv. 34-38)

La figura di Giacomo Leopardi (1798-1837) nella storia della cultura italiana è fondamentale tanto nella letteratura quanto nella filosofia. È un personaggio emblematico, le cui opere scritte dopo l'anno 1817, non solo i *Canti* e le *Operette morali* ma anche lo *Zibaldone*, sono state oggetto di molti studi ed ampia diffusione, mentre la produzione letteraria dal 1808 fino al 1816 non ha avuto la stessa sorte. E, per quanto riguarda le opere di quei primi anni, è possibile percepire certi elementi che ci lasciano intravedere fin da quel momento il grande poeta e pensatore.

Eppure è interessante analizzare le prime manifestazioni poetiche leopardiane fino all'anno 1816, che si configurano e si distinguono per un forte classicismo ed erudizione. La vita e le prime opere letterarie di Leopardi nel loro insieme ci offrono una molto particolare visione su di lui se cerchiamo di decifrare e distinguere, materializzate nelle prime espressioni del suo ingegno, le idee che lo hanno mosso a creare; quelle idee – non soltanto in astratto, giacché prendono una forma concreta nelle opere – sono in questo senso le protagoniste, cioè le guide dell'argomento. Il dibattito tra classici e romantici in Italia che iniziò nel 1816, segnò non solo un nuovo cammino nella storia della letteratura italiana, ma anche fu per Leopardi uno spartiacque ideologico e poetico. Il poeta, pertanto, concepisce ed elabora concetti propri della poesia e dell'arte poetica, e in questo modo inizia il suo cammino verso una nuova estetica lirica; perciò, nell'analizzare le opere di quegli anni, è possibile percepire e vedere il poeta destinato a cantare l'Italia, la luna, l'infinito.

I

Quando Giacomo Leopardi nacque nel 1798, l'unificazione d'Italia soltanto era un'idea, la quale dovette aspettare più di mezzo secolo per essere finalmente una realtà. A quell'epoca in tutta Europa, soprattutto in Francia, c'era un ambiente molto agitato nell'aspetto

sociale e politico, a differenza di Recanati. In quell'ambiente recanatese, tranquillo e isolato, Leopardi trascorse la sua infanzia, e fin da quei momenti egli dimostrò somma passione per lo studio: visse nella biblioteca paterna dove ebbe contato con la letteratura, con la filologia, con la filosofia, e soprattutto con i classici greci e latini. Nei suoi primi anni ebbe vari precettori ed imparò presto l'italiano aulico, il francese, il latino e il greco; però lo straordinario sviluppo del suo intelletto provocò che il suo ultimo maestro, Sebastiano Sanchini (1763-1835), dicesse al Conte Monaldo, suo padre, che non aveva più nulla da insegnare a quel bambino di appena dieci anni.

È precisamente tra 1808 e 1809 che Leopardi traduce quarantaquattro odi di Orazio: ventinove del primo libro e quindici del secondo. Nel 1809 è capace di scrivere i suoi propri componimenti in versi con una fortissima influenza greca e latina. Scrive *La campagna* che è un gruppo di cinque canzonette nelle quali possiamo trovare l'influsso di Orazio e anche temi propriamente arcadici. In una parola, sono le prime manifestazioni che denotano un potente spirito e una tendenza poetica naturale.

Il mondo antico greco-romano rappresenta per Leopardi, fin dai suoi primi anni, la fonte di conoscenza, di sapere e, soprattutto, d'ispirazione per la sua genesi poetica. Il famoso sonetto *La morte di Ettore*, la cui ispirazione è il xxii canto dell'*Iliade*, è collocato – nell'indice intitolato “Indice delle produzioni di me Giacomo Leopardi dall'anno 1809 in poi” – come la sua prima composizione poetica¹. A proposito di questo sonetto inaugurale Fabio Camilletti commenta: “Quite interestingly, Leopardi himself dates the beginning of his poetic career to 1809, when at the age of eleven, he composed a sonnet on Hector's death ('La morte di Ettore'), latter described as 'la prima mia Poetica composizione' in an index compiled around 1812”². Questo classicismo sarà motivo preponderante e prenderà forma nei due sonetti: *La tempesta della flotta trojana* (composto riguardo al primo canto dell'*Eneide*) e *Scipione che parte da Roma* ambedue scritti del 1809.

Precisamente dopo gli undici anni, Leopardi incominciò quei “sette anni di studio matto e disperatissimo”³, cioè diventò anche maestro di se stesso. L'arte retorica l'aveva imparata presto quindi incominciò a comporre versi in italiano e in latino. Dal 1809 in poi Leopardi scrive varie dissertazioni che non sono altro che esercitazioni di argomentazione logica e

¹ Giacomo Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di Lucio Felici ed Emmanuele Trevi, Roma, Newton Compton, 2018, p. 1036.

² Fabio Camilletti, *Classicism and Romanticism in Italian Literature: Leopardi's Discourse on Romantic Poetry*, New York, Routledge, 2016, p. 82.

³ Cfr. Lettera a Pietro Giordani del 2 marzo 1818 in G. Leopardi, *op. cit.*, p. 1161.

filosofica; e allo stesso tempo il suo spirito filologico si nutriva. Due anni dopo traduce l'*Ars poetica* di Orazio, e al 1811 appartiene anche la sua prima tragedia intitolata *La virtù indiana*.

Nel 1812, per imposizione paterna, Leopardi mette insieme, come se fosse un esame di laurea, diversi saggi o tesi su teologia, ontologia, filosofia morale, fisica, metafisica e anche su scienze naturali che aveva composto nei due anni anteriori. Queste dissertazioni configurano l'opera intitolata *Dissertazioni filosofiche*⁴. Quest'opera è capitale per il fatto che rappresenta la prova della grande erudizione che il nostro giovane pensatore aveva già raggiunto; e nelle opere successive quell'ampio sapere si manifesterà attraverso le sue creazioni e le sue riflessioni.

Nel 1813 scrive la *Storia dell'astronomia*, un lungo lavoro di ricerca ed erudizione straordinaria; nel quale fa un'analisi della possibile origine dell'astronomia e del suo uso nell'agricoltura con i caldei; fa un percorso storico impressionante, giacché incomincia da Talete di Mileto fino a Ptolomeo, senza trascurare l'importante visione dell'astronomia propria dei popoli originari dell'America preispanica, e l'analisi comparatistica con l'europea⁵; dopo continua con Copernico, e allo stesso modo con Galileo Galilei; in seguito fa annotazioni sui vantaggi che ha offerto l'astronomia, e finalmente chiude lo studio con le notizie di una cometa dell'anno 1811. Questo studio è stato riconosciuto come un'opera di dimensione enciclopedica e anche di grande valore per la sua minuziosità non soltanto nelle scienze umanistiche ma anche nelle scienze esatte; per questo motivo, l'astrofisica italiana Margherita Hack (1922-2013), a modo d'omaggio, pubblicò nel 2002 la continuazione, per così dirlo, del suddetto studio

⁴ Le *Dissertazioni filosofiche* si compongono di cinque parti. In quest'opera si trovano diversi temi relativi alla logica come "Sopra la logica universalmente considerata", e anche testi con argomenti metafisici come "Dissertazione sopra l'ente in generale", "Diss. sopra i sogni", "Diss. sopra l'anime delle bestie", "Diss. sopra la esistenza di un ente supremo"; quelli di argomenti fisici come "Diss. sopra l'idrodinamica", "Diss. sopra i fluidi elastici", "Diss. sopra l'astronomia"; e su argomenti filosofici e morali come "Diss. sopra la felicità", "Diss. sopra la virtù morale in generale", "Diss. sopra la virtù morale in particolare", "Diss. sopra le virtù intellettuali"; e riflessioni su temi di tipo spirituale come "Diss. sopra le doti dell'anima umana", "Diss. sopra gli attributi, e la provvidenza dell'essere supremo". G. Leopardi, *Dissertazioni filosofiche, Tutte le poesie e tutte le prose*, ed. cit., Indice, p. 1466. Le abbreviazioni appaiono nell'indice citato.

⁵ In sintesi, Leopardi dedica una parte del suo studio all'astronomia dei popoli originari del continente americano: i peruviani e i messicani. Fa una panoramica comparatistica: in primo luogo descrive le concezioni celesti dei peruviani riguardo ai loro tempi e credenze. In secondo luogo considera l'importanza degli sviluppi culturali delle accademie che stabilì il re poeta Nezahualcoyotl (1402-1472) nell'ambito della poesia, della musica, ma soprattutto considera l'importanza del metodo del re poeta nell'area dell'osservazione astronomica. Quello che Leopardi fa notare riguardo all'astronomia dei messicani antichi (Aztechi) è la maniera in cui hanno percepito ed elaborato i loro miti sulla creazione del mondo: la credenza in diverse età denominate Soli. L'autore considera interessante che i Toltechi, nelle loro pitture, hanno segnalato un'eclissi di sole avvenuta in una data che, comparando la cronologia, coinciderebbe con l'eclissi della crocifissione. Cfr. G. Leopardi, *Storia dell'astronomia, Tutte le poesie e tutte le prose*, ed. cit., pp. 764-767.

partendo dall'ultima linea leopardiana; cioè ha proseguito ad aggiornare l'enciclopedia aggiungendo nuovi contributi, notizie e teorie astronomiche fino all'inizio del XX secolo.⁶

Del 1815 è il *Saggio sugli errori popolari degli antichi*, il quale è stato pubblicato postumo nel 1846; si tratta d'un testo che testimonia l'evoluzione e il continuo sviluppo intellettuale di Leopardi. Quest'opera è un vero catalogo, giacché l'autore fa un'analisi degli errori di interpretazione sulla natura e sulla realtà degli antichi greci e latini. In un primo momento sembra strano che un giovane studioso abbia deciso di dimostrare gli "errori" dei pensatori antichi, ma è opportuno specificare che il progetto sostanziale di Leopardi non era se non provare di dimostrare il trionfo, i vantaggi, che ha offerto il Cristianesimo all'umanità rispetto alle idee o congetture scorrette proprie delle false credenze, delle superstizioni e i pregiudizi degli antichi. In definitiva, in questo testo la dimostrazione della vittoria e l'affermazione del Cristianesimo è obbligata, e lo si riconosce, ma nel saggio c'è un elemento capitale: una indubitabile ed evidente nostalgia per la capacità o possibilità propria degli antichi di credere in fantasie, illusioni o leggende come la mitologia o come certe spiegazioni fantastiche che gli antichi davano a determinati fenomeni naturali come i terremoti o i lampi.

Francesco De Sanctis nel suo studio critico *La letteratura italiana nel secolo decimonono* argomenta che questo *Saggio* di Leopardi è solo ed esclusivamente un'opera erudita e senza nessuna relazione con la produzione intellettuale dell'epoca; un pretesto per sfoggiare tutte quelle conoscenze accumulate nella sua mente; e che soprattutto manca nel *Saggio* un giudizio critico nell'aspetto filosofico, storico e morale:

Lo scopo del *Saggio* è la semplice "étiquette", un pretesto, senza che il giovane ne abbia coscienza. È un pretesto che gli offre occasione magnifica di metter fuori quell'immenso materiale di conoscenze condensato nel suo cervello. A dimostrare verità di fatto che tutti sanno, e che nessuno contrasta, ecco una filza di citazioni, una processione di autori, diversi di valore e di autorità, e messi alla rinfusa l'uno accanto l'altro. La biblioteca a poco a poco gli esce tutta di sotto la penna. In tutta questa erudizione non ci vedo ancora discernimento o profondità, e non "un esprit ferme", e non opera virile, dove non apparisce ancora personalità e originalità, e ci vedo solo quello che ha visto De Sinner: "*admirandae lectionis et eruditionis opus*". Non ci è qui dentro interesse morale, o filosofico, o artistico. È una materia trattata con i materiali che aveva, e da que' materiali esce non altro che un'opera meravigliosa di erudizione.⁷

⁶ L'opera di Margherita Hack a cui mi riferisco è *Storia dell'astronomia dalle origini al 2000 e oltre*, Roma, Altana, 2002.

⁷ Francesco de Sanctis, *La letteratura italiana nel secolo decimonono*, a cura di Carlo Muscetta e Atonia Perna, Torino, Einaudi, 1969, pp. 24-25. Poco innanzi, nella p. 23, De Sanctis interpreta e mette in luce in quest'opera giovanile di Leopardi unicamente una fredda obbedienza ai rigorosi principi religiosi propri della sua famiglia. Il senso oppure la caratteristica nostalgica delle idee riguardo alle credenze, superstizioni antiche e la mitologia lo hanno sottolineato critici posteriori come per esempio Mario Fubini.

