

Appunti leopardiani

(1) 1, 2011

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

ISSN: 2179-6106

Appunti leopardiani

DIREZIONE

Andréia Guerini - Universidade Federal de Santa Catarina
Cosetta Veronese - Universität Basel

CONDIREZIONE

Fabiana Cacciapuoti - Biblioteca Nazionale di Napoli

COMITATO SCIENTIFICO

Guido Baldassarri; Novella Bellucci; Roberto Bertoni; Alfredo Bosi; Anna Dolfi;
Marco Lucchesi; Laura Melosi; Franco Musarra; Sebastian Neumeister;
Luciano Parisi; Lucia Strappini; Emanuela Tandello; Maria Antonietta Terzoli;
Jean-Charles Vegliante; Pamela Williams

CONSIGLIO EDITORIALE

Alessandra Aloisi; Francesca Andreotti; Sandra Bagno; Stefano Biancu; Fabio Camilletti; Emanuela Cervato; Walter Carlos Costa; Paola Cori; Floriana Di Ruzza; Luca La Pietra; Loretta Marcon; Rita Marnoto; Wander Melo Miranda; Tânia Mara Moysés; Fabio Pierangeli; Karine Simoni; Lucia Wataghin

REDAZIONE

Roberto Lauro (direttore)
Cristina Coriasso; Uta Degner; Bert de Waart; Anna Palma; Gerry Slowey

WEBDESIGNER

Avelar Fortunato

Appunti leopardiani (1) 1, 2011

Indice

Editoriale	4
------------------	---

Saggi

Sobre o idílio “O Infinito”: o último verso	6
La musica nello Zibaldone	9
Reflections on Leopardi, Borges, Deleuze and the Rhizome	20
Fleetingness and Flâneurie: Leopardi, Baudelaire and the Experience of Transience	26

Recensioni

Floriana Di Ruzza, <i>Onomastica Leopardiana. Studio sui nomi propri nei Canti, nelle Operette morali e nei Paralipomeni</i> . Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2010, pp. 242.....	40
Maria Antonietta Terzoli, <i>Nell'atelier dello scrittore. Innovazione e norma in Giacomo Leopardi</i> . Roma, Carocci, 2010, pp. 231.....	42
Fiorenza Ceragioli e Monica Bellerini (a cura di) Giacomo Leopardi, <i>Zibaldone di Pensieri</i> in CD-ROM. Bologna, Zanichelli, 2009.....	44
Novella Primo, <i>Leopardi lettore e traduttore</i> . Leonforte, Insula, 2008, pp. 142.	48
Alessandro Camiciottoli, <i>L'Antico romantico: Leopardi e il “sistema del bello” (1816-1832)</i> , Firenze, Società Edatrice Fiorentina, 2010, pp. 264.....	51

Interviste

Intervista a Jean-Charles Vegliante - Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.....	54
Entrevista a Marco Lucchesi - Universidade Federal do Rio de Janeiro	63

Poesie

All'Islandese	69
---------------------	----

Traduzioni

O Infinito	71
Fragmentos Sistema Belas Artes.....	72
De Leopardi a Antonio Fortunato Stella	75
Un inedito di Lorenzo Calogero, quasi un omaggio al poeta de <i>L'infinito</i>	77

Pubblicazioni

Libri afferenti a Leopardi usciti e/o riediti nel 2011	79
--	----

Appunti leopardiani è una rivista on-line che, ispirata dall'iniziativa “Leopardi nel mondo” lanciata dal Centro Nazionale di Studi Leopardiani (CNSL), si propone di seguire l’immaginazione di Leopardi ‘oltre il limite della siepe’: mira cioè a superare i confini geografici dell’Italia e della critica specialistica per promuovere la circolazione del nome e dell’opera del Grande dalla piccola Recanati in più continenti. Oltre a essere la prima rivista on-line su Leopardi è infatti anche la prima ospitata nel continente americano, presso l’Universidade Federal de Santa Catarina/Florianopolis, in Brasile. Inoltre, figura essere il primo periodico sull’argomento aperto alle lingue europee. Ambisce a estendere le opportunità di lettura e riflessione sullo straordinario poeta e pensatore italiano anche a un pubblico non specialistico, di appassionati e ‘nuovi’ scopritori. La rivista è articolata in sei sezioni: saggi e articoli, interviste, poesie ispirate a Leopardi e traduzioni di testi leopardiani, recensioni. Oltre a un blog di discussione, accoglie anche una bibliografia commentata su pubblicazioni e tesi di dottorato realizzate su Leopardi nel mondo.

Saggi

Sobre o idílio “O Infinito”: o último verso¹

Antonio Prete
Univeristà degli Studi di Siena
prete@unisi.it

“O Infinito” leopardiano: um país de afeição, a cada leitura um pouco mais indefinido e mais secreto. A cada retorno, uma ressonância nova vem ao teu encontro, movendo-se por versos, por silêncios que circundam as palavras nos versos. Nas margens do idílio nenhuma interpretação é concluída. Cada pensamento sugerido pela ficção suprema é apenas uma passagem para uma compreensão que sempre se distancia. Além disso, já que “O Infinito” é uma meditação sobre a poesia – da poesia mostra a aventura mais arriscada e a incapacidade de expressar, a odisseia e o naufrágio - as perguntas que surgem do texto colocam sempre em questão o modo de escutar a poesia, o modo de posicionar-se com a mente e com os sentidos diante do som e ao sentido do verso.

Agora, quero voltar apenas ao último verso: “E Il naufragar m’è dolce in questo mare”.

O naufrágio impossibilita o pensamento de representar o infinito. Esse naufrágio é também o naufrágio da língua, a qual se aventurou primeiro em uma ficção “nel pensier”, em seguida, em uma ficção que ousava a comparação – impossível de sustentar-se - entre o além-tempo e o tempo, entre a absoluta ausência e a viva presença, entre o irreversível e o aqui-presente e ressonante. Poder-se-ia acrescentar: entre o silêncio do nada e o som da vida. Esse último verso, como mostram os dois pontos colocados no final do verso precedente, é uma especificação do quanto está descrito no verso anterior: “Così tra questa immensità s’annega il pensier mio”. Se não fosse por aquele “m’è dolce”, o último verso pareceria apenas confirmar o naufrágio do pensamento. Ao fixar a palavra “immensità” após a variante “infinità”, antes aceita, depois rejeitada, o poeta parece ter querido reduzir a densidade teórica que “infinità” comportava (o nada é o “infinità vera”, dirá no *Zibaldone*, e essa infinidade é, depois, o mal); em suma, parece ter querido instituir uma ligação mais visível com a imagem que preenche a cena: o *mare*. De resto a *immensità* pertence ao mar como sua primeira propriedade (se se pensa à página baudelairiana de *Spleen de Paris*, onde o mar representa todos os sentimentos, todos os êxtases e as agonias de todos os seres vivos, passados e futuros, ou ao ritmo de *Mon coeur mis à nu* onde o mar é observado como portador da ideia de imensidão e de movimento: “un infini diminutif”, que sugere “l’infini total”; um indefinido, para utilizar os termos leopardianos, que tem aspecto de infinito). Ao aceitar a “immensità”, o poeta descarta as figuras que podem ter estar relacionadas, ainda, com o pensamento, com o pensamento do infinito (“infinità” evoca questões filosóficas, não apenas leibnizianas). O fim do pensamento é *irreflexão*: uma liberação da angústia do pensamento que ocorre através do reaparecimento de figuras sensíveis, corpóreas. À medida que se distancia a comparação entre as “morte stagioni” e o som da estação presente e viva, difundem-se os indícios de uma sensibilidade atenta: à designação possessiva do pensamento (“mio”) segue “m’è dolce”: uma adesão deslocada do mental ao afetivo, da ordem da contemplação à ordem do prazer. O sujeito, aventurando-se na representação do infinito, na mais ousada das representações, deveria anular as percepções, suspender de alguma forma as ações dos sentidos, mas, em vez disso, expõe, justamente no instante de máxima abstração, a fisiologia de um sentir que se curva em si mesmo: “m’è dolce”. O pensamento se afoga, isto é, nega a si mesmo como pensamento, mas nesta negação reaparece o resto afetivo, determinado, corpóreo, “m’è dolce”. Uma jangada no naufrágio. Um eu indireto, citado na relação com um sentimento que o invade, *einunda*, e define: um instante antes do silêncio absoluto.