Quest'analisi di De Sanctis è molto importante, per il fatto che chiarisce tanto la grande erudizione del poeta quanto la mancanza di maturità e giudizio critico, ma che lo scrittore oltrepasserà rapidamente.

In sintesi, se si fa un'analisi esclusivamente di questa parte dell'opera leopardiana in se stessa, è valido arguire che si tratta d'un pensatore e uno scrittore il cui bagaglio culturale impressiona; però se si fa l'analisi di queste opere in confronto al contesto storico e culturale europeo di quell'epoca, ci renderemo conto che il poeta sapeva tutto degli antichi e dei classici ma era isolato ideologicamente riguardo alla letteratura e i movimenti intellettuali del suo tempo.

Sin dalla nascita di Leopardi fino all'anno della creazione del *Saggio sugli errori popolari degli antichi*, in tutta Europa erano accaduti molti avvenimenti. Nell'aspetto sociale, nel 1798 la Rivoluzione Francese sta per finire e pochi anni dopo inizierà il periodo napoleonico. Nell'ambito intellettuale e letterario è l'anno in cui i fratelli Schlegel elaborano le loro riflessioni ed affermazioni teoriche sul Romanticismo, le quali si diffonderanno in Europa. In Inghilterra si pubblicano le *Lyrical Ballads* che sono lo stendardo dell'inaugurazione del Romanticismo inglese. Nel 1799 Chateaubriand finisce di scrivere *Le Génie du Christianisme*, la sua opera più famosa. Nel 1804 in Francia l'Impero napoleonico è già iniziato, ed in quegli anni Germaine Necker de Staël aveva pubblicato già vari dei suoi scritti; alcuni anni dopo, nel 1812 aveva luogo la Campagna di Russia. Due anni più tardi, tra 1814 e 1815 si celebra il Congresso di Vienna ed inizia il progetto della Santa Alleanza. In questo periodo la produzione letteraria, non soltanto francese, ma europea, manifesta molteplici trasformazioni: furono molti i poeti e gli uomini di cultura che per la propaganda e le prime azioni napoleoniche scrissero per lodare Napoleone, ma poco tempo dopo, immersi in un'assoluta disillusione, tornarono a scrivere, ma per disapprovarlo o per lamentarsi dell'ideologia rivoluzionaria.⁸ È un contesto inquietante se si pensa e si fa un'analisi dell'ambiente in cui è vissuto il nostro poeta in quella emarginata Recanati.

Siamo di fronte a un genio isolato, l'autore del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* è un giovane la cui formazione intellettuale impressiona. Però il fatto che non abbia avuto contatto coll'esterno è una caratteristica così particolare che gli provocò una grande frustrazione, che il poeta manifesterà nella sua opera.

⁸ Non solo scrittori francesi come il conte di Volney (1757-1820), André Chénier (1762-1794), italiani come Ugo Foscolo (1778-1827), inglesi come Lord Byron (1788-1824), ma anche musicisti tedeschi come Beethoven (1770-1827) che totalmente deluso rinnegò la dedica a Napoleone della terza sinfonia, l'*Eroica*, composta tra il 1802 e il 1804.

Una volta che Leopardi incomincia ad avere contatto col mondo intellettuale al di là di Recanati, che anni dopo definirà come “natio borgo selvaggio”⁹, diventa straordinariamente capace di fare uso critico del suo repertorio di cultura, di storia e di letteratura per difendere la tradizione greco-romana. In altre parole, Leopardi combatterà per proteggere la sua patria intellettuale e culturale dalle nuove dottrine romantiche che da quel momento in poi si diffondevano con impeto.

II

In Italia il Romanticismo teorizzato dai fratelli Schlegel iniziò a diffondersi all’inizio del 1816. In gennaio di quell’anno viene pubblicato nel numero inaugurale della rivista *Biblioteca Italiana* un articolo di Germaine Necker de Staël (1766-1817) nel quale la scrittrice offriva il panorama ideologico delle teorie romantiche e la sua propria interpretazione della letteratura italiana.

La *Biblioteca Italiana* fu fondata a Milano dall’allora vice re austriaco Heinrich Johann Bellegarde¹⁰, ma non si sa se fu *motu proprio* o se fu manipolato da qualcuno. In quegli anni Milano, governata dall’Austria, era un gran centro, una capitale culturale della penisola italiana e per questa ragione numerosi intellettuali si trovavano in quella città. La direzione della rivista fu incaricata all’archeologo e geografo Giuseppe Acerbi (1773-1846); come compilatori furono nominati due uomini di lettere di grande fama e prestigio: Vincenzo Monti (1754-1828) e Pietro Giordani (1774-1848), e lo scienziato Scipione Breislak (1748-1826), un riconosciuto mineralogista. Si stabilì che ciascun mese la rivista pubblicasse un fascicolo e dopo tre mesi un volume con la raccolta di tutte le pubblicazioni mensili anteriori. Questo progetto era più che una semplice rivista periodica, era una porta aperta a tutto quello che si faceva e pensava di novità in Italia riguardo alle arti, la scienza e la letteratura. La rivista è stata attiva dal 1816 fino al 1859.

Nel numero inaugurale della *Biblioteca Italiana* fu pubblicato l’articolo “Sulla maniera e l’utilità delle traduzioni” di Madame de Staël¹¹ nel quale l’autrice esprime non solo alcune idee teoriche letterarie propriamente romantiche, ma anche la sua personale nozione della letteratura italiana. Questo articolo “Sulla maniera e l’utilità delle traduzioni”¹² gode d’una forte logica

⁹ Cfr. “Le ricordanze”, v. 30. Poesia composta nel 1829.

¹⁰ Johann Bellegarde (1756-1845) fu uno generale austriaco. Fra 1815 e 1816 fu Vice Re di Lombardia-Venezia, il territorio denominato Lombardoveneto.

¹¹ Questo articolo fu scritto originariamente da Madame de Staël in francese intitolato *De l’Esprit des traductions* e fu Pietro Giordani che lo tradusse all’italiano.

¹² Il testo di M. di Staël è stato consultato nella versione digitale in Wikisource.it e confrontato col testo della traduzione di Giordani “Volgarizzamento di un discorso della Baronessa di Staël. Sulla maniera e l’utilità delle

argomentativa, poiché l'autrice sostiene che tradurre le grandi opere, emblemi dell'ingegno umano, è l'azione più nobile e onorevole che si può realizzare nella letteratura. Sono poche le vere e proprie grandi opere, e nel caso che una nazione abbia l'intenzione di soddisfare l'intelletto unicamente con le proprie grandi creazioni e non guardi alle straniere, il risultato non sarà altro, che in poco tempo si verificherà uno smisurato impoverimento del pensiero. In sintesi, l'esposizione di Mme. de Staël è realmente abile, ma in Italia non tutti saranno d'accordo con lei. L'idea basilare è chiara: per la autrice il Romanticismo (tedesco e inglese) significa quanto c'è di nuovo e offre un modello innovativo degno d'essere imitato; per questo dichiara che la letteratura italiana debba lasciare i canoni classici greco-romani e adottare elementi nordici per creare un nuovo e proprio modello. Ciò nonostante molti scrittori ragionarono e dimostrarono che è propriamente la classicità l'elemento più caratteristico, più proprio dell'Italia, malgrado che questa non sia una nazione unita.

Fu precisamente questo testo l'origine di un grande e prolifico dibattito, cioè tanto critiche, proteste e contestazioni quanto apprezzamento, approvazioni e accettazione fra la società intellettuale italiana; in poche parole: è stato l'inizio del dibattito tra classicisti e romantici, che racchiudeva non soltanto argomenti estetici e letterari, ma anche temi storici e politici.

Questa diatriba è assai rilevante e di grande interesse per il fatto che si è soltanto suscitata in Italia. I classicisti furono quelli che si opponevano alle idee e soprattutto ai nuovi lineamenti letterari che la Staël proponeva agli italiani. I romantici furono quelli che accettarono e approvarono tanto le idee del Romanticismo tedesco quanto le idee e le interpretazioni proprie della scrittrice.¹³

Per fare un'analisi dettagliata di questo dibattito sarebbe necessaria una ricerca specifica ed esauriente, poiché tale diatriba è stata così ampia che furono molti gli autori che vi parteciparono direttamente o indirettamente, e soprattutto perché è un episodio della letteratura italiana che è stato poco valorato e studiato, così come argomenta Mario Fubini, commentando la partecipazione di Ugo Foscolo a questa diatriba:

traduzioni" in Antonio Gusalli, *Scritti editi e postumi di Pietro Giordani*, Milano, Borroni e Scotti, 1856, pp. 332-338. Libro digitalizzato della biblioteca di Oxford University consultato *on-line*.

¹³ I principali esponenti del gruppo dei classicisti furono Vincenzo Monti (1754-1828), Pietro Giordani (1774-1848), Ugo Foscolo (1778-1827), Giuseppe Londonio (1780-1845) e Giacomo Leopardi (1798-1837). Coloro che accettavano e difendevano le proposte della scrittrice furono Ludovico di Breme (1780-1820), Giovanni Berchet (1783-1851) e Pietro Borsieri (1788-1852); però tra questi c'è un personaggio capitale ed emblematico: Alessandro Manzoni (1785-1873).

La questione ‘inutile’ del Foscolo, la questione che anche a noi oggi può sembrare mal posta, o irrilevante nella storia dell’estetica o della critica, ha pur adempiuto a un suo ufficio e serba tuttora una efficacia esemplare.¹⁴

Insomma, in questo dibattito ha partecipato un gran numero di studiosi, scrittori e poeti i quali inviarono i loro contributi al *forum* intellettuale del momento: la *Biblioteca Italiana*. Oltretutto ci furono molti personaggi che, senza avere l’intenzione di pubblicare nella rivista, manifestarono le loro idee in testi propri. Non tutti gli scritti (saggi, articoli, studi, trattati) furono pubblicati nella rivista, sia perché gli autori li avevano inviati e non furono accettati, oppure per il fatto che li pubblicarono in altri mezzi, o furono pubblicati postumi e di questi abbiamo soltanto la data di creazione che ci certifica che parteciparono al dibattito, però tutti hanno un elemento in comune: un capitale interesse per l’argomento dibattuto.

A questo punto è importante puntualizzare che per l’ideologia tanto politica quanto letteraria che rappresentava in sé stessa, la *Biblioteca Italiana* ha stimolato la creazione nel 1818, sempre a Milano, di un’altra rivista: *Il Conciliatore*,¹⁵ la quale fu ideata da un gruppo di pensatori politici come il conte Luigi Porro Lambertenghi (1780-1860) e il conte Federico Confalonieri (1785-1846); il direttore fu il patriota Silvio Pellico (1789-1854). Il progetto era che fosse una rivista per promuovere, attraverso il dibattito tra classici e romantici, una coscienza critica politica contro la dominazione austriaca in Lombardia. A causa dei contributi e delle pubblicazioni con forte carica politica antiaustriaca, *Il Conciliatore* fu censurato nel primo anno d’attività; in breve, il governo austriaco rimproverò Silvio Pellico specificamente per il carattere propriamente politico che avevano adottato sin dall’inizio le pubblicazioni e finalmente nell’ottobre del 1819 la rivista fu sospesa.¹⁶

III

Leopardi diciottenne prova a inserirsi nel mondo letterario e politico dell’epoca; per questo motivo tenta di partecipare al dibattito del momento e prestamente scrive ed invia alla *Biblioteca Italiana* nel luglio del 1816 una lettera – la quale non fu pubblicata, ma fu letta e valorata dai compilatori, specialmente da Pietro Giordani – in cui ribatte gli argomenti del già famoso e controverso articolo di Mme. de Staël. Questa lettera leopardiana s’intitola *Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. la Baronessa di Staël*

¹⁴ Mario Fubini, *Romanticismo italiano. Saggi di storia della critica e della letteratura*, Bari, Laterza, 1971, p. 15.

¹⁵ I dati della storia di questa rivista si sono controllati in Edmondo Clerici, *Il Conciliatore. Periodico Milanese (1818-1819)*, Pisa, Nistri, 1903. Libro digitalizzato appartenente all’archivio di Harvard University consultato *online*.

¹⁶ Cfr. E. Clerici, “Amici e operatori nell’impresa. Accoglienze. La Censura”, *ibidem*, pp. 46-70.

Holstein ai medesimi.¹⁷ L'importanza di questa lettera nell'analisi dell'evoluzione del pensiero di Leopardi è capitale per il fatto che mostra l'intenzione del giovane autore di incorporarsi al mondo intellettuale fuori da Recanati, ma soprattutto rappresenta in se stessa il giudizio critico e la posizione di Leopardi riguardo alle idee sull'imitazione e sulla rinnovazione letteraria proposte dalla Staël in Italia.

In questa lettera Leopardi esamina gli argomenti e le idee proposti dalla scrittrice francese e finalmente esprime il suo giudizio critico con risolutezza. In primo luogo ribatte il punto di vista dell'imitazione della letteratura straniera: per il nostro poeta è talmente normale che ogni scrittore italiano conosca e riconosca tutto il valore proprio delle opere teatrali francesi, ma non per questa ragione sarà legittimo prendere quelle opere come unico ed esclusivo modello degno di essere imitato, poiché questo realmente rappresenta una minaccia al teatro italiano. Con le parole di Leopardi:

Ben parmi certo che ogni scrittore drammatico Italiano possa conoscere, e considerare, e notomizzare diligentemente le tragedie e commedie francesi senza vederle rappresentate in teatro; e che in Italia non ne manchino lettori e traduzioni, e che ogni meschino letterato italiano abbia tanto capitale di lingua francese da potere ove il voglia, trarre dalle tragedie e dalle commedie francesi quante idee gli piaccia, e che volere rappresentar quelle ne' nostri teatri in luogo delle Italiane, sarebbe metterci in rischio di non aver più teatro proprio, e che Madama dicendo che non per questo bisogna ignorare le produzioni straniere di tal genere, non abbia risposto alla obbiezione, e che però il consiglio dato a noi di volgerci al teatro francese sia per lo meno inutile. (p. 942)

Secondo Leopardi le opere straniere arricchiscono, nutrono, in certo senso le lettere italiane, ma non possono sostituirlle.

Il seguente argomento è il più importante: si tratta dell'idea che un poeta non diventa poeta attraverso lo studio o semplicemente imitando autori stranieri, né cercando l'ispirazione creatrice in certi modelli estetici o fonti d'impulsi o illuminazioni altrui; al contrario, essere poeta significa avere una natura specifica, un dono quasi divino che va oltre lo studio e l'imitazione. Leopardi esprime che non è cosa né di studiare né di riprendere le forme o maniere creative di altri, dato che Omero e altri grandi poeti dell'antichità non imitarono nessuno. Questi geni creatori avevano una capacità, una pulsione naturale, che per mezzo della contemplazione della natura riuscì a far loro creare tutto un mondo, una realtà, e a esprimere concetti, nozioni, immagini, cioè pensieri che anche i moderni hanno preso come modello. Per tanto se qualcuno non ha quella "scintilla celeste" (così definisce l'autore la capacità poetica) e cerca di diventare

¹⁷ Tutte le citazioni sono tratte da G. Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, ed. Lucio Felici e Emmanuele Trevi, ed. cit., pp. 942-944. Nelle seguenti citazioni di questo testo soltanto si indicheranno le pagine.

poeta imitando, il risultato sarà una poesia piena di luoghi comuni, meccanica e artificiale, cioè una mancanza e un'assenza di vere e proprie creazioni poetiche genuine:

Scintilla celeste, e impulso soprumano vuoi a fare un sommo poeta, non studio di autori, e disaminamento di gusti stranieri. O noi sentiamo l'ardore di quella divina scintilla, e la forza di quel vivissimo impulso, o non lo sentiamo. Se sì, un soverchio studio delle letterature straniere non può servire ad altro che ad impedirci di pensare, e di creare per noi stessi: se no, tutti gli scrittori del mondo non ci faranno poeti in dispetto della natura. Ricordiamoci (e parmi dovessimo pensarvi sempre) che il più grande di tutti i poeti è il più antico, il quale non ha avuto modelli, che Dante sarà sempre imitato, agguagliato non mai, e che noi non abbiamo mai potuto pareggiare gli antichi (se v'ha chi tenga il contrario getti questa lettera che è di un mero pedante) perché essi quando voleano descrivere il cielo, il mare, le campagne, si mettevano a osservare, e noi pigliamo in mano un poeta, e quando voleano ritrarre una passione s'immaginavano di sentirla, e noi ci facciamo a leggere una tragedia, e quando voleano parlare dell'universo vi pensavano sopra, e noi pensiamo sopra il modo in che essi ne hanno parlato; e questo perché essi e imprimamente i Greci non aveano modelli, o non ne faceano uso, e noi non pure ne abbiamo, e ce ne gioviamo, ma non sappiamo farne mai senza, onde quasi tutti gli scritti nostri sono copie di altre copie, ed ecco perché si pochi sono gli scrittori originali, ed ecco perché c'inonda una piena d'idee e di frasi comuni, ed ecco perché il nostro terreno è fatto sterile e non produce più nulla di nuovo. (p. 943)

In altre parole, quando Leopardi espone la sua concezione tanto del poeta quanto della creazione poetica difende la tradizione classica e controbatte le idee e proposte da Madame de Staël. In altre parole: innalza l'ispirazione creatrice che negli antichi sorgeva e veniva alla luce per mezzo della contemplazione diretta della natura. Leopardi respinge i lineamenti proposti dalla scrittrice, ma la proposta leopardiana della "imitazione" dei classici è un manifesto romantico: pulsione individuale e contemplazione della natura. Non una imitazione fredda della scrittura, delle immagini, delle metafore; anzi si tratta dell'imitazione di un atteggiamento, di una condotta; la fonte dell'ispirazione che porta alla genuina scoperta e alla manifestazione artistica.

Nei seguenti paragrafi del testo, l'autore dichiara la manifesta necessità di leggere, conoscere, apprezzare e meditare la grandezza dei poeti classici, giacché le opere dei greci, dei romani e degli italiani nell'insieme configurano tutta una gamma di bellezze inestimabile per nutrire la letteratura:

Leggiamo e consideriamo e ruminiamo lungamente e maturamente gli scritti dei Greci maestri e dei Latini e degl'Italiani che han bellezze da bastare ad alimentarci per lo spazio di tre vite se ne avessimo. (p. 944)

Leopardi finisce la sua lettera rivolgendosi a tutti gli italiani, fa un invito per conoscere e in conseguenza valutare le proprie radici poetiche, culturali e letterarie; il poeta chiede agli italiani che se leggono gli autori stranieri sia soltanto per conoscerli non per imitarli. In altre parole, conoscere non implica che s'adottino quei modelli estranei alla letteratura italiana. Nelle

linee finali della lettera, Leopardi fa un ironico invito specificamente agli italiani perché conoscano la letteratura settentrionale, ma con l'impegno di non dimenticare la propria letteratura e la sua bellezza intrinseca, la quale non ha bisogno di adoperare modelli o elementi non propri della tradizione:

Conoscere non porta seco assoluta necessità d'imitare, ma se non costringe, muove, e giunge a tanto da rendere il non imitare poco men che impossibile, ond'è che Metastasio non volle mai leggere Tragedie Francesi. E che sia difficilissimo schifare la imitazione di quel che si è letto e ponderato diligentemente, è cosa di che ogni letterato, io penso, per poco che abbia scritto, può citare in fede la propria esperienza. Nutriamoci d'Ossian e d'altri poeti settentrionali, e poi scriviamo se siamo da tanto, come più ci va a grado senza usare le loro immagini e le loro frasi. (*id.*)

In certo senso Leopardi sta mettendo in guardia dal leggere i settentrionali, perché implica una quasi naturale e inevitabile influenza che può diventare una non cosciente imitazione. Il poeta argomenta che chi legga Ossian poi debba essere capace di non imitarlo. In altre parole, dice sottilmente e in modo ironico che è poco opportuno leggere i nordici per i successivi influssi che possono provocare. A questo punto è importantissimo citare le ultime linee della lettera leopardiana per far rilievo all'espressione "amor di patria": l'elemento che consideriamo romantico. Difendere il classicismo è un modo di proteggere la tradizione italiana ed è precisamente questa idea che ha spinto Leopardi per scrivere:

Spero che queste poche righe non ispiaceranno alla preclarissima Baronessa la qual vedrà agevolmente che amor di patria, non di fazione, ed intimo convincimento, mi han mosso a scrivere, perché più presto sarò ripreso dagli Italiani che da Lei, di cui ho in somma riverenza salvo la opinione. (*id.*)

È importantissimo menzionare che tutti gli argomenti del dibattito provocarono un fortissimo impegno ed interesse in Leopardi che successivamente svilupperà gli argomenti di questa lettera nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* che rimase inedito fino al 1906. Anche senza addentrarci nel *Discorso* è possibile riconoscere il progetto leopardiano: esaltare il classicismo, ma un classicismo basato nella ispirazione e non fondamentato nella meccanizzata riproduzione dei modelli o nelle immagini proprie degli antichi. In questo aspetto si riconosce una forte tendenza romantica anche se Leopardi non la accettò mai. In altre parole, siamo di fronte a una duplicità evidente: da un lato, sentenze contro romantici, e dall'altro lato, concezioni poetiche con tendenze riconoscibilmente romantiche.

In sintesi, Leopardi continuerà a scagliarsi contro i lineamenti di Madame de Staël, di abbandonare l'uso della mitologia e assumere i modelli nordici. È precisamente nel *Discorso* che Leopardi esprimerà i suoi principi teorici sulla poesia inaugurando un nuovo modello oppure una nuova maniera di creare, nella quale, secondo il nostro giudizio attuale, classicismo

e romanticismo, in un certo modo, si uniscono e configurano quello che si è definito come “classicismo moderno”; per l’autore è precisamente quella maniera di essere, di fare poesia, cioè la pulsione creativa degli antichi capaci di contemplare la natura, ciò che è degno d’essere imitato per l’infinita ricchezza poetica e libertà espressiva che caratterizza gli antichi. Non possiamo non menzionare che negli scritti leopardiani qui menzionati ci sono l’aggettivo “italiano” e il sostantivo “italiani” che dimostrano che la coscienza dell’unità italiana era in tempi effervescenti. E non c’è dubbio che il dibattito rafforzò in certo senso l’idea di una Italia unita attraverso una tradizione e una ideologia comune.

IV

In sintesi, è precisamente nella prima parte dell’opera di Giacomo Leopardi dove ci sono tutte le caratteristiche che si possono definire come un risultato o una espressione della difesa dell’amore di patria culturale, oppure, di eredità intellettuale e poetica che il giovane valutò e innalzò. Il dibattito tra classici e romantici ha avuto un’importanza capitale in Italia per i motivi patriottici e politici impliciti. In Leopardi provocò che sorgesse un impeto nell’animo del poeta, cioè un impulso che lo portò a ragionare e successivamente a comporre una teoria e una poesia che noi oggi possiamo riconoscere come romantica nonostante che sia un autore che non si è mai riconosciuto come tale. In conclusione, Leopardi è stato uno dei primi a combattere contro le proposte divulgate dalla Staël. Le sue armi furono le idee e le parole, le quali non caddero uccise nella lotta tra classici e romantici, anzi altri italiani si allearono e parteciparono e la tradizione greco-romana fu lo scudo e lo stendardo con il quale non solo Leopardi esaltò l’italianità e l’ideale di una Italia forte.

Bibliografia

Camilletti, F.. *Classicism and Romanticism in Italian Literature: Leopardi’s Discourse on Romantic Poetry*, New York, Routledge, 2016.

Clerici, E.. *Il Conciliatore. Periodico Milanese (1818-1819)*, Pisa, Nistri, 1903. Libro digitalizzato appartenente all’archivio di Harvard University consultato in <https://archive.org/details/ilconciliatorep00clergoog/page/n7/mode/2up>

De Sanctis, F.. *La letteratura italiana nel secolo decimonono*, a cura di Carlo Muscetta y Atonia Perna, Torino, Einaudi, 1969.

Fubini, M.. *Romanticismo italiano. Saggi di storia della critica e della letteratura*, Bari, Laterza, 1971.

Giordani, P.. “Volgarizzamento di un discorso della Baronessa di Staël. Sulla maniera e l’utilità delle traduzioni” in Antonio Gusalli, *Scritti editi e postumi di Pietro Giordani*, Milano, Borroni

e Scotti, 1856, pp. 332-338. Libro digitalizzato della biblioteca di Oxford University consultato in <https://archive.org/details/operedipietrogi02gussgoog/page/n405/mode/2up>

Hack, M.. *Storia dell'astronomia dalle origini al 2000 e oltre*, Roma, Altana, 2002.

Leopardi, G.. *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di Lucio Felici y Emmanuele Trevi, Roma, Newton Compton, 2018.