O “m’è dolce” junta o último verso com o primeiro: “mi fu”. Um arco se eleva sobre o eu poético que revela a sua interioridade e expõe uma dupla filiação: a relação afetiva que a repetição exalta (“Sempre caro mi fu”) e a relação afetiva que sobrevive também ao naufrágio da língua, do pensamento na língua (“m’è dolce”).

O primeiro e o último verso formam um arco sobre um perigo que afunda na vertigem. Mas o arco – isto é, o nexo entre afeição e imaginação, entre corpo e linguagem – resiste: limiar e desembarque de uma viagem que libera o pensamento da sua angústia, a representação do seu conteúdo, o olhar do seu horizonte. Não é experiência estática, mas conhecimento poético: um conhecimento que possui certa analogia com o êxtase, mas é mais que êxtase, porque é som, ritmo, figura.

O último verso consome a separação entre teoria poética e imaginação poética: a primeira levou o pensamento para além das suas próprias fronteiras; a segunda vive da ausência dos limites. De fato, o perder-se nessa ausência é próprio da imaginação, faz parte da sua natureza. O indicio dessa passagem para a terra da imaginação é a figura do *mare*. O mar é uma “similitudine d’infinito”, dirá Leopardi na *Storia del genere umano*. Similitude, ou aparência, de infinito é o *indefinido*. O indefinido é a representabilidade do infinito, alusão à sua proximidade. O mar é como o indefinido: é voz e língua que diz, com a sua imensidão, o infinito. E é aqui neste país de representabilidade fantástica, neste lugar sem limites que está a *imagem* do infinito, que é possível perceber uma *doçura*, e, na doçura, a fragilidade daquela jangada que flutua nas ondas do naufrágio. No “m’è dolce” do último verso reflete o “mi fu” do primeiro verso. Uma correspondência – de modalidade afetiva, mais que de sintagma, que registra todavia uma diferença, que é aquela que transcorre em todo o idílio: no “mi fu” há um movimento *temporal* que se garante na repetição, em um retorno de um evento todo o interior; no “m’è dolce” há um movimento *espacial*, que se situa na figura mais indeterminada do espaço, ou seja, o mar.

No “m’è dolce”, do último verso também se refletem - como as paisagens costeiras nas águas – os lugares da escrita leopardiana que desenharam a ordem semântica da doçura. A partir da mais tradicional atribuição da lembrança, a qual é “dolce” porque, embora havendo como conteúdo o que não está lá, ou seja, o tempo irreversível, faz desta ausência uma presença imaginativa, até mesmo a interlocutora de um diálogo. Da mesma forma, é “dolce” o naufrágio porque, mesmo mostrando a impossibilidade de ter a experiência do infinito, priva o pensamento do seu conteúdo extremo, e faz desta falta uma *leveza*. Neste caso, “dolce”, aparece como uma percepção desprovida do seu objeto, um pensamento desprovido do pensar: em suma, uma condição de *irreflexão*. Mas se o “dolce” da lembrança é temperado pela inseparável espinha do irreversível, do já acontecido (*doce* e, ao mesmo tempo, *dolorosa* é qualquer lembrança), o «dolce» do último verso tem também virado o pensamento do tempo que nunca volta, e por isso se mostra como um abandono próximo a um prazer que suspendeu por um instante o pacto com o vazio, com o intransponível.

De fato, quase sempre, nos *Cantos* o sentimento da doçura aparece sombreado pelo pensamento doloroso de um tempo consumido ou pelo sentido de uma aparência enganosa, efêmera. Essa sombra pode refletir-se visivelmente na estrutura lexical, na forma de oxímoro ou de contiguidade de duas palavras semanticamente contrastantes: “affannosa dolcezza” em “Sogno”; “dolci inganni” nos versos dirigidos ao “Al Conte Carlo Pepoli”; “Era quel dolce/ E irrevocabil tempo” na “Vita Solitaria”; “la dolcezza/ Del dì fatale” nas “Ricordanze”. Ou talvez, essa sombra pode ser considerada como uma nuvem sobre todos os versos do canto e dar à doçura, por si leve e positiva, uma mudança que efetivamente a empurra a tonalidades escuras: a noite “dolce e chiara”, que abre “La sera del dì di festa”, que contrasta com a negação da esperança proclamada pela natureza, a “dolce lode” e a “speranza mia dolce” em “A Silvia”; os “dolci sogni”, a “dolce rimembrar”, o mistério das coisas “pien di dolcezza”, o “mio dolce amor”, nas “Ricordanze”; “Tu sai certo, a qual suo dolce amor / Rida la Primavera” e “dolce mia greggia” no “Canto Noturno”; a “dolce somiglianza” em “Aspasia”; “d’un popol di formiche i dolci albergi”, na “Ginestra”.

O “m’è dolce” do último verso do “L’Infinito” não está acompanhado de nenhuma atenuação: nenhum contraste sombreia a agradável sensação de abandono (em “naufragar” se observa a energia metafórica do verbo ao invés do contraste com a doçura): a doçura é também liberada da angústia, ou medo, de um pensamento que jamais renunciou ao desafio de uma representação impossível. Por esta particular liberdade o “m’è dolce”

do “Infinito”, em vez disso, remete aos versos do “Pensiero dominante”, nos quais a invocação religiosa de abertura - aquele “Dolcissimo” que lembra o “*dulcissime Deus*” das *Confissões* de Santo Agostinho - é refratada duas vezes em um “dolce pensiero” para fechar com o último verso “Altro più dolce aver che il tuo pensiero?”. Esse pensamento de amor – puríssimo e íntimo – tem relação com o indefinido e com a energia do “mare” do último verso de “L’Infinito”. É o naufrágio *na doçura* de uma imagem que se libertou de seu conteúdo, tornando-se *puropensamento de amor*: uma imagem que, ao mesmo tempo, tem o máximo de abstração e o máximo de intimidade, profundíssima e ilimitada. E todavia, no “m’è dolce” do “L’Infinito” também o pensamento - limite que impedia a experiência do abandono - aparece distante, dissipado na sua impotência de expressar o infinito. Na doçura desse naufrágio se sobrepõem duas sensações: a percepção do fim do pensamento, que não pode representar o infinito, e, ao mesmo tempo, a percepção de que o infinito é dizível apenas como experiência da sua não representação. É, em suma, dizível apenas como dissolução - ou humana, sensível desmoronamento – da teoria do infinito na figura do mar. É, nesse caso, a poesia que, sobrevivendo ao naufrágio do pensamento, socorre a filosofia? Aquele *resto* no naufrágio que é o «m’è dolce» é talvez figura da poesia? É claro, o mar que aqui fecha o verso não pertence à ordem de uma metáfora teórica como a do “gran mar dell’essere”, pertence à ordem da figurabilidade, da visibilidade: pode-se ouvir o rumor das suas ondas, perceber a sua beleza (é por isso que, alguns anos atrás, em um ciclo de palestras dedicado à mitografia do mar de Coleridge a Conrad, eu também quis falar desse verso).