Staël, Mme de. “Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni”, trad. Pietro Giordani, *Biblioteca Italiana*, gennaio 1816. Testo digitale della biblioteca Wikisource.it.
https://it.wikisource.org/wiki/Sulla_maniera_e_la_utilit%C3%A0_delle_Traduzioni

Leopardi, Lampedusa e *le jardin de souffrance*

Fabiano Dalla Bona
Universidade Federal do Rio de Janeiro
fdbona@letras.ufrj.br

Nel 1826 Giacomo Leopardi scrive sulle pagine dello *Zibaldone* che “Tutto è male”. Tellini indica che subito dopo l’affermazione del recanatese, segue “[...] un lungo periodo sintattico, dove ossessivamente la parola ‘male’ è ripetuta nove volte, per ribadire a chiare lettere la posizione pessimistica di Leopardi.” (Tellini, 2015: 108).

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 al *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*, nè diretti ad altro che al *male*. (Leopardi 1991: corsivi nostri)

Cacciapuoti ricorda che nel processo di identificazione del male quale elemento essenziale al sistema della natura, Leopardi si inserisce nel dibattito tra Bayle, Leibniz, Pope e Voltaire, specialmente “A Leibniz e a Pope Leopardi si riferisce esplicitamente nella contrapposizione del *tutto è male* al *tutto è bene* del cosiddetto sistema dell’ottimismo leibniziano” (Cacciapuoti, 1999: LXXIV). E completa:

La meditazione sul nulla e sul male è però improvvisamente interrotta da una considerazione che apre altre vie, che semina il dubbio su quanto detto e che rivela come sempre per Leopardi non valga l’assoluto di un’affermazione, ma la sua relatività. (Cacciapuoti, 1999: LXXV)

Ma il poeta-filosofo usa una sola volta la parola *pessimismo* in tutta l’opera:

Questo sistema, benchè urti le nostre idee, che credono che il fine non possa essere altro che il bene, sarebbe forse più sostenibile di quello del Leibnitz, del Pope ec. che *tutto è bene*. Non arderei però estenderlo a dire che l’universo esistente è il peggiore degli universi possibili, sostituendo così all’ottimismo il *pessimismo*. Chi può conoscere i limiti della possibilità? (Leopardi, I 1991: 4174)

Solitamente questo brano viene classificato dalla critica come il vero trattato sul pessimismo leopardiano, e a proposito di esso Timpanaro chiarisce:

Bisognerà, tuttavia, stare attenti a non presentare il passaggio dal primo al secondo pessimismo [dal pessimismo storico al pessimismo materialistico] come frutto di uno sviluppo puramente concettuale. [...] Si può anche aggiungere che nella prima fase del pensiero leopardiano la Natura era concepita come una madre pietosa che aveva velato all’uomo, mediante le illusioni, l’amara verità della sua condizione: dunque nemmeno

lo stato originario dell'umanità era uno stato di felicità obiettiva, ma piuttosto di infelicità velata: facile, dunque, da questa esaltazione della Natura madre pietosa, passare alla denuncia della Natura matrigna, proprio in quanto essa non aveva dato agli esseri viventi la felicità obiettiva, non li aveva resi esenti da malattie, vecchiezza, morte. E infine [...] la scoperta del pessimismo antico, compiuta dal Leopardi nel 1823, contribuì a convincerlo che l'infelicità non era una conseguenza dell'eccessivo razionalismo dei tempi moderni, ma un dato costante dell'esistenza umana. (Timpanaro, 1965: 155-156)

Già secondo Tellini,

[...] con pessimismo storico, s'intende la prima fase del pensiero leopardiano (palese nelle canzoni del 1818 e negli idilli giovanili), quando il poeta riconduce la propria visione pessimistica alla situazione storica del presente, nell'Italia della Restaurazione. Con pessimismo materialistico o cosmico, s'intende la fase più avanzata del pensiero leopardiano (dal 1824 del *Dialogo della Natura e di un Islandese*), quando il poeta riconduce la propria visione pessimistica a una condizione che riguarda il funzionamento dell'intero universo e di tutte le creature viventi. Fondamentale, nel passaggio tra le due prospettive, la diversa idea della "natura" (da madre benefica a matrigna malvagia). (Tellini, 2015: 111)

Una breve parentesi sul rapporto tra Alexander Pope (1688-1744), il recanetese e il giardino. È importante ricordare che pure il britannico ha scritto sul giardino, nonché, anche alla maniera di Voltaire, ne ha pianificato il proprio nella sua villa londinese, a Twickenham. Come avverte nella *Prefazione* alla sua traduzione dell'*Iliade*,

L'opera del nostro autore [Omero] è un selvaggio Paradiso, dove se non è possibile discernere insieme tutte le Bellezze come in un ben ordinato giardino, ciò dipende dal fatto che esse sono tanto più numerose. [...] Se alcuni elementi son troppo lussureggianti, ciò è dovuto alla fertilità del suolo; se altri non giungono a maturità o Perfezione, è solo perché vengono intralciati e soffocati da altri, di natura più forte. (Pope, 1909: traduzione nostra)¹

Si capisce, subito, il rapporto fra giardino e scritta poetica proposto da Pope quando egli paragona la scritta omerica ad un paradiso selvaggio, nonché un certo darwinismo *avant la lettre*. Le piante di natura più forte sovrastano quelle di natura più debole, così come, per Leopardi il male può, eventualmente, sovrastare il bene, o la sofferenza la goduria.

Il frammento del "Tutto è male" prepara il terreno ad un altro antologico brano zibaldoniano nel quale è descritto il giardino della *souffrance* (*Zib* 4175-4177); in esso la natura, nonostante sia inizialmente rappresentata con indizi di certa bellezza, trascina con sé un alone di negatività e di mistero poiché niente è esattamente bello quanto possa sembrare: "Entrate in

¹ Our author's work is a wild paradise, where, if we cannot see all the beauties so distinctly as in an ordered garden, it is only because the number of them is infinitely greater. It is like a copious nursery, which contains the seeds and first productions of every kind, out of which those who followed him have but selected some particular plants, each according to his fancy, to cultivate and beautify. If some things are too luxuriant it is owing to the richness of the soil; and if others are not arrived to perfection or maturity, it is only because they are overrun and oppressed by those of a stronger nature.

un giardino di piante, d'erbe, di fiori. Sia pur quanto volete ridente. Sia nella più mite stagione dell'anno. Voi non potete volger lo sguardo in nessuna parte che voi non vi troviate del patimento" (Leopardi, 1991: 4175). Leopardi compie un'inversione totale nella concezione classica del giardino come *locus amoenus*. Per Mugellesi il *locus amoenus*, con base nei testi letterari latini, è quel luogo che deve essere

[...] sereno, fecondo, possibilmente in uno stato di eterna primavera, caratterizzato dalla presenza di uno o più alberi, sorgenti e prati, da boschi misti e tappeti di fiori. Ma se la presenza di tali elementi può garantire la sua piacevolezza soprattutto ai fini di godimento dell'uomo, il fatto di essere inevitabilmente artificiale lo priva di quella vivacità e di quella animazione tipica della natura selvaggia con conseguenze di effetti statici e talora freddi. Certo va da sé che in questo tipo di natura tutto è preordinato affinché i sensi dell'uomo ne godano, e ciò, insieme alla straordinaria ricchezza degli elementi, sottolinea una certa "sensualità" del paesaggio stesso. (Mugellesi, 1975: 8)

Quel giardino dell'Eden, luogo di tranquillità e beatitudine dove l'uomo e la donna furono creati all'immagine e somiglianza del divino e dove vissero fino al momento della loro espulsione, costituisce un *topos* tra i più utilizzati dalla letteratura occidentale nonché da altre manifestazioni artistiche. Anche nella lirica *Windor-Forest* (1713) Pope recita che "I Giardini dell'Eden, svaniti ormai da tanto tempo,/ Vivi in descrizione, sembrano verdi nella canzone"² (Pope, 1824: 6, traduzione nostra) già accenna a quell'*Età dell'Oro* ormai perduta, cioè, al mito del Paradiso terrestre:

È ormai notissimo a tutti che la immaginazione di uno stato di felicità e d'innocenza di cui gli uomini avrebbero goduto nell'inizio dei tempi, e dal quale sarebbero poi decaduti, immaginazione che porge argomento ad uno degli antichi racconti tradizionali che vennero a raccordi e collegarsi nella Bibbia, e forma come il luogo d'origine di tutta la rimanente storia che ad essa consegue; non è una immaginazione particolare; non appartiene in proprio a quel libro; ma è generalissima e diffusissima, e appare, con forme varie e mutabili, nei libri e nelle tradizioni di molte religioni diverse, ed è parte vivace e solidissima della comune e spontanea credenza umana. [...] Noi la troviamo su tutta la faccia della terra, dovunque son uomini; essa era già nata quando non era ancor nata la storia; essa vive presentemente; essa vivrà per lungo tempo ancora in avvenire. (Graf, 1892: XI)

L'opinione dell'architetto-paesaggista francese René-Louis Girardin (1735-1808), amico, discepolo, proselite delle idee filosofiche di Rousseau e autore del trattato *De la composition des paysages, ou, des moyens d'embellir la nature autour des habitations, en y joignant l'agréable a l'utile*, pubblicato a Ginevra nel 1777, e responsabile per il progetto di Ermenonville, è che il giardino

[...] fu la prima benedizione della Divinità, il primo soggiorno dell'uomo felice; questa idea, consacrata da tutti i Popoli, fu la vera ispirazione della Natura, che indica

² The Groves of Eden, vanish'd now so long,/ Live in description, and look green in song.

all'uomo il piacere di coltivare il suo giardino, come il mezzo più sicuro per prevenire i disturbi dell'anima e del corpo. (Girardin, 1777: VII).³

Per l'illuminista francese, dunque, il giardino è quel soggiorno di prevenzione e cura per i mali dell'anima e del corpo, luogo di pace, di contemplazione, di educazione al sentimento del bello.

Già Mariani sostiene che

[...] ogni cultura, e quasi tutti gli autori all'interno di una determinata cultura, non hanno potuto fare a meno di fornire interpretazioni originali, che arricchiscono infinitamente il quadro d'insieme e ribadiscono l'ampiezza del ventaglio semantico che il giardino apre, da un lato, [...] su se stesso e sulla pluralità dei suoi significati, dall'altro sul mondo, di cui si fa segno sempre nuovo e mezzo di rappresentazione incredibilmente adeguato. (Mariani, 2006: 11)

Anche Tosco (2018: 11) è dell'opinione che il giardino sia uno spazio “[...] polivalente, polisemico e polifunzionale” e aggiunge che si tratta di un luogo emblematico e di un osservatorio privilegiato dei rapporti tra società e natura: “[...] Il giardino si rivela, nelle sue forme e nelle sue composizioni, come un luogo di sentieri incrociati, dove storia, cultura e natura s'intrecciano e si ibridano.” (Tosco, 2018: 12). Aggiungeremo qui anche la filosofia come parte integrante di questo intreccio.

Sul rapporto tra Leopardi e il giardino Basile aggiunge:

Desacralizzando il luogo letterario, rifiutandone persino l'idea di pace (suggerita dal *Candide* di Voltaire, 1759, che il poeta amava, e da cui, forse, estrae quel [termine] caratterizzante della propria filosofia della natura: *souffrance*), Leopardi si dimostra “inattuale” nell'Ottocento romantico. La sua pagina è aperta semmai all'eco del pensiero libertino, tutto inteso all'apologia di una natura violenta, figlia degenera di un colpevole *Deus absconditus* che ha tutti i tratti della manichea forza del male, corteggiata da Leopardi all'epoca dell'inno *Ad Arimane*. (Basile, 2003: 219)

“Non ti chiedo nessuno di quello che il mondo chiama beni: ti chiedo quello che è creduto il massimo de' mali, la morte. (Non ti chiedo ricchezze, ecc., non amore, sola causa degna di vivere, ecc.). Non posso, non posso più della vita.” (Leopardi, 1924: 260). La composizione dell'inno risale al 1833 e a proposito del dibattito critico sulle probabili fonti, è poco importante se Leopardi s'ispirò al *Barbare Arimane* del *Poème sur le désastre de Lisbonne* (1756) di Voltaire o al *Manfred* (1817) di Lord Byron.

La costruzione leopardiana di un giardino come *locus horridus*, *locus horrendus* o *locus terribilis* può essere rilevata, inizialmente, nell'osservare la contrapposizione degli aggettivi

³ [...] fut le premier bienfait de la Divinité, le premier séjour de l'homme heureux; cette idée consacrée depuis chez tous les Peuples, fut l'inspiration même de la Nature, qui indique à l'homme le plaisir de cultiver son jardin, comme le moyen le plus sûr de prévenir les maux de l'âme et du corps.

ridente e mite al sostantivo *patimento*. Nel brano, il tricolon formato da *di piante, d'erbe, di fiori* sottolinea che non importa quale sia il genere di giardino perché esso sia un luogo di patimento.

Ed ecco la descrizione dello stato di *souffrance* delle piante che compongono quell'ambiente: "Tutta quella famiglia di vegetali è in stato di *souffrance*, qual individuo più, qual meno. Là quella rosa è offesa dal sole, che gli ha dato la vita; si corruga, langue, appassisce". (Leopardi, 1991: 4175) L'opposizione tra vita e morte operata dal sole è rafforzata dal tricolon sinonimico formato dai verbi *que, appunto, indicano* la sofferenza e che sono *corrugare, languire e appassire*. E segue la descrizione: "Là quel giglio è succhiato crudelmente da un'ape, nelle sue parti più sensibili, più vitali. Il dolce mele non si fabbrica dalle industriose, pazienti, buone, virtuose api senza indicibili tormenti di quelle fibre delicatissime, senza strage spietata di teneri fiorellini." (Leopardi, 1991: 4175-4176) Le api vengono descritte dal tetracolon di aggettivi *industriose, pazienti, buone e virtuose*, ma che, comunque, anch'esse provocano sofferenza e dolore alle delicate fibre dei fiorellini. Quel giardino che inizialmente sarebbe potuto essere rappresentato come un luogo di accoglienza diventa luogo di crudeltà e violenza, e non solo è aggredito dai nemici naturali così come aggredisce colui che lo osserva:

Quell'albero è infestato da un formicaio, quell'altro da bruchi, da mosche, da lumache, da zanzare; questo è ferito nella scorza e cruciato dall'aria o dal sole che penetra nella piaga; quello è offeso nel tronco, o nelle radici; quell'altro ha più foglie secche; quest'altro è roso, morsicato nei fiori; quello trafitto, punzecchiato nei frutti. Quella pianta ha troppo caldo, questa troppo fresco; troppa luce, troppa ombra; troppo umido, troppo secco. L'una patisce incomodo e trova ostacolo e ingombro nel crescere, nello stendersi; l'altra non trova dove appoggiarsi, o si affatica e stenta per arrivarvi. In tutto il giardino tu non trovi una pianticella sola in istato di sanità perfetta. Qua un ramicello è rotto o dal vento o dal suo proprio peso; là un zeffiretto va stracciando un fiore, vola con un brano, un filamento, una foglia, una parte viva di questa o quella pianta, staccata e strappata via. Intanto tu strazi le erbe co' tuoi passi; le stritoli, le ammacchi, ne spremi il sangue, le rompi, le uccidi. Quella donzelletta sensibile e gentile, va dolcemente sterpando e infrangendo steli. Il giardiniere va saggiamente troncando, tagliando membra sensibili, colle unghie, col ferro. (Bologna. 19 Apr. 1826.) (Leopardi, 1991: 4176)

Nella descrizione degli alberi, *infestati da un formicaio, dai bruchi, dalle mosche, dalle lumache e dalle zanzare*, la sequenza di cinque elementi rafforza anch'essa l'idea della fragilità delle piante all'attacco dei nemici naturali del mondo animale. Tutti questi animali sono dei boia, dei carnefici, dei giustizieri. Anche la sequenza formata da sette participi *ferito, cruciato, offeso, roso, morsicato, trafitto e punzecchiato* trasuda l'idea di tortura e martirio alla quale piante, fiori e frutti sono sottoposte. Lo stesso vale per la sequenza quintupla formata dalle espressioni *troppo caldo, troppo fresco, troppa luce, troppa ombra, troppo umido*, rafforza, ancora una volta, che tutto quello che è eccessivo può danneggiare la vita degli esseri, dove il

tropo, allo stesso modo che l'assente o l'insufficiente, concorre al degrado. Un'altra sequenza di sei tempi verbali può essere verificata nel dislocamento dell'uomo attraverso quel giardino quando egli, con i suoi passi, devasta le piante: *le stritoli, le ammacchi, ne spremi il sangue, le rompi, le uccidi*. Spremere il sangue, rompere e uccidere:

Certamente queste piante vivono; alcune perché le loro infermità non sono mortali, altre perché ancora con malattie mortali, le piante, e gli animali altresì, possono durare a vivere qualche poco di tempo. Lo spettacolo di tanta copia di vita all'entrare in questo giardino ci rallegra l'anima, e di qui è che questo ci pare essere un soggiorno di gioia. Ma in verità questa vita è trista e infelice, ogni giardino è quasi un vasto ospedale (luogo ben più deplorabile che un cimitero), e se questi esseri sentono, o vogliamo dire, sentissero, certo è che il non essere sarebbe per loro assai meglio che l'essere. (Bologna. 26 Apr. 1826.) (Leopardi, 1991: 4176-4177)

L'elemento gradevole, caratteristica del *locus amoenus* quale il giardino, diviene oggetto della violenza, del disordine, della perdita e dello strazio. Tutti i simboli della vita e dello splendore sono capovolti e diventano emblemi della decadenza e della morte. La perversione istantanea rovina il mondo e offre ormai l'immagine di un posto perfettamente opposto a quello che si sarebbe sperato prima. Prima dell'ingresso nel giardino, l'iniziale contemplazione che avrebbe potuto rallegrare l'anima, subito diventa *trista e infelice*: il giardino come *topos* di serenità, svago e culla di vita, per Leopardi è luogo di sofferenza e di morte come un vasto *ospitale* che il filosofo-poeta considera peggio ancora del cimitero. Perché comunque sia, il cimitero – nonostante considerato la città o giardino dei morti – è un luogo tranquillo dove può regnare certa pace; l'ospedale, invece, è quel luogo della sofferenza e del patimento dove, prima della fine, gli esseri vengono ricoverati non senza violenza e dolore. “Il giardino agli occhi leopardiani – crudelissimi – non è trascrizione emblematica dell'Elisio, ma verifica del ‘tutto e male’ che domina nel mondo. Lo spazio d'incanto, sottoposto ad analisi, rivela una realtà per cui ‘il non essere’ sarebbe ‘assai meglio che l'essere.’” (Basile 2003: 218)

Sosteniamo, dunque, che un riverbero leopardiano si trovi nella descrizione del giardino della villa palermitana del Principe di Salina, che Tomasi di Lampedusa descrive ne *Il gattopardo*. Se in alcuni momenti del romanzo, il giardino è anch'esso un *locus amoenus*, in altri è quasi un *locus horridus* segnato dalla costante presenza della morte, come nel seguente brano:

Preceduto da un Bencidò eccitatissimo discese la breve scala che conduceva al giardino. Racchiuso com'era questo fra tre mura e un lato della villa, la reclusione gli conferiva un aspetto cimiteriale accentuato dai monticcioli paralleli delimitanti i canaletti d'irrigazione e che sembravano tumuli di smilzi giganti. Sull'argilla rossiccia le piante crescevano in fitto disordine, i fiori spuntavano dove Dio voleva e le siepi di mortella sembravano poste lì più per impedire che per dirigere i passi. Nel fondo una Flora chiazzata di lichene giallo-nero esibiva rassegnata i suoi vezzi più che secolari; dai lati due panche sostenevano cuscini trapunti rinvoltolati, anch'essi di marmo

grigio; ed in un angolo l'oro di un albero di gaggia intrometteva la propria allegria intempestiva. Da ogni zolla emanava la sensazione di un desiderio di bellezza presto fiaccato dalla pigrizia. (Lampedusa, 2011: 30-31)

Ricordiamo che nel giardino della *souffrance* Leopardi paragonava quel giardino ad un ospedale e che lo riteneva peggiore di un cimitero. Ma il siciliano, invece, dona un'aura cimiteriale al giardino della villa del Principe di Salina esattamente perché era stato palco del ritrovamento di un cadavere. Ma non solo. Lampedusa descrive sensazioni visive e, soprattutto, quelle olfattive e che conferiscono quel carattere di campo santo al posto:

Ma il giardino, costretto e macerato fra quelle barriere, esalava profumi untuosi, carnali e lievemente putridi, come i liquami aromatici distillati dalle reliquie di certe sante; i garofanini sovrapponevano il loro odore pepato a quello protocollare delle rose ed a quello oleoso delle magnolie che si appesantivano negli angoli; e sotto sotto si avvertiva anche il profumo della menta misto a quello infantile della gaggia ed a quello confetturiero della mortella; e da oltre il muro l'agrumeto faceva straripare il sentore di alcova delle prime zagare. (Lampedusa, 2011: 31)

Accanto alla sensazione olfattiva molto intensa, è leopardiana la descrizione della degenerazione dei fiori provocata dalla furia dell'intenso sole siciliano

Era un giardino per ciechi: la vista costantemente era offesa: ma l'odorato poteva trarre da esso un piacere forte, benché non delicato. Le rose *Paul Neyron*, le cui piantine aveva egli stesso acquistato a Parigi, erano degenerate; eccitate prima e rinfrollite poi dai succhi vigorosi e indolenti della terra siciliana, arse dai lugli apocalittici, si erano mutate in una sorta di cavoli color carne, osceni, ma che distillavano un aroma denso quasi turpe, che nessun allevatore francese avrebbe osato sperare. Il Principe se ne pose una sotto il naso e gli sembrò di odorare la coscia di una ballerina dell'Opera. Bencidò, cui venne offerta pure, si ritrasse nauseato e si affrettò a cercare sensazioni più salubri fra il concime e certe lucertoluzze morte. (Lampedusa, 2011: 31)

Ecco che si può avvertire, oltre a un leopardismo, l'eredità del romanzo classico del periodo romantico che ne *Il gattopardo* resta soltanto il gusto per la descrizione, e di particolar modo la ripresa del mondo delle sensazioni; un mondo evanescente prodotto dai colori attraverso due mezzi espressivi che formano "*le couple fin-de-siècle*", cioè, la penna ed il pennello. (Lombardo, 1987). Sono degli artifici caratteristici dell'estetica del Decadentismo e, nonostante Lampedusa non appartenga direttamente a questa corrente estetico-letteraria, presenta delle tracce molto caratteristiche nella sua produzione. Questo giardino decadente privilegia una forma così estrema di natura che si presenta in modo deleterio e/o mortale. Secondo Sicotte, nella letteratura finessecolare di matrice decadentista,

[...] il giardino cessa di essere un motivo narrativo soggiogato allo sviluppo di una narrazione e alla costruzione di personaggi, e la sua componente strettamente linguistica viene alla ribalta. Non serve più solo a raccontare una storia, ma si vede dotato di un'autonomia estetica senza precedenti. Le sfide sollevate da questo nuovo trattamento del giardino letterario lo collocano pienamente nei dibattiti estetici più

all'avanguardia dell'epoca sul significato e sul riferimento nell'arte. (Sicotte, 2011: on-line)⁴

L'autonomia di cui parla Sicotte è avvertibile in Leopardi non soltanto in termini narrativi come filosofici. Già nel romanzo lampedusiano l'anormalità delle piante o almeno il loro carattere di disordine che accentua e caratterizza il tratto decadente del giardino, in franca analogia alla decadenza dell'aristocrazia insulare e, per estensione del proprio Fabrizio Salina, non deriva tanto dalla reale forma delle piante e dalla natura del terreno, ma dal campo semantico utilizzato dall'autore nella descrizione, come nel seguente brano:

Per il Principe, però, il giardino profumato fu causa di cupe associazioni d'idee. "Adesso qui c'è buon odore, ma un mese fa..."