No entanto, com essa palavra que fecha o idílio, a experiência do infinito, sua representação impossível, permanece na linguagem. Uma surpreendente e inesperada cerca do horizonte: o naufrágio e a doçura no naufrágio pertencem à ordem da língua que tem o seu ritmo, a sua sábia suspensão entre sentido e som, suas simetrias e correspondências.

O último verso, pode-se dizer, começa *após* o último verso. Está escrito no espaço que no manuscrito separa a palavra *mare* da assinatura do poeta: espaço de um silêncio em que o naufrágio não tem mais palavras, em que a doçura é um sentir deste lado da linguagem e a representação do infinito não tem mais o recinto da representação.

O último verso é invisível, silencioso, ilegível. E talvez aqui, nesse silêncio, que não pode sequer dizer-se “sovrumano”, nesse fim da linguagem, no vazio de sentido e de som em que ele se espalanca, pode-se encontrar, ainda, a sombra dos versos, e no flutuar da sombra, o convite para retornar ao movimento do início, ao “sempre” que sai das distâncias perdidas. O último verso, o silêncio que acontece como sua “verdade”, convidam à *doce* repetição, ao ritmo, que é a essência própria da poesia, a ligação da poesia com a respiração, com a vida: «Sempre caro mi fu quest’ermo colle”.

Tradução de Andréia Guerini & Glaci Gurgacz
Universidade Federal de Santa Catarina

¹ - Texto extraído de Leopardi. O pensamento na poesia, livro com publicação brasileira prevista o segundo semestre de 2012.

La musica nello Zibaldone

Francesco Schiavon
Royal Holloway, University of London
Francesco.Schiavon.2009@rhul.ac.uk

Lo scopo di quest'articolo è fornire un contributo agevole e sintetico a quanti vogliano approfondire il tema del ruolo che la musica ha avuto all'interno del pensiero leopardiano. Come ricordato già nel 1990 da Paolo Possiedi, pur rimanendo un argomento minore e affrontato in modo solo sporadico dalla critica, quello della concezione filosofica della musica è un problema a cui è già stato dedicato «un numero di titoli [...] sorprendentemente esteso» (Possiedi, 1990: 213).¹ L'obiettivo che qui ci si propone è quello di ricostruire le linee essenziali del pensiero del poeta così come esso si presenta all'interno dello *Zibaldone*, offrendo alcuni spunti per una lettura del ruolo che il campo semantico legato alla musica gioca nei *Canti*, specie in relazione ad alcune tematiche particolari sollevate dalla trattazione filosofica del poeta. La bibliografia che chiude il contributo si propone infine come strumento di ricerca e possibile punto di partenza per un'analisi più ampia e dettagliata del tema affrontato in queste pagine.

L'approccio all'arte dei suoni

Lo *Zibaldone di pensieri* viene steso da Leopardi in un arco di tempo che abbraccia tutta la parte centrale della vita del poeta: dal 1817 al 1832, ossia tra i 19 e i 34 anni. All'interno di questo *mare magnum* del pensiero di uno dei più grandi poeti italiani dell'800, la musica occupa un posto non irrilevante. Se ne parla per la prima volta a pagina 79, ossia a cavallo tra il 1819 ed il 1820, subito dopo la malattia agli occhi che aveva determinato un forte isolamento, fisico e psicologico, di Leopardi dal mondo esterno e favorito un aggravamento del pessimismo del poeta.²

Leopardi sostiene che compito delle Belle Arti sia essenzialmente quello di imitare la Natura e sollecitare così i sentimenti dell'uomo: la musica si presenta in questo contesto come la meno imitativa tra le arti, essa esprime il sentimento in se stesso, direttamente, senza la mediazione di oggetti finiti. Queste idee di base vengono incoraggiate e sviluppate grazie alle molte sollecitazioni culturali da cui Leopardi trae il suo approccio all'arte dei suoni:³ Rousseau, Diderot, Montesquieu, ma soprattutto il romanzo *Corinne ou de l'Italie* della baronessa de Staël, in cui la musica viene esplicitamente indicata come l'arte che più è in grado di sedurre l'uomo con contenuti ambigui e sfuggenti.⁴ Tali riferimenti letterari, provenienti da autori pur così notevoli, non possono tuttavia rendere conto in modo esaustivo della grande originalità delle teorie leopardiane: il poeta di Recanati sembra piuttosto partire da un presupposto che potremmo definire fisiologico. Per Leopardi quei contenuti ambigui e sfuggenti che l'opera della de Staël aveva mostrato hanno come scopo anche, se non soprattutto, quello di alleviare la malinconia insita nell'animo umano: non a caso, proprio nel secondo passo dello *Zibaldone* in cui si parla di musica, l'autore ricorda come fosse uso degli antichi goderne in occasione dei banchetti, accompagnando l'ascolto con il vino:

Osservate come ragionevolmente gli antichi usassero la musica e la danza nei conviti [...]. L'uomo non è mai più disposto che in quel punto ad essere infiammato dalla musica e dalla bellezza, e da tutte le illusioni della vita (130).

Suono e Armonia

È a pagina 155 che inizia la vera e propria trattazione di Leopardi sulla musica, con la distinzione fondamentale tra 'armonia' e 'suono', figlia del conflitto romantico tra ragione e sentimento, che caratterizza tutto lo *Zibaldone*.

Il suono è la materia prima della musica, come lo sono i colori per il pittore o la pietra per lo scultore: da esso deri-

va l'effetto naturale e generico dell'arte dei suoni sull'uomo; in quanto tale esso non rientra nella sfera del bello, ma riguarda la pura sfera sensoriale, indipendente dall'elaborazione estetica dell'artista. L'armonia modifica l'effetto del suono tramite regole arbitrarie, convenzionali, dissimili tra popoli e culture differenti. Leopardi intende in particolar modo la successione dei suoni nella disposizione orizzontale sul pentagramma, ossia quella che noi moderni chiamiamo melodia;⁵ la componente verticale invece, ossia gli accordi, fanno parte per il poeta più propriamente della sfera sensoriale: un singolo accordo può colpire l'udito dell'uomo, ma non è possibile di giudizio estetico sulla sua convenzionalità rispetto alle regole dell'armonia.⁶

Come le altre arti, così la musica rientra nel concetto della relatività del gusto e quindi del giudizio sulla produzione artistica, ma è un termine in particolare ad attrarre l'attenzione di Leopardi: il 'canto', ossia quella componente sonora naturale che, a differenza del suono puro, è propria solo dell'uomo; di simile in natura esiste solo il canto degli uccelli.

Se per un attimo mettiamo da parte lo *Zibaldone* e prendiamo in considerazione i *Canti*, ci accorgiamo che uno dei termini legati al campo semantico musicale più presenti nella raccolta è appunto 'canto'.⁷ Va sottolineato tuttavia che, salvo rare eccezioni o quando Leopardi si riferisce al canto degli uccelli, il termine viene utilizzato di rado nell'accezione più propriamente musicale e più spesso sta ad indicare il canto inteso come componimento poetico.

Se l'opposizione fra 'suono' e 'armonia' si sviluppa nello *Zibaldone* ponendo progressivamente in evidenza, mano che la trattazione procede, la differenza che esiste tra il suono inteso come prodotto naturale e l'elaborazione artistica che di esso il musicista preparato è in grado di fare, per arrivare a confezionare un prodotto passibile di giudizio estetico, è innegabile che al poeta dei *Canti* interessi principalmente la componente più naturale del suono, al punto che l'autore arriva a sostenere che l'arte musicale, in virtù della sua componente sonora, si distingue dalle altre arti proprio per la sua capacità di incidere direttamente sulla sensibilità dell'essere umano.

Coerentemente con quanto si trova nelle pagine dello *Zibaldone* infatti, la categoria del puro suono è sicuramente quella più utilizzata da Leopardi nei *Canti*, come emerge anche dall'analisi del problema fatta da Enrico Capodaglio (1999: 93-94) al convegno di studi *Leopardi e la musica nel saggio di Clemente Rebora*:

[...] è il suono (simile agli odori, alla luce, al colore) a esercitare una «miracolosa forza sull'animo umano», benché non pervenga ancora al bello. [...] Suono nascente dalla natura ma anche dalle opere umane, suono occasionato, coagulato con emozioni dal vivo, non esercitato in camera musicale, non diventato arte [...].

I suoni che troviamo nei *Canti* sono spesso prodotti da oggetti di uso quotidiano oppure da fenomeni atmosferici. Nella canzone *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*, al v. 116 si parla del «suon delle catene»; ma ancora più interessante è ciò che si incontra solo due componimenti dopo, nel testo *Nelle nozze della sorella Paolina*, proprio nei primi versi e quindi in posizione di assoluto rilievo:

Poi		che		del		patrio		nido
I		silensi		lasciando,		e	le	beate
Larve		e		l'antico		error,	celeste	dono,
Ch'abbella		agli		occhi		tuoi	quest'ermo	lido,
Te	nella	polve		della	vita	e	il	suono
Tragge		il		destin;			l'obbrobriosa	etate
Che	il	duro	cielo	a	noi	prescrisse		impara,
Sorella		mia,		che		in		gravi
E				luttuosi				tempi
L'infelice				famiglia				all'infelice
Italia accrescerai [...] (v. 1-11).								

Il suono è qui inteso come frastuono, rumore della vita, in opposizione alla tranquillità della vita nella casa paterna: si parla quindi di qualcosa di lontano dalla produzione armonica e melodica, da ciò che può essere definito arte e in quanto tale può essere giudicato secondo canoni estetici convenzionali. Nell'*Ultimo canto di Saffo* il frastuono terreno si allarga alle

acque assumendo l’accezione di rumore, fragore e diviene «Il suono e la vittrice ira dell’onda» (v. 18): ancora una volta l’elemento sonoro designa qualcosa di naturale, di molto lontano dall’elucubrazione artistica e teorica, sterile sviluppo di teorie astratte, mentre aggredisce il lettore che prima vede il suono posto accanto alla «polve della vita» e, solo due componimenti dopo, all’ira del mare.

Nella *Palinodia al marchese Gino Capponi* invece, con una perifrasi di sapore petrarchesco,⁸ leggiamo di «un suono/ Di lingua che del latte si scompagni» (vv. 242,243), in cui la componente sonora della natura è rappresentata dal semplice balbettio infantile, ossia quanto di più istintivo e lontano dalla speculazione artistica possa esistere.⁹

Se per Leopardi il bello assoluto è irraggiungibile¹⁰ e l’arte può solo arrivare ad un bello relativo, anche all’interno della parte più razionale dell’arte – nel caso della musica l’armonia – esisterà una componente che deriva dal contesto in cui questa si sviluppa, componente che nella teoria leopardiana è detta ‘assuefazione’.

All’interno dell’argomentazione di Leopardi rimane costante il richiamo alla necessità che l’uomo che fruisce di qualsiasi forma artistica vi sia predisposto: in un pensiero del luglio del 1821 il poeta fa notare come un uomo rozzo e ignorante faticosamente riuscirà a godere anche solo della componente più naturale di una melodia, ossia della finezza del suono, tanto meno potrà apprezzarne l’armonia. L’assuefazione è quindi parte integrante anche della musica: solo con il continuo ascolto infatti, con l’educazione dell’orecchio, si può essere in grado di godere a pieno della bellezza artistica di un componimento.

Suono e armonia quindi, rispettivamente componente naturale e razionale che devono integrarsi; ma nel settembre del 1821 Leopardi torna a dare la priorità alla qualità sonora, rispetto all’armonia:

[...] qual differenza fra l’effetto di un suono, di uno strumento dolce [...] ed un altro ruvido, non penetrante [...]. L’armonia, la melodia la più melodiosa, o armonica, eseguita da uno strumento vile, in suoni rozzi non vi tocca [...] (1664).

È un ulteriore passo in avanti nella trattazione: gli animi poco sensibili poco sono dilettati dalla musica, ma maggiore sarà la ‘forza’ del suono che la produce, tanto maggiore sarà il diletto che deriva dall’ascolto.

Intendenti, non intendenti e il ruolo centrale dell’assuefazione

Coloro che non hanno orecchio sono incapaci di distinguere l’armonico dal disarmonico, possono imparare a farlo solo con lo studio, ossia aumentando la loro assuefazione; sono tuttavia incapaci di provare particolari emozioni ascoltando musica, perché il loro organo uditivo è poco suscettibile al suono e al canto. Il loro giudizio sul bello artistico nella musica non è falso, come non lo è quello di chi ha un senso poco sviluppato e per questo difficilmente distingue odori o sapori. Il vero esperto di musica (che Leopardi chiama ‘intendente’) deve saper fondere le qualità innate della percezione uditiva, con la tecnica armonica appresa con lo studio; l’essenziale piacere della musica deriva però dal suono e dal canto, l’armonia infatti può essere appresa anche da un sordo, a patto che si applichi, mentre la sensibilità ai suoni è innata e non apprendibile.

Per esprimere un giudizio estetico su un componimento assume importanza primaria la conoscenza della tecnica armonica, quella che Leopardi definisce ‘parte matematica’ della musica. Anche la componente più razionale tuttavia, canonizzata e ordinata in un sistema di valori estetici dagli intendenti, ha la sua origine in un’antica assuefazione: nel caso della musica occidentale questa origine sta nell’antica Grecia. Il giudizio estetico dato su un componimento deriva quindi principalmente dal processo di assuefazione, ed è per questo che ciò che è percepito come nuovo in musica difficilmente piace al popolo: solo gli *intendenti*, che hanno maturato un maggiore grado di assuefazione, sono in grado di apprezzare una melodia che in un primo momento può apparire disarmonica per le novità che la caratterizzano.¹¹ Gli *intendenti* percepiscono come stonate le novità musicali, per poi rivedere il loro giudizio, riconducendo alla propria assuefazione la melodia ascoltata: la maggior parte delle volte infatti la novità in musica risiede in originali combinazioni e abbellimenti di modelli già stabilizzati nel canone convenzionale di un popolo o di una civiltà.

La vera novità in musica è generalmente considerata rarissima e difficilissima, proprio perché anche le elaborazioni teoriche degli *intendenti* hanno, come detto, origine primaria nell’assuefazione, ossia in quella prima fase dell’ascolto che colpisce i sensi (1875-1976). Una novità assoluta in musica non può essere altro che disarmonia, perché sarebbe sconveniente alle assuefazioni generali: «[...] l’assuefazione è il solo fondamento, ragione, elemento, principio cos-

titutivo dell’armonia e melodia (1875-1876)».¹² Nelle altre arti invece la novità è possibile perché in esse il bello dipende dall’imitazione della natura in modo maggiore rispetto a ciò che avviene con la musica. Tanto più suscettibili di variazione saranno le arti in ciascun popolo, tanto più esse saranno simili nelle varie nazioni (poesia, pittura, scultura); esattamente il contrario avviene per la musica: tanto diverse sono le assuefazioni generali da un popolo all’altro, che anche gli *intendenti*, confrontandosi con altre civiltà, difficilmente riescono ad apprezzarne la produzione musicale.