Ricordava il ribrezzo che le zaffate dolciastre avevano diffuso in tutta la villa prima che ne venisse rimossa la causa: il cadavere di un giovane soldato del quinto Battaglione Cacciatori che, ferito nella zuffa di S. Lorenzo contro le squadre dei ribelli, se ne era venuto a morire, solo, sotto un albero di limone. Lo avevano trovato bocconi nel fitto trifoglio, il viso affondato nel sangue e nel vomito, le unghia confitte nella terra, coperto di formiconi; e di sotto le bandoliere gl'intestini violacei avevano formato pozzanghera. Era stato Russo, il soprastante, a rinvenire quella cosa spezzata, a rivoltarla, a coprire il volto col suo fazzolettone rosso, a ricacciare con un rametto le viscere dentro lo squarcio del ventre, a coprire poi la ferita con le falde blu del cappottone: sputando continuamente, per lo schifo, non proprio addosso ma assai vicino alla salma. Il tutto con preoccupante perizia. "Il fetore di queste carogne non cessa neppure quando sono morte," diceva. Ed era stato tutto quanto avesse commemorato quella morte derelitta. Quando i commilitoni imbambolati lo ebbero poi portato via (e, sì, lo avevano trascinato per le spalle sino alla carretta cosicché la stoppa del pupazzo era venuta fuori di nuovo) un *De Profundis* per l'anima dello sconosciuto venne aggiunto al Rosario serale; e non se ne parlò più, la coscienza delle donne di casa essendosi rivelata soddisfatta. (Lampedusa, 2011: 31-32)

L'aspetto apparentemente armonico e floreale del giardino, d'altronde come da sperarsi in un qualsiasi stereotipo di giardino, è deturpato dall'incombente presenza della morte, addirittura per quanto riguarda gli aromi. L'elemento olfattivo qui viene evocato sin dall'inizio della descrizione. Quella legge lavoisieriana del naturalismo illuminista, secondo la quale "Nulla si crea, nulla si distrugge, tutto si trasforma" qui ne viene data la conferma: l'immagine del corpo del soldato morto sotto un limone, rafforzata dal fetore che da esso esalava, e addirittura dalla propria corruzione del profumo dei fiori paragonati ai liquidi che fuoriescono dai corpi di certi santi, ci rinviano subito ai *Fiori del Male* di Baudelaire, in una manifestazione che sovrasta tutto il romanzo lampedusiano come una specie di metaforico riferimento alla morte e alla decadenza.

⁴ [...] le jardin cesse d'être un motif narratif asservi au déroulement d'un récit et à la construction de personnages, et que sa composante proprement langagière passe au premier plan. Il ne sert plus seulement à raconter une histoire, mais se voit doté d'une autonomie esthétique inédite. Les enjeux soulevés par ce nouveau traitement du jardin littéraire le situent pleinement dans le débats esthétiques les plus avant-gardistes de l'époque sur le sens et la référence dans l'art.

La voluttà e i piaceri dei sensi clamano la morte. Una poetica naturalista cede il passo, ancora una volta, a quella tipicamente decadentista. Oltre all'eco baudelairiano, con i fiori quale immagine del peccato e della soddisfazione dei sensi, la bellezza artificiale delle prostitute, qui ricordate dalle cosce delle ballerine, l'oscenità del fiore degenerato dal sole evoca la scrittura leopardiana se pensiamo alla troppa luce che nuoce le piante del giardino della *souffrance*. Il carattere di intercambiabilità, di contaminazione vicina all'ibridismo, presente tramite le analogie e metafore tra il regno vegetale e quello umano, servono per collaudare la descrizione di questo giardino e lo stretto rapporto tra vita e morte, tra il naturale, il sovranaturale e la natura; esteticamente la bellezza si intreccia alla bruttezza .

Nonostante tutto, una nota simbolica accompagnata dall'azione luminosa e illuminante del sole – “Don Fabrizio andò a grattare via un po' di lichene dai piedi di Flora e si mise a passeggiare su e giù. Il sole basso proiettava immane l'ombra sulle aiuole funeree” (Lampedusa, 2011: 32) – presta al posto un'aria quasi paradisiaca e che, um momentaneamente, ci fa dimenticare quel suo tono così funesto.

A guisa di conclusione, tanto nel testo leopardiano come in quello lampedusiano, tutti e due invertono il *locus amoenus* in *locus horridus* grazie alla visione poco ottimista degli osservatori dei giardini. Il posto ameno diventa ostile. I diversi motivi che raffigurano questa inversione/perversione dell'*ameno* all'*horridus* presentano una marca ricorrente; in entrambi i casi, l'elemento gradevole, caratteristica del posto meno come i fiori, le piante rigogliose e l'aria profumata, diventano oggetto della violenza, del disordine e della morte. Tutti i simboli di vita s'invertono per diventare simboli di morte.

Bibliografia

Basile, B. Giardino. In: Alsenlmi, Gian Mario; Ruozi, Gino. *Luoghi della letteratura italiana*. Milano: Mondadori, 2003, p. 213-221.

Cacciapuoti, F. Il fondamento della filosofia moderna. In: Leopardi, Giacomo. *Della natura degli uomini e delle cose*: edizione tematica dello Zibaldone di pensieri stabilita sugli indici leopardiani. Roma: Donzelli Editore, 1999, p. XV-LXXXI.

Graf, A. Il mito del paradiso terrestre. In: _____. *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*. Torino: Loescher, 1892, p. IX-XXII.

Girardin, R.L. *De la composition des paysages, ou, des moyens d'embellir la nature autour des habitations, en y joignant l'agréable a l'utile*. Genève: P. M. Delaguerre, 1777.

Lampedusa, G. T. di. Il gattopardo. In: _____. *Opere*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2011, p. 27-265.

Leopardi, G. *Zibaldone di pensieri*. Milano: Garzanti, 1991.

_____. *Puerili e abbozzi vari*. (a cura di Alessandro Donati). Bari: Gius. Laterza & Figli, 1924.

Lombardo, P. Huysmans, Taine et la description coloriste: une esthétique décadente. In: Guyaux, Andre; Heck, Christine; Kopp, Robert. *Huysmans: une esthétique décadente*. Genève-Paris: Slaktine, 1987, p. 145-153.

Mariani, A. Dal mito dell'eden alla critica ecologica. *Interfaces*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, ano 18, n. 16, jan.-jun. 2012, p. 13-29.

Mugellesi, R. *Paesaggi latini*. Firenze: Sansoni, 1975.

Pope, A... Preface. In: _____. *The Iliad of Homer*. Trad. Alexander Pope. Londosn-New York: Cassel and Company, 1909, p. 12-32.

_____. Windor-Forest. In: _____. *Works*. V. III. London: C. and J. Livington, 1824, p. 1-37.

Sicotte, G.. Le jardin dans la littérature fin-de-siècle, ou quand un motif narratif devient un objet esthétique. In: Projets de paysage, 18 jan. 2011. In: https://www.projetsdepaysage.fr/le_jardin_dans_la_litterature_fin_de_siecle_ou_quand_un_motif_narratif_devient_un_objet_esthetique. Accesso: 23 giugno 2019.

Tellini, G. *Natura e arte nella letteratura italiana tra giardini, orti e frutteti*. Firenze: le Monnier Università, 2015.

Timpanaro, S. *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*. Pisa: Nistri-Lischi, 1965.

Tosco, C. *Storia dei giardini: dalla Bibbia al giardino all'italiana*. Bologna: Il Mulino, 2018.

Leopardi e o mundo de língua portuguesa: Brasil*

Giuseppe Carlo Rossi

Tradução de Andréia Guerini e Ingrid Bignardi CNPq/Capes

Universidade Federal de Santa Catarina

andrea.guerini@gmail.com; ingridbignardi@gmail.com

No Brasil, Leopardi é um autor que está presente, junto com outros poetas europeus (Byron, De Musset, Lamartine, Espronceda), no delinear-se e no desenvolvimento do romantismo brasileiro. O Brasil romântico, independente da antiga terra mãe portuguesa (1822), anseia a autonomia também no campo do espírito e, pela poesia, abre os olhos sobre os grandes movimentos e sobre grandes figuras dos outros países da Europa, além da fronteira de Portugal. E Leopardi está presente de modo particular no poeta com o qual se costuma começar a segunda geração romântica, Manuel António Álvares de Azevedo, que morreu em 1852, aos 21 anos. A sua experiência humana, e a meditação lírica sobre ela, correspondem à idade. A sua poesia é psicológica e formalmente espontânea e primitiva.

Leopardi não aparece entre os vários nomes de grandes europeus (Byron, Sand, De Musset, Lamartine; e depois Hugo, Shakespeare e outros), cujas máximas e versos costumam abrir as poesias de Álvares de Azevedo, mas os estados de ânimo leopardiano estão presentes, reduzidos a formas mais simples na sua obra, sobretudo na coletânea, em três partes, de *A Lira dos vinte anos* e nas *Poesias diversas*. E se constata esse fato também em tantos títulos de suas líricas: “Esperanças”, “Virgem morta” (primeira parte de *A Lira...*), “Lágrimas da vida” (terceira parte de *A Lira...*), “Se eu morresse amanhã” (*Poesias diversas*). E se colhe um eco, o eco das líricas leopardianas, nas quais a imagem da juventude dada como remota se une àquela de Silvia desaparecida, particularmente em uma lírica intitulada “Lembrança de morrer”.¹

* Esta tradução apresenta a segunda parte do artigo publicado em italiano e intitulado “Il Leopardi e il mondo di lingua portoghese”, de Giuseppe Carlo Rossi publicado em Leopardi e l'Ottocento: Atti del II Convegno Internazionale di Studi Leopardiani. Recanati: Leo S. Olschki, 1967, p. 565-576. A primeira parte do artigo que trata da presença de Leopardi em Portugal foi publicada em *Appunti Leopardiani 15, Leopardi nel sistema culturale portoghese/Leopardi no sistema cultural português*, 2018, pp. 19- 23, in: <http://www.appuntileopardiani.cce.ufsc.br/edition15/>

¹ Reproduzimos um trecho:

Eu deixo a vida como deixa o tédio
do deserto, o poente caminheiro
-- como as horas de um longo pesadelo
que se desfaz ao dobre de um sineiro;
como o destêro de minh'alma errante,
onde logo insensato a consumia:
só levo uma saudade - é desses tempos

Situações leopardianas aparecem evidentes nos poetas representantes das experiências sucessivas. Destaca-se, entre esses, Raimundo Correia (1859-1911), morto em Paris, que representa em um modo liricamente feliz a passagem entre o último romantismo (*Primeiros sonhos*, 1879) e as formas parnasianas (*Sífonias*, 1883). São ecos que se colhem mais na experiência direta do que nos estados de ânimo, assim como se colhem ecos análogos, esses também dificilmente especificados de Hugo por Théodor de Bainville, de Lecomte de Lisle.

Isso, porém, é mais importante e significativo do que a crítica tem expressamente colocado em confronto Raimundo Correia com Antero de Quental, chamando-os ambos “poetas filósofos”, destacando também nesse poeta brasileiro “o sentimento do efêmero da vida e das coisas, a morte das ilusões..., a celebração da natureza..., a inquietude metafísica mal domada”². Chega-se desse modo ao mundo leopardiano: as meditações na difusa luz lunar (“A lua”, “Quimera”, “A cavalgada”, “Luar do verão”, “Ária nocturna” etc.), o sentimento da morte (“Duas mortes”, “Nascer...morrer” etc.), amor, dor e morte (“Muita vez eu pergunto aos raciocínios meus”, “Amor e vida” etc.), a atração do mundo clássico (“Aspásia”, “A Venus de Viena”, “Anacreónica”, “Horácio Flaco”, e tantas outras líricas).

Um uso curioso do nome de Leopardi foi realizado pelo literato e diplomata Rui Barbosa (1849-1923), o maior orador que teve o Brasil, tornando-se célebre também na Europa por suas intervenções na conferência internacional de paz em Haia (depois das intervenções foi definido como “a águia de Haia”).

Em uma famosa conferência comemorativa do decênio da morte de um notável poeta brasileiro, Castro Alves, ocorrido na Bahia em 1881 (*Elogio de Castro Alves*), Barbosa, enquanto se vale da habitual e fascinante habilidade em apresentar a obra do poeta, em um certo momento afirma³: “Existem oráculos, eu bem sei que não admitem gênios de quarenta anos, nem sem uma certa bagagem de volumes publicados. Mas aos vinte anos apenas e com só duas poesias, Giacomo Leopardi conquistou, no primeiro quarto deste século, os louros, que ainda

que amorosa ilusão embelecia.

.....
Só tu à mocidade sonhadora
do pálido poeta dêste flores ...
Se viveu, foi por ti! e de esperança
de na vida gozar de teus amores.

² L. Ivo, na introdução à *Antologia de Raimundo Correia*, na coleção brasileira dos “Nossos Clássicos”. Rio de Janeiro, 1963, 2a ed., pp. 11-12.

³ É registrada às pp. 18-19 del vol. VIII, t.1, da edição das *Obras Completas*, organizada pelo Ministério Brasileiro da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1957 (O “Elogio a Castro Alves” se encontra nas páginas 7 a 43 do tomo).

suscitam, do primeiro poeta contemporâneo do seu país”⁴, naquela segunda parte da arte, mereceu que atribuíssem a ele a filiação literária da estirpe de Dante”⁵. E ao referir-se a Castro Alves, continua: “... O acusaram de lhe faltar a pureza clássica da palavra que assina as obras imperecíveis. Certamente, a sua privilegiada capacidade foi adquirida de pesquisas incalculáveis nas fontes de nossa prodigiosa língua, não menos soberana, não menos imensa, não menos onipotente que a da Itália”⁶.