Come abbiamo visto, è nel 1821, tra luglio e ottobre, che Leopardi colloca la prima, imponente serie di riflessioni sulla musica, all’interno dello *Zibaldone*. Dalle poche ed estemporanee considerazioni che precedono il 1821 si passa ad una trattazione più sistematica che prepara il campo per la sezione dell’opera compresa tra pagina 3208 e pagina 3234, datata 1823: vera e propria *summa* del pensiero del poeta sull’arte dei suoni, queste pagine raccolgono un’organica sintesi delle riflessioni precedenti e traggono una serie di conclusioni definitive. Sorprende poi solo fino ad un certo punto il fatto che dopo il 1823 Leopardi non tocchi sostanzialmente più il tema della musica: lo stesso poeta si professa in fondo poco esperto in materia e in tutto lo *Zibaldone* gli unici nomi che l’autore fa di musicisti e compositori sono quelli dell’amato Rossini e della popolare cantante Angelina Catalani. Nonostante la musica sia sempre stata presente in casa Leopardi essa non vi riveste tuttavia un ruolo di primo piano; scrive a tal proposito De Angelis (1987: 65):

Tutti in casa Leopardi praticavano in qualche modo l’arte musicale come si conveniva a una buona famiglia della nobiltà, cresciuta per giunta in una terra, quale la marchigiana, dalle tradizioni particolarmente fertili. Non si può tuttavia parlare di attività centrale nel vasto campo degli interessi letterari, filosofici e scientifici che scorrevano, come ben sappiamo, tra le pareti domestiche di Giacomo a Recanati.

Sembra piuttosto che l’arte dei suoni sia funzionale nell’opera di Leopardi a sottolineare l’importanza e a definire le caratteristiche di altri concetti per lui essenziali come quello di assuefazione e relatività del bello. Ciò tuttavia non impedisce al poeta di elaborare un’estetica della musica tutt’altro che trascurabile. Questa ipotesi sembra confermata dalle parole dello stesso Leopardi, quando nell’ottobre del 1821 ribadisce come anche nella musica sia essenziale una componente di vago e indefinito, coerentemente con quella teoria del piacere che è fondamento portante di tutta la filosofia del poeta di Recanati:

Quello che altrove ho detto sugli effetti della luce o degli oggetti visibili, in riguardo all’idea dell’infinito, si deve applicare parimenti al suono, al canto, a tutto ciò che spetta all’udito. È piacevole per se stesso, cioè non per altro, se non per l’idea vaga ed indefinita che desta, un canto (il più spregevole) udito da lunghi o che paia lontano senza esserlo (1928).

Si può dire quindi che la teoria leopardiana della musica sia degna di rilievo non solo perché introduce aspetti innovativi e spunti personali interessanti rispetto all’orizzonte culturale in cui nasce, ma anche perché parte integrante della teoria del piacere, in particolare dell’idea dell’infinito/indefinito che Leopardi definisce e sviluppa nelle pagine dello *Zibaldone* da cui nessun tipo di lettura dei testi del poeta di Recanati può prescindere. Analizzare il parallelismo che intercorre tra la concezione della musica e l’idea dell’infinito nei *Canti* non è certo compito semplice, né ho la presunzione di farlo in modo esauriente in queste poche pagine: piuttosto mi sembra interessante seguire alcune linee guida tracciate dallo splendido saggio di Michel Orcel *Il suono dell’infinito* (1993), allo scopo di cercare di individuare i luoghi del testo leopardiano in cui è più evidente l’uso del campo semantico musicale in funzione dell’idea dell’infinito.

All’interno dei *Canti* è possibile isolare un nucleo di componimenti in cui l’idea del suono è sviluppata non solo come richiamo alle emozioni umane (grazie alla forte componente sensoriale che nel suono stesso è presente), ma come vero e proprio segnale di qualcosa di lontano, indefinito, la cui origine è difficilmente percepibile. Il primo testo da prendere in esame è il celeberrimo idillio *L’infinito*: il fenomeno che si produce al v. 8, in posizione centralissima, è il manifestarsi del vento («E come il vento/ Odo stormir tra queste piante, io quello/ Infinito silenzio a questa voce/ Vo’ comparando: e mi sovven l’eterno»), l’emergere cioè di un suono nello spazio infinito dell’immaginario; questo suono tuttavia non è un momento di rottura che riporta il soggetto al presente, al tempo umano, in una parola al reale, al contrario richiama l’eterno. Seguiamo lo stesso Orcel (1993: 87-88) nell’analisi di questo passo:

Per la tradizione interpretativa della poesia, lo stormire del vento rappresenterebbe la voce familiare del reale, che creerebbe una specie di interferenza nello spazio fittizio del soggetto per richiamarlo al presente [...]. Di fatto, [...] la congiunzione che apre la poesia al vento non è avversativa. Se lo stormire del vento venisse ad interferire ad un tratto nella finzione dell'infinito, non incontreremmo nel testo una congiunzione così neutra come la E. Il manifestarsi del vento non lacera lo spazio, lo penetra senza violenza, sottilmente. È vero che il testo dice subito: «quello/infinito silenzio» e «questa voce», ma la vicinanza, la presenza del vento non comporta una differenza in qualche modo ontologica tra i due termini. Invece la sostituzione di vento con voce non è indifferente: suggerisce una percezione non più reale ma già elaborata, quasi sublimata. Per finire, [...] il rapporto che il testo stabilisce tra il silenzio infinito e la voce del vento genera una successione esattamente opposta a quella che ci si aspetterebbe se il vento fosse il segno del reale e del presente [...].

Esattamente il movimento opposto avviene in un altro idillio, per altro tradizionalmente considerato imparentato con *L'infinito*, ossia *La sera del di di festa*: qui, a differenza di ciò che avviene nel testo precedente, in cui la voce del vento richiamava l'eterno e il richiamo del passato suscitava la dolcezza dell'abolizione del pensiero, la voce del reale «induce la mente a risalire dal vicino al lontano, dall'afferrabile all'immenso» (Orcel), suscitando dolore e preoccupazione.¹³

Come indica Clemente Rebora nel suo *Per un Leopardi mal noto* (1994), la presenza del suono indefinito nei *Canti* non si esaurisce a un limitato, seppur significativo gruppo di testi, ma ricorre all'interno della poetica leopardiana nel suo complesso, intersecandosi e integrandosi costantemente con la concezione che il poeta ha del suono puro: tutto ciò che è suono grezzo, non rielaborato artisticamente, soprattutto se proviene direttamente da fenomeni naturali, per Leopardi ha anche la facoltà di evocare l'inafferrabile. È quanto avviene ad esempio nelle *Ricordanze* ai vv. 11,12 («...ed ascoltando il canto/ Della rana rimota alla campagna») e poco dopo ai vv. 50-53: « Viene il vento recando il suon dell'ora/ Dalla torre del borgo. Era conforto/ Questo suon, mi rimembra, alle mie notti...».

Queste ultime osservazioni dicono che la categoria del suono indefinito, oltre ad avere un ruolo chiave nell'uso che Leopardi fa dell'esperienza sonora nella stesura dei *Canti*, si completa e arricchisce grazie alle interferenze che nei testi si creano tra essa e la categoria del suono puro: la prima è filosoficamente più complessa e legata alla teoria del piacere, la seconda rinvia più direttamente alla componente espressamente lessicale del campo semantico musicale, entrambe collegano più o meno direttamente la speculazione filosofica delle pagine dello *Zibaldone* ai testi poetici della raccolta. In un periodo cruciale per l'esistenza del poeta e proprio negli anni in cui egli matura l'idea di accantonare la lirica per la prosa delle *Operette*, proprio nella lirica Leopardi dimostra ancora una volta la sua grandezza, sintetizzandovi e condensandovi anni di riflessioni filosofiche, oltre ad un chiaro punto di vista sull'arte musicale e sul suo ruolo nella poesia, ma anche nella vita dell'uomo.

La trattazione centrale del 1823: pagine 3208-3234

Quello che nella musica è considerato melodia, ossia l'armonia nella successione delle note, è determinato, come qualsiasi altra armonia o convenienza, da leggi arbitrarie. Le melodie musicali non dilettano gli specialisti se non quando sono formate da una successione di note cui le nostre orecchie sono assuefatte o perché popolari o perché si avvicinano al popolare. Questa è la ragione della grandezza di Rossini: le sue melodie si accostano all'assuefazione popolare più di quelle di altri compositori. Essendo il ruolo dell'arte quello di imitare quanto più possibile la natura, opere come la *Donna del Lago*, impeccabile dal punto di vista formale e armonico eppure melodicamente riconoscibile dal popolo per i suoi richiami alla tradizione musicale consolidata, si elevano rispetto al livello medio delle opere dei musicisti contemporanei, contro cui Leopardi non manca di inviare feroci invettive, accusandoli di incapacità nel suscitare «le grandi e nobili e forti passioni», ma tesi soltanto a procurare «il diletto superficiale e il grattar gli orecchi» (3227-3228). La condanna leopardiana poggia sul caposaldo della superiorità inarrivabile degli antichi sui moderni che avrebbero perso il senso primario dello scopo del bello artistico, allontanandosi progressivamente dalla natura, per ricercare lo sterile artificio.

Gli intenditori hanno una conoscenza dell'armonia e della successione dei toni basata su regole invariabili, quindi il loro giudizio su un motivo sarà uniforme, mentre il popolo basa il proprio giudizio solo sull'orecchio; da qui deriva la disomogeneità di pareri che lo caratterizza. Per tali ragioni le nostre melodie non paiono significative ai Turchi, ai Cinesi o ad altri popoli. Anche se accade che questi popoli si dilettino con le nostre melodie, ciò avviene non perché essi

ne percepiscono come familiare la successione armonica, ma perché apprezzano la qualità del suono, gli ornamenti, la rapidità o altre qualità che non hanno nulla a che fare con la convenienza della successione armonica dei toni. Lo stesso fenomeno è rilevabile quando *inon intendentì* ascoltano melodie non abbastanza popolari. Nei popoli barbari, come in noi, la percezione di quali successioni di suoni sia corretta dipende dall'assuefazione: se nei popoli stranieri ci fossero *intendentì* di musica i loro giudizi muterebbero dai nostri a seconda di quanto diverse dalle nostre fossero le loro teorie estetiche, relative e quindi convenzionali.

Il sistema creato dall'assuefazione non è quindi assoluto e statico, altrimenti il progresso culturale risulterebbe negativo. Devono essere introdotti continuamente principi di rinnovamento: la tradizione va presa a modello per essere poi superata. Tale processo non deve far cadere nell'errore commesso a volte dagli *intendentì* di bocciare a priori una melodia perché ritenuta troppo popolare; d'altra parte la fantasia nell'arte non può rimanere imbrigliata nelle sterili regole formali, e altro errore degli *intendentì* (soprattutto moderni) è quello di porre troppi vincoli alle combinazioni armoniche possibili. Il linguaggio musicale va portato avanti, ma con la giusta moderazione: le innovazioni devono essere graduali e non improvvise, eccessive. Il richiamo alla melodia popolare, risultante dall'assuefazione originaria, deve rimanere, altrimenti si eccede nel tecnicismo (come avviene, secondo Leopardi, nella musica tedesca).

La grande arte del musicista si realizza quando riesce a sorprendere e meravigliare il pubblico con melodie che appaiono nuove per la forma in cui vengono realizzate, per gli orpelli e gli abbellimenti che vengono proposti, anche se in realtà si tratta di melodie conosciute e popolari; esattamente come il poeta deve prendere quello che ritiene più bello da ciò che è già noto e la sua arte consiste nel ridisporlo e abbellirlo con lo stile:

Non altrimenti che il poeta, l'arte del quale non consiste già principalmente nell'inventar cose affatto ignote e strane e a tutti inaudite, o nello sceglier le cose meno divulgatè, anzi ciò facendo egli piuttosto pecca e perde e toglie all'effetto della poesia, di quel che gli aggiunga; ma l'arte sua è di scegliere tra le cose più belle, nuovamente e armoniosamente, cioè fra loro convenientemente, disporre le cose divulgatè e adatte alla capacità dei più, nuovamente vestirle, adornarle, abbellirle [...] (3221, 3222).

L'errore dei musicisti moderni, così come dei poeti, è stato allontanarsi sempre di più dalla componente popolare per basare le proprie opere solo sull'uso sempre più originale delle regole canonizzate. Per questo la musica Greca rimane superiore alla moderna: in essa non c'erano tante regole e norme stereotipate al punto da permettere melodie così artificiose da non essere collegate in minima parte alle popolari. Il fine principale della musica deve essere il diletto universale degli uditori e la musica contemporanea si è tanto allontanata dal suo fine da essere divenuta apprezzabile solo per una stretta cerchia di intenditori.

I compositori di oggi non sono interessati a smuovere gli animi popolari, secondo il poeta non possono, non sanno e non vogliono farlo:

Nol sanno perché privi essi medesimi d'ispirazione veramente sublime e divina, e di sentimenti forti e profondi nel comporre in qualsiasi genere, non possono né scegliere né usar lo scelto in modo da produr negli uditori queste siffatte sensazioni. Non vogliono, perché appunto non conoscendo tali sensazioni, nulla o ben poco le stimano, né altro fine si propongono che il diletto superficiale e il grattar d'orecchi, al che di gran lunga pospongono le grandi e nobili e forti emozioni, di cui mai non fecero esperimento (3227, 3228).

Agosto 1823 - settembre 1832

L'ultima parte delle considerazioni leopardiane sulla musica, come detto, si interrompe a pagina 3427 dello *Zibaldone*, lasciando non pochi temi in sospeso e introducendo nelle ultime riflessioni diversi spunti interessanti.

La sensazione principale è che Leopardi cerchi di portare ulteriormente a compimento, approfondendoli, i temi già trattati nelle pagine precedenti, tuttavia si ha l'impressione che il discorso avrebbe potuto avere un seguito ulteriore.

Ancora nell'agosto del 1823 il poeta parla degli effetti molteplici che la musica può avere sugli animi ben predisposti ad accoglierla: l'effetto principale secondo Leopardi non è mai la gioia vera e propria, come quella che può essere derivata dall'amore. Più spesso si tratta di malinconia, sentimento che porta qualunque soggetto, anche il più forte, a

rinchiusersi in se stesso: è un sentimento che spesso serve da consolazione, ma è una consolazione accompagnata più dalle lacrime che dal riso.

C'è un gruppo di *Canti* in cui è possibile riscontrare un collegamento importante fra mondo sonoro, sfera amorosa e bellezza femminile. Che l'amore venga in qualche modo collegato con l'elemento sonoro è un fatto degno di nota perché, in entrambi i casi, si tratta di un'esperienza totale che coinvolge prima di tutto i sensi.

Ai vv. 33-37 di Aspasia: «Raggio divino al mio pensiero apparve,/Donna, la tua beltà. Simile effetto/Fan la bellezza e i musicali accordi». Il collegamento è ripreso ai vv. 67-70: Aspasia «non sa» quali affanni e sofferenze dell'animo essa susciti nel suo ammiratore. Se la bellezza della donna è in grado di estasiare e sollevare tali moti dell'animo nell'innamorato, così la musica ha il potere di «collegare estaticamente l'ascoltatore al paradiso dell'infinito» (Gallotta, 1997: 208).