A afirmação, interessante para um leitor italiano, é ao mesmo tempo documento da variedade de leituras de Barbosa (como nos documentam as notas do seu texto) com a sua honestidade de literato, que cita textualmente as próprias fontes.

Mas o autor brasileiro de um explícito e longo ensaio sobre Leopardi, que nada perdeu do próprio significado e da própria validade para ser ditado pelas circunstâncias comemorativas do centenário de nascimento do poeta, é um outro literato e erudito, diplomata de carreira, italiano de eleição, podemos sem dúvida dizer, Carlos Magalhães de Azeredo, que viveu na Itália uns setenta anos depois de ter exercido as funções de representante do seu país na Santa Sé, de modesto funcionário no início da carreira até o posto de embaixador, por uns quarenta anos, de 1896 em diante: completada a sua atividade, ele permanece na Itália, onde morreu próximo dos noventa anos (1874-1963). A ele, os grandes escritores e poetas italianos do início do século não foram conhecidos somente na Europa, mas também nas pessoas: Carducci, Fogazzaro, sobretudo D’Annunzio, dos quais (e de tantos outros) traduziu ou se inspirou em uma obra poética variada, a qual espera, entre outros, o mérito de ter introduzido na poesia de língua portuguesa os metros clássicos, a começar pelo dístico hexâmetro-pentâmetro⁷. A finalidade do seu ensaio *Leopardi*, o único dedicado a um italiano na coletânea *Homens e livros* (Rio de Janeiro-Paris 1902), os outros referem-se a poetas, narradores e críticos brasileiros, portugueses e franceses, é assim descrita na frase conclusiva: “Eu que, estrangeiro curioso dos fatos intelectuais deste país, senti sob a influência daquela comemoração [entende-se: do

⁴ Neste ponto, no final da edição, está inserida a seguinte nota: “This Canzone (*All’Italia*), with the one which follows it, must at once have placed him in the first rank among the lyric poets of his country”. W. E. Gladstone: *Gleaning of past years*, vol. II, p. 2. “When we regard Leopardi in this character of a poet - in which to *Italian of the present generation*, except Manzoni, even approaches him, and he in a different order, and perhaps *but* in a single piece ...” Idem, p. 88.

⁵ Neste ponto, no final da edição, está inserida a seguinte nota: “His gift of compression, in particular, is one which seems, not borrowed, for such things no man borrows - they are marked “not transferable” - but descended or inherited from the greatest of all masters of compression, from Dante itself”. Gladstone, *ibidem*, p. 91.

⁶ Neste ponto, no final da edição, está inserida a seguinte nota: “...questa nostra lingua, *sovrana, immensa, onnipotente*” Giacomo Leopardi, op. V, p. 40. *Apud* Gladstone, *op. cit.*, p. 85.

⁷ Sobre a familiaridade de Carlos Magalhães de Azeredo com a cultura e a literatura italiana ver: Giuseppe Carlo Rossi, *Gabriele D’Annunzio e il mondo di lingua portoghese*, no volume: *Gabriele D’Annunzio nel primo centenario della nascita*, Roma, 1963, pp. 161-182.

segundo centenário de nascimento do poeta], ter conseguido o meu intento, inspirar aos leitores, que certamente conhecem Leopardi ao menos através de algumas páginas, o desejo de estudar a fundo o grande poeta, um dos maiores da Itália, um dos maiores deste século que agoniza”. Mas deve-ser dizer que o conteúdo do ensaio vai muito além da modéstia de tal afirmação do seu autor. Dividido em quatro partes, esse texto apresenta, de fato, uma visão geral sobre a vida e sobre a obra do poeta, para as quais se adicionam uma efetiva e rara familiaridade com a tradição cultural e literária italiana, um conhecimento em primeira mão das obras de pensamento o que de criação do mundo europeu em geral, e considerações apreciáveis sobre Leopardi, tanto do ponto de vista dos seus valores poéticos quanto daquele da sua visão das coisas.

A biografia de Leopardi é reconstruída à luz de um verso bíblico (“Homo natus de muliere,/Brevi vivens tempor/ Replectur multis miseriis.”) e de um mote goethiano (“Todo aumento de saber é um aumento de tristeza”), com uma surpreendente precisão de citações da obra de Leopardi e dos italianos e estrangeiros que durante o longo século se ocuparam, por exemplo, de Carducci a Chiarini, de Mestica a De Roberto, e examinaram na sua evolução cronológica e psicológica com oportunismo, o enquadramento no espírito do tempo, nas visões filosóficas e científicas deles (explícita ou implicitamente aplicadas a Leopardi, por exemplo, de Lombroso a Patrizi), nas angústias e nas esperanças e nas decepções (em termos de fé em Deus, nos homens, nas coisas, em termos de amor etc.) do poeta. Com outras tantas precisões e segurança é reconstruída, analisada e avaliada a obra do poeta⁸, na sua gênese e na sua realização, acompanhando também o desenvolvimento da crítica estética e, ainda mais, daquela psicológica em relação a Leopardi. Falta-lhe no ensaio *excursus*, que partindo de Leopardi nos confirmam a cultura, o bom senso, os dotes de sensibilidade e de intelecto do autor, que, ainda uma vez tendo presente o escopo de contribuir para um maior conhecimento de Leopardi (evidentemente no mundo de língua portuguesa), resume, a interpretação da personalidade dele neste modo: “se permanece isolado o filósofo, o poeta em compensação transforma-se súbito em um clássico da língua, estudado e comentado como Dante, Petrarca ou Tasso. Justa homenagem, porque as suas qualidades propriamente estéticas são iminentes”.

⁸ Em um certo momento da exposição no valer-se do *Dialogo della Natura e di un Islandese* para sublinhar a concepção leopardiana da indiferença da natureza em relação ao homem, o autor recorda e cita o trecho de Leopardi sobre Vasco da Gama que se encontra com o gigante Adamastor que queria lhe impedir a passagem ao cabo da Boa Esperança.

De uma tradução de “O Infinito” por parte de um dos mais consideráveis poetas brasileiros, Vinícius de Moraes, temos notícia, sem aliás ter tido a possibilidade de vê-la⁹. Temos, ao invés, sob os olhos uma tradução de muitos *Cantos* de Leopardi de uma outra conhecida personalidade da vida intelectual brasileira dos últimos dez anos. Aloysio de Castro (contemporâneo de Carlos Magalhães de Azeredo), ilustre como médico (foi docente e também decano da faculdade de medicina da Universidade do Rio de Janeiro, entre as suas publicações relacionadas há uma sobre *Augusto Murri e a medicina clínica*) e como literato (foi membro de várias Academias de Letras, no Rio, em Lisboa etc), conhecido também no exterior pela sua atividade de cultura militante (foi membro da comissão de cooperação intelectual da Sociedade das Nações), amigo da Itália (foi diretor do Instituto Ítalo Brasileiro de Alta Cultura). Aloysio de Castro que já tinha traduzido também de Pascoli o “Inno a Roma” (1933, em versos), poeta ele próprio (foi também músico), traduziu Leopardi por ocasião do centenário de morte (e na introdução do volume se refere explicitamente ao ensaio de seu conterrâneo amigo Magalhães de Azeredo que tinha, portanto, chamado a atenção sobre Leopardi na ocasião do centenário de nascimento). O livro foi publicado em Roma em 1937¹⁰. A tradução é precedida por uma premissa de 11 páginas, na qual o autor nos apresenta Leopardi como um poeta que suscita admiração e sobretudo amor (“Como ocorre nas obras em que uma flama secreta nos reviva no coração, os mais íntimos sentimentos, dores, desejos mortos ou alegria da esperança, assim, de tempos em tempos, tornamos instintivamente às suas páginas e pegamos o livro entre as mãos como quem abraça um ser amado”). A afirmação, como se vê, não é peregrina, mas nela se lê a vontade pela feliz reevocação sintética que faz da pessoa e da obra do poeta, e se toma nota com interesse dos críticos com os quais a abundante escolha das líricas foi traduzida e também

⁹ Querendo procurar, poderia-se dizer que reminiscências leopardianas - e são ainda genéricas - se podem vislumbrar em líricas de Vinícius de Moraes. Cita-se, por exemplo, “A vida vivida”, uma das últimas líricas de um primeiro período de atividade do poeta, definido de inspiração “cristã”, após o qual outro lhe definiria “escritor em oposição ao transcendentalismo passado” (lê-se na *Advertência* anônima, da *Antologia poética*, Rio de Janeiro, 2a ed., 1960). A primeira e última das dez quadras de composição dão a chave da angústia que o poeta quer exprimir:

Quem sou eu senão um grande sonho obscuro em face do Sonho

Senão uma grande angústia obscura em face da Angústia

Quem sou eu senão a imponderável árvore dentro da noite incrível

E cujas prêsas remontam ao mais triste fundo da terra?

(E as perguntas angustiadas continuam ao longo das sucessivas oito quadras, até que se chega a última).

O que sou eu senão Ele, o Deus em sofrimento

O tremor imperceptível na voz portentosa do vento

O bater invisível de um coração no descampado...

O que sou eu senão Eu mesmo em face de mim?

¹⁰ Aloysio de Castro nos recorda, na introdução, de ter estado duas vezes em Recanati, a primeira em 1935, a segunda em 1937, precisamente em ocasião da celebração do centenário, e de ter se hospedado, nessa última vez, dois dias, na casa Leopardi, que fala com palavras calorosas, das quais transparece a sua estima pelos descendentes do poeta e pela sua nobre acolhida.

por uma certa visão das relações intercorrentes entre as duas línguas: “eu busquei conservar, tanto quanto o possível, a musicalidade do verso italiano, e a língua portuguesa (eu já afirmei uma vez, a propósito de Pascoli) mais que nenhuma outra consente tal aproximação. Quanto ao desenvolvimento métrico e à colocação das rimas, respeitei nas traduções o texto do poeta, recorrendo apenas raramente às paráfrases ou às equivalências. Nas escolhas dos *Canti* traduzidos preferi, segundo o critério do gosto pessoal, o que a lírica leopardiana tem de mais belo no poder da sugestão poética, versos de amor e dor e morte. Jamais foram escritos os mais altos cantos elegíacos. Há uma voz da eternidade na linguagem de certos poetas, quando falam do amor. Leopardi fará sentir a quem o lê, se sabe amar, que ainda hoje bate o coração do poeta”.

As composições traduzidas são, na ordem do volume: “Il sogno”, “Amore e morte”, “L’infinito”, “Il passero solitario”, “Le ricordanze”, “A Silvia”, “Scherzo”¹¹, “Il primo amore”, “Frammento”¹², “Alla luna”, “A se stesso”, “Il sabato del villaggio”, “La notte del di dí festa”, “Aspasia”, “Canto notturno di un pastore errante dell’Asia”, “Consalvo”, “Il tramonto della luna”, “La ginestra”, “Il fiore del deserto”.

E a tradução coloca de fato em prática os critérios enunciados pelo autor da obra. Por nossa conta, destacamos a preocupação calorosa de conservar com comovida humildade os valores do original. Damo-lhes um exemplo, também para concluir o presente texto, reproduzindo a versão de “L’Infinito”:

Sempre caro me foi o ermo do morro,
Este silvado que, de um lado e do outro,
Me exclue da vista o intérmino horizonte.
Ma quando, em devaneio, aqui me sento,
Se me figuram, para além da sebe,
Espaços e silêncios sobrehumanos,
A paz de profundíssima quietude,
E com isto o coração se me apavora.
Ouvindo o vento que arfa entre os arbustos,
O silêncio infinito a este sussurro
Vou comparando: e entrado em mim evoco
A eternidade, as estações passadas,
O presente ruidoso. Assim, se afunda
Meu pensamento nesta imensidade,
E neste mar é doce sossobrar-me.

¹¹ É a que começa “Quando fanciullo venni”.

¹² É a em cinco tercetos que começa “Io qui vagando al imitare intorno”.