Ancora più significativo è l'episodio di *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima* ai vv. 39-49: a differenza che in *Aspasia* gli effetti di musica e bellezza femminile vengono enfatizzati sia per la loro efficacia sia per la loro insita fragilità, portando ad una vera e propria assimilazione tra le conseguenze che hanno sull'uomo la musica e l'amore. Sia l'arte dei suoni che l'arte di amare infatti sanno trasportare l'animo in mondi indefiniti. Questi versi riassumono ampi tratti del pensiero leopardiano sulla musica: infatti notiamo per la prima volta nei *Canti* che al suono puro, grezzo, naturale, è affiancato in modo significativo il suono elaborato della musica frutto di produzione artistica. Leopardi ci fornisce la prova dell'efficacia e della capacità dell'arte dei suoni di trasmettere sensazioni indefinite, parte essenziale del bello nell'arte, ma ci ricorda anche che, nonostante la pochezza degli *intendenti* contemporanei, l'arte e quindi anche la musica sono in grado di suscitare nell'uomo le più alte e nobili emozioni, a patto che l'origine popolare di ciò che viene considerato bello artistico, legata indissolubilmente all'assuefazione, non venga ignorata per produrre opere di tecnicismo sterile.

Anche Rebora (1994: 77-79) sottolinea questo legame intenso tra musica ed esperienza amorosa, proponendo una sorta di vera e propria proporzione tra l'arte dei suoni e il fenomeno dell'innamoramento: l'elemento naturale della musica, ossia il suono, corrisponderebbe al fascino primitivo dell'amore, mentre la bellezza all'armonia, in quanto essa non fa altro che incarnare l'oggetto amato, rendendo è vero «l'impressione assolutamente, piacevolmente e durevolmente piacevole», ma sempre tuttavia variabile secondo l'intima inclinazione di ciascuno, nell'ambito delle assuefazioni di un dato popolo o razza.¹⁴

Come abbiamo visto quindi, uno degli effetti della musica di oggi sull'uomo è il pianto. Al contrario, nei popoli barbari l'arte dei suoni è portatrice di manifestazioni di giubilo: essendo il ruolo della musica quello di fare buon uso delle assuefazioni più generali di un popolo, che devono rimanere a ragione e caposaldo della sua arte, il progressivo allontanarsi della musica moderna dal suo compito ha prodotto effetti nefasti.

Un esempio concreto di ciò che teoricamente Leopardi ha affermato fino a qui si trova alle pagine 3364 e seguenti: il tipico passaggio nella musica italiana dall'adagio all'allegro nuoce gravemente alla verosimiglianza naturalistica dei componimenti. È infatti inverosimile che un malinconico parli in toni allegri. La nostra assuefazione tuttavia ce li fa sentire quasi normali, in alcuni casi necessari. Sono invece contrari all'imitazione, che dovrebbe essere obiettivo di tutte le belle arti. Questo tipo di assuefazione appare quindi contro natura, nonostante finisca per influire sul nostro ascolto e renda familiari dei passaggi che normalmente l'orecchio dovrebbe rifiutare.

Dice De Angelis (1987: 53-54):

[...] l'appiattimento del prodotto artistico, l'appropriazione di un certo patrimonio culturale autoctono da parte del musicista può tornare, debitamente manipolato, al legittimo destinatario che lo riconosce come proprio ma adesso nobilitato dal gusto dell'artista ricreatore [...].

All'artista spetta dunque il compito di catturare il suono, sprigionato dalla materia grezza, e trasformarlo da abile architetto/medium in oggetto d'arte senza rinnegare i principi di originale semplicità.

Questo passo è utile per introdurre una terza categoria che Leopardi cita per la prima volta a pagina 3231: quella dei *mezzi intendenti*. Nonostante le critiche, il poeta è ben lungi dall'affermare che *intendenti* e *non intendenti* stiano sullo stesso piano, anzi, rimarca spesso l'importanza della tecnica in quanto componente fondamentale per poter fare arte. Tuttavia lo scrittore pone il problema di un'arte squisitamente popolare, vista come tutt'altro che trascurabile rispetto a manifestazioni artistiche indirizzate alle élites culturali.

A tale proposito interessa come Leopardi giunga alla considerazione che anche arti strettamente dipendenti dallo Appunti leopardiani (1) 1, 2011

studio e dalla preparazione formale, come la letteratura o la poesia, possano essere fonte di godimento nel popolo: il richiamo storico è alla tradizione orale tipica ancora una volta dell'antica Grecia. Se la poesia e la letteratura riescono a suscitare entusiasmo nel vasto pubblico, pur essendo arti la cui componente sensoriale è inferiore rispetto a quella presente nella musica, a maggior ragione è probabile che l'arte dei suoni riesca a interessare il popolo, proprio in virtù di quel suo nucleo sonoro che prima della mente colpisce i sensi. Questa tesi sta alla base di quell'educazione musicale che il popolo, anche non strettamente di specialisti, può formarsi con il continuo ascolto e l'assuefazione progressiva. In questo senso va interpretato il passo di De Angelis riguardo al ritorno al popolo di ciò che dal popolo è nato, dopo essere passato attraverso la nobilitazione artistica. *Imezzi intendenti* sono quindi coloro che stanno, per così dire, a metà tra i due poli estremi costituiti da *intendenti* e *non intendenti*, in rapporto alla loro maggiore o minore capacità di giudicare le composizioni musicali. Alla competenza si arriva dunque in modo graduale, attraverso il passaggio obbligato dell'assuefazione. Leopardi, attraverso l'introduzione della categoria dei *mezzi intendenti*, colma un vuoto nella trattazione precedente, dove era sì stata affermata l'importanza dell'educazione per arrivare alla competenza tecnico-armonica, ma dove mancava uno sviluppo organico del processo attraverso il quale si acquisiva tale competenza.

Dice Bruno Gallotta (1997: 94) a tal proposito:

Non potrebbe essere formulato in maniera più chiara il meccanismo di formazione della competenza (o capacità di giudizio) attraverso il passaggio obbligato dell'assuefazione. Tale competenza trasmette la facoltà di gustare, cioè di provare piacere nella fruizione e contemplazione di determinate opere d'arte, consentendo la formazione del gusto, premessa per ogni giudizio estetico di valore.

Gallotta (1997:96) aggiunge poi, con un esempio *ad hoc*:

Immaginiamo per un istante di avere ascoltato ripetutamente una sinfonia prima sconosciuta, e di essere giunti a possederne (in quella data esecuzione) i principali aspetti strutturali, timbrici e ritmici. Ebbene, alla fine di questo processo di assuefazione la fruizione risulta molto più facile e piacevole, poiché l'intelletto coglie automaticamente [...] gli aspetti di cui sopra, e consente eventualmente di gustare (cioè di apprezzare) il pezzo nel suo complesso.

Esistono in ogni caso diversi gradi di *mezzi intendenti*: queste ulteriori, sempre più particolari, distinzioni servono a Leopardi per chiarire il concetto di melodia popolare, che non va intesa solo in chiave folclorica. È, al contrario, popolare tutto ciò che è largamente conosciuto e diffuso, indipendentemente dalle sue origini, umili, volgari o nobili che siano. Si possono avere quindi brani nati dal processo artistico e dal flusso creativo, che attraverso l'assuefazione divengono patrimonio culturale di larga parte della popolazione. Citiamo ancora Gallotta (1997: 98):

La fruizione del mezzo intendente, e meglio ancora, del mezzo intendente più avanzato, rappresenta il modo più naturale di accostamento all'arte, saldando l'equilibrio fra spontaneità e competenza.