RECENSIONI/RESENHAS

Osimo, Bruno e Bartesaghi, Federica. *Il manuale del traduttore di Giacomo Leopardi*. Milano: Hoepli, 2014, pp. 130 (ebook)

**Andréia Guerini/CNPq
Universidade Federal de Santa Catarina
andreia.guerini@gmail.com**

Bruno Osimo é um estudioso de tradução e um dos principais divulgadores na Itália de autores da Escola de Tartu, como o estoniano Peeter Torop, do qual traduziu o importante livro *La Traduzione Totale*. Além disso, Osimo traduziu outros autores e também publicou diferentes livros sobre tradução, dentre os quais *Storia della traduzione. Riflessioni sul linguaggio traduttivo dall'antichità ai contemporanei*, de 2002, tendo sido um dos poucos a incluir nessa sua história as reflexões sobre tradução de Giacomo Leopardi, que segundo ele não sempre foram valorizadas no debate contemporâneo (2002, p. 55)

Se nessa história da tradução temos uma pequeníssima amostra das reflexões leopardianas sobre tradução, em *Il manuale del traduttore di Giacomo Leopardi*, objeto desta resenha, Bruno Osimo junto com Federica Bartesaghi selecionam um grande número de anotações sobre tradução que o autor italiano foi elaborando ao longo das mais de quatro mil páginas manuscritas do *Zibaldone di pensieri*, que Leopardi escreveu no período de 1817 e 1832.

Il manuale del traduttore di Giacomo Leopardi é dividido em 03 capítulos “Le culture sono diverse/As culturas são diferentes”, “Il discorso interno e la traduzione/O discurso interno e a tradução” e “Tre sorelle/Três irmãs”. Cada parte apresenta várias subdivisões nas quais os organizadores agrupam temáticas tendo como eixo condutor a tradução e os seus desdobramentos.

No primeiro capítulo, “Le culture sono diverse”, que na introdução aparece nomeada como “Traducibilità della cultura”, os organizadores iniciam a seção observando que:

La traduzione non è un fenomeno limitato alla lingua: investe l'intera cultura. All'interno di ciascuna cultura, la lingua è un organismo vivente in continua evoluzione, un sottosistema complesso che interagisce con tutte le altre componenti culturali influenzandone e riflettendone l'evoluzione. La traduzione, situandosi per definizione al confine tra le culture, funge da filtro, e regola il modo in cui una cultura è percepita (tradotta) da un'altra cultura. Due secoli fa Giacomo Leopardi si rende conto di questo fatto, e con molta profondità ci pone di fronte a problemi di carattere squisitamente semiótico. (p. 10)

A partir do enunciado acima, subdividem o capítulo em 15 subcapítulos que alimentam a discussão sobre tradução e cultura, com temáticas sobre as palavras “marcadas/ousadas”, a

cultura do autor, do tradutor e do leitor, a poética do tradutor, a escrita dos antigos, questões de filologia, a escrita e o uso como convenção, a riqueza da língua, a norma, a palavra exótica, sinônimos, repetições e gostos, a marca do antigo, a língua universal entre outros.

No segundo capítulo, intitulado “Il discorso interno e la traduzione”, os organizadores escolhem reflexões “que conjugam o pensamento leopardiano às ideias de Peirce e Vygotskij, tendo como foco a mente no processo de tradução e com as de Torop sobre a impossibilidade de uma ‘tradução perfeita’” (p. 9).

O discurso interno é, segundo os organizadores, “L’argomento meno dibattuto nella scienza della traduzione” (p. 45), mas “[...] è un punto fondamentale per capire il funzionamento della traduzione [...]” (p. 45) e Leopardi previu “buona parte di quanto è stato poi scoperto dalla scienza del Novecento” (p. 45). Esse capítulo é dividido em 11 seções, que tratam de assuntos relacionados à tradução do pensamento, traduzibilidade, características culturais, traduzibilidade da cultura, metáforas, avaliação de traduções, equivalência e outros.

No terceiro e último capítulo, “Le tre sorelle”, os organizadores recolhem as reflexões de Leopardi sobre as concepções de traduzir a partir das características de três línguas européias: alemão francês e italiano. Subdividem o capítulo em 8 seções que abordam temas referentes à língua e cultura, cópia e imitação, as características da língua alemã, a geometria do francês, a maleabilidade do italiano, a flexibilidade de uma língua, afetação etc.

Além dessas três partes, o livro apresenta uma breve introdução, na qual Bruno Osimo e Federica Bartesaghi esclarecem que Leopardi não escreveu um manual para o tradutor, mas dada a quantidade de material presente no *Zibaldone*, os mesmos se sentiram autorizados a escolher/selecionar fragmentos, trechos e frases para compor aquilo que eles denominaram de “manual do tradutor de Giacomo Leopardi”.

A quantidade de fragmentos sobre a temática referenda a opção e poderia ser um dos tantos livros possíveis que se encontram no *Zibaldone di pensieri*. Os organizadores justificam o presente manual da seguinte maneira: “[...] abbiamo raccolto questi frammenti e li abbiamo ordinati in modo da esplicitarne il filo logico e produrre un discorso, un compendio che illustra il modo in cui Leopardi intendeva la traduzione.” (p. 8)

Ao selecionar trechos e fragmentos do *Zibaldone*, criando categorias próprias, ordenando, reatualizando e comentando algumas das reflexões de Leopardi sobre tradução, os organizadores constroem *Il manuale del traduttore di Giacomo Leopardi*. Vale destacar que os comentários dos organizadores acompanham todo o livro, funcionando como um paratexto explicativo, guiando o leitor dentro das reflexões leopardianas, que muitas vezes são

comparadas com as de outros autores como Even-Zohar, Jakobson, Agar, Lûdskanov, Berkeley; Lotman, Popovič, Toury.

Esse aparato paratextual muitas vezes parece falar mais que as próprias reflexões de Leopardi, não por acaso, aparece grafado com letras maiores que as partes do texto leopardiano. Isso talvez aconteça para criar um efeito didático e tornar mais compreensível o complexo e não sistemático pensamento de Leopardi sobre tradução, que ora atua como um teórico, ora atua como crítico, ora como historiador, antecipando aspectos daquilo que os organizadores nomeiam como semiótica da cultura. (p. 19)

Ao final do livro encontramos com certa surpresa a reprodução de um glossário que não foi elaborado a partir da terminologia usada por Leopardi, mas a usada por Osimo em outro livro seu, intitulado o *Manuale del traduttore*, de 2011, sempre publicado pela editora Hoepli.

Podemos concluir dizendo o agrupamento em uma antologia cria, como não poderia deixar de ser, um “sistema” pessoal dos organizadores, assim como bastante pessoais são as interpretações e aproximações com outros autores, recurso que conduz os leitores por um determinado caminho interpretativo, muitas vezes cristalizando interpretações do pensamento em movimento de Leopardi. Mas, de qualquer forma, esse livro tem o mérito de reunir as mais importantes reflexões de Leopardi sobre tradução, dispersas nas quatro mil e vinte e seis páginas manuscritas de Leopardi no *Zibaldone di pensieri*, das quais é possível extrair reflexões originais que antecipam as modernas teorias da tradução.

TRADUZIONI/TRADUÇÕES

A AMIZADE*

Giacomo Leopardi

Tradução de Malu Carrano e Andréia Guerini - Capes/CNPq

Universidade Federal de Santa Catarina

mcarranorochoa@gmail.com; andreia.guerini@gmail.com

Entre os melhores bens, de que possa gozar o homem neste do pranto mísero vale, não há dúvida estar a amizade. Ela é um fruto delicioso, do qual parece a terra avara visto que, ou não nasce, ou resseca despontado apenas; ou quando assim não for, degenera bem cedo desde a sua pura semente. Feliz quem conseguiu possuí-lo. Um verdadeiro amigo é um tesouro. Mesmo que, com seu calor, o Verão torne tediosos seus longos dias: mesmo que a invernal borrasca sopra, e o rígido gelo impeça a grama de germinar: a áspera ânsia oprima o coração, e a morte cruel rode sobre a cabeça a adunca foice; o amigo será sempre um alento, e, com ele, a dor se acalmará da sorte adversa. A sabedoria e a felicidade no homem se unem pela amizade. Se uma questão de grande importância deva-se por alguém tratar sempre do amigo procuram-se os conselhos, os quais são de ajuda para poder prosperamente conduzir ao fim as obras iniciadas. Mesmo que esteja um miserável em escuro cárcere recluso se a sorte de um verdadeiro amigo lhe presenteou terá nesse um apoio donde poder ser liberado. Se alguém for de amigos espoliado, de todo conforto também será privado, e obrigado será a beber o amargo cálice das desventuras até a última borra. O homem não nasce para si mesmo, mas para a sociedade. Pois se ele quiser passar seus dias no silêncio de uma solidão, e longe do consórcio de seus semelhantes, seus pensamentos embora cultos, e adornados com todos aqueles conhecimentos que podem tornar o homem sábio, não agitados por aqueles de um amigo, toscos se tornarão, e, ou a si, ou à sociedade, funestos: semelhante de fato às águas dos lagos, as quais quando não movidas pelo vento facilmente apodrecem; ou então as do mar que, continuamente deste àquele lido agitadas, e sacudidas, nunca se corrompem.

Sim, pois em vão tenta o homem passar tranquilamente seus dias; em vão busca felicidade nesta terra. Mesmo que ele sente em alto trono entre as delícias de rumorosa corte, se não possui um amigo, felicidade não poderá jamais encontrar. Mesmo que segure o possante cetro sobre o universo, sem esse nada possuirá. Ó bela amizade, como és cara, e preciosa! Mas onde te reencontrar? O nome de amigo é comum, mas a verdadeira amizade, oh, como é rara!

* Texto escrito em 1809 e extraído da edição Felici, L. e Trevi, E.. *Leopardi. Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone*. Roma: Newton Compton, 2010, p. 651. “L’Amicizia” é um dos sete textos que compõem as *Prose Varie* de Leopardi. Os outros são: *Quanto la Buona Educazione sia da preferirsi ad ogni altro studio*; *I Pastori, che scambievolmente s’invitano per adorare il nato Bambino*; *Descrizione del Sole per i suoi effetti*; *Il Trionfo della Verità Veduto in Samaria, e sul Carmelo e L’entrata di Gesù in Gerosolima*.

ENSAIO DE TRADUÇÃO DA ODISSEIA*

Giacomo Leopardi

Tradução de Margot Muller e Andréia Guerini - Capes/CNPq

Universidade Federal de Santa Catarina

margot.muller@gmail.com; andrea.guerini@gmail.com.

Traduzirei a *Odisseia* se os meus compatriotas aprovarem o Ensaio que apresento a eles da minha tradução. Não falo dos tradutores italianos daquele poema, pois sabe-se que a Itália ainda não tem uma tradução: muito menos do modo de bem traduzir, porque mais longamente fala dela quem menos bem traduz. Diria talvez algumas palavras sobre a tradução dos dois primeiros Cantos da *Odisseia* publicados por Pindemonte se os tivesse lido. Quem almejar saber se eu me mantive fiel ao original, abra ao acaso o primeiro canto da *Odisseia*, e compare o verso que encontrará, com a minha tradução. Todo mundo sabe que para traduzir os antigos, e primeiramente Homero, é mister doutrina, e eu procurei valer-me da pouca que possuo. Como exemplo, no verso 50 do Canto que traduzi, Homero diz da Ilha de Calipso.

ὄνι τ' ὀμφαλός ἐστι θαλάσσης

Outros talvez traduziriam “Que está no meio do mar”. Mas os antigos tinham umas ideias específicas sobre a palavra ὀμφαλός “umbigo”, que os eruditos conhecem, e que os não eruditos não conhecerão porque não terão a paciência de consultar os autores que eu cito no rodapé. No verso 241 se lê a palavra ἄρπνιαι, que todos os intérpretes que eu conheço acreditaram significar os monstros ditos “harpias”. Não eu; já que Visconti fez observar que sim neste, como em um outro trecho da *Odisseia*, aquela palavra é um participio ativo feminino plural, talvez de tema inusitado ἄρπω; que vale, “rapaces” e é uma antonomásia das Parcas. E bastam esses exemplos.

Resta-me saber o julgamento que a Itália pronunciará sobre os poucos versos que agora lhe ofereço. Eu não tenho nenhuma ambição de traduzir a *Odisseia*: ouço que a Itália deseja tê-la traduzida, e eu lhe daria uma tradução, se ela estivesse que eu pudesse dar-lhe. Ajoelho-me diante a todos os literatos da Itália para suplicar-lhes a comunicar-me seu parecer sobre esse Ensaio, pública ou privadamente, como lhes agradará, quando não me acreditem totalmente indigno das suas admoestações. Ah! Que me falem eles sinceramente, e me poupem um esforço inútil, se este Ensaio não puder ser elogiado com sinceridade.

* Felici, L. e Trevi, E.. Leopardi. Tutte le poesie, tutte le prose e lo *Zibaldone*. Roma: Newton Compton, 2010, p. 422.