Possiamo concludere che per Leopardi è determinante la presenza di un pubblico appassionato all'arte, qualunque forma essa assuma. Il ruolo degli addetti ai lavori è importante come guida, per l'opera di razionalizzazione e formalizzazione che essi realizzano; tuttavia l'attenzione di Leopardi sembra proprio essere riservata al pubblico dei *mezzi intendenti* di livello più alto: in essi è riposta la fiducia del poeta, in quanto rappresentano l'unica categoria potenzialmente in grado di portare avanti lo sviluppo creativo dell'arte, senza perdere quella componente popolare che ne è indiscutibile fondamento.

Conclusione

Concludiamo, come avevamo iniziato, con le parole di Paolo Possiedi (1990: 197), che spiega come «il rapporto [di Leopardi] con la musica ebbe la sua storia, una storia coerente e rivelatrice, ma soprattutto tipicamente "leopardiana",

tale cioè che può essere letta come paradigma significativo del dispiegarsi del suo pensiero». Abbiamo cercato di tracciare alcune linee guida del percorso seguito da questa storia per come si dipana e sviluppa all'interno dello *Zibaldone*. Molto naturalmente resta da dire, prima fra tutte andrebbe approfondita la questione della presenza del tema ‘musica’ all’interno delle *Operette morali*; inoltre lo *Zibaldone* contiene interessantissime note su sviluppi particolari e specifici dell’arte dei suoni, come coro e melodramma.

Quello che si voleva qui sottolineare e proporre come spunto futuro di riflessione era la presenza all’interno della filosofia leopardiana di un pensiero organico sulla musica, come parte integrante del complesso pensiero del poeta e meritevole, accanto ai motivi più vasti della sua poetica, di maggiore attenzione da parte della critica.

¹ Possiedi cita come riferimento utile il lavoro di Sergio Marinotti, di cui esistono diversi interessanti saggi sul tema della musica in Leopardi. Si vedano almeno Sergio Marinotti, *La concezione della musica in Leopardi*, in *Linguistica*, 1980, pp. 115-122; *La concezione musicale di Giacomo Leopardi*, in *Cultura e scuola*, 1988, pp. 71-79 e *La concezione musicale di G. Leopardi*, in *Leopardi oggi*, a cura di Bortolo Martinelli (Milano: Vita e Pensiero, 2000), pp. 171-184.

² Per la numerazione si tiene conto di quella indicata dallo stesso Leopardi nell’edizione autografa dell’indice dello *Zibaldone*, mentre per le citazioni è stata adottata per comodità l’edizione Oscar classici Mondadori, 1983 a cura di Anna Maria Moroni, la quale riprende a sua volta il testo curato da Francesco Flora per ‘I Classici Italiani Mondadori’ del 1937; le citazioni dai *Canti* e dalle *Operette morali* sono prese invece dal testo curato da Giorgio Ficara per gli Oscar classici Mondadori del 1983.

³ Vedi De Angelis (1987: 18), il quale, con riferimento al saggio di Madame de Staél *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, sostiene che «applicando alla letteratura le teorie di Montesquieu, improntate alla glorificazione della libertà come condizione primaria della felicità dei popoli [...] cadono a uno a uno i residui miti dell’assolutismo classicista. [...] è fin troppo evidente il debito pagato a Jean-Jacques Rousseau, accusato dai suoi detrattori di aver contribuito alla nascita del cosiddetto nazionalismo musicale». Riguardo invece al contributo di Diderot De Angelis scrive: «Non bisognerà dimenticare il filtro ideologico esercitato dagli Enciclopedisti e la figura centrale di Diderot che [...] indica nelle passioni umane la sorgente più autentica dell’immaginazione poetico-musicale» (p. 19). Si vedano infine la sezione del volume di De Angelis intitolata *Fra Diderot e Rousseau: il suono/materia*, pp. 24-28 e, per quanto riguarda Montesquieu, il *Saggio sul gusto* (2006).

⁴ Vedi nella traduzione citata di *Corinna* di Madame de Staél (2006: 240-241): «Di tutte le arti, essa è quella che agisce più direttamente sull’anima. [...] solo la musica si rivolge alla fonte più intima dell’esistenza [...]. La musica è un piacere così fugace, lo si sente sfuggire così rapidamente man mano che lo si prova, che una vena di malinconia si mescola alla gaiezza che si prova ascoltandola. [...] Ascoltandola il cuore batte più forte [...]; la vita è piena, il sangue scorre rapido, e sentiamo dentro di noi il movimento di una vita attiva, senza temere, fuori, gli ostacoli che essa incontra. La musica raddoppia la percezione che abbiamo delle nostre facoltà spirituali [...].».

⁵ Come sottolineato da Bruno Gallotta (1997: 9), il quale riprende gli studi sulla musica di Enrico Fubini (1968, 1971) il ruolo della melodia all’interno della concezione leopardiana della musica è debitore delle teorizzazioni di Rousseau e Diderot: «Il concetto di ‘imitazione della natura’ si era allargato già da tempo anche alla musica [...]. In particolare risulta significativo il pensiero di Rousseau e Diderot. L’arte dei suoni poteva essere ammessa nell’empireo delle Belle Arti [...] attraverso l’imitazione dei sentimenti, considerati a loro volta un riflesso della più ampia realtà naturale. Tale aspetto si realizza [...] per mezzo della *melodia*».

⁶ Gallotta (1997:16) ritiene che proprio quest’attenzione di Leopardi per l’armonia verticale, «trascurata invece da Rousseau e dai neoclassici» rappresenti un importante elemento di novità della concezione leopardiana dell’arte dei suoni: «Rispetto a Rousseau c’è più attenzione alla natura primordiale della musica [...] intesa come espressione violenta delle passioni e del sentimento».

⁷ Si veda la Concordanza dei *Canti* di Savoca (1994), dove il termine compare 23 volte per una frequenza relativa di 0,092.

⁸ Vedi l’edizione del *Canzoniere* curata da Antonelli (1964: 403), CCCXXV, vv. 87-88: “con voci ancor non preste/ di lingua che dal latte si scompagne”. L’osservazione è di Ficara nell’edizione dei *Canti* citata in nota 2. Nel suo commento a Petrarca Leopardi chiosa: «poppata».

⁹ Potrebbe bastare, ma la presenza nella raccolta leopardiana del suono in quanto stimolatore del senso umano dell’udito ricorre nei

testi così sistematicamente da non poter essere trascurata. È il caso del frammento in terzine dantesche *Spento il diurno raggio*, in cui è facile notare come il suono naturale, potremmo dire “fisico”, ricopra un ruolo centrale nel testo: ai vv. 47, 48 «S'incominciava udir fremer la pioggia,/E il suon cresceva all'appressar del nembo», e poi nelle terzine ai vv. 61-66, in cui il fenomeno atmosferico, in particolare quello che in qualche modo sconvolge gli elementi (la bufera, il vento o l'onda), è associato al suono da esso prodotto, suono che colpisce l'uditore dell'uomo dotato di sensibilità: «E il **tuon** veniale incontro come fera,/Ruggiando orribilmente e senza posa;/E cresceva la **pioggia** e la **bufera**./E d'ogn'intorno era terribil cosa/Il volar polve e frondi e rami e sassi,/E il **suon** che immaginar l'alma non osa». Il suono puro quindi invade le pagine dei *Canti* e si ritrova nei testi più significativi della raccolta: è il suono della voce umana in *Le ricordanze* (vv. 18, 19) e in *A Silvia* (v. 20) o della materna voce della natura in *Alla Primavera* (vv. 21,22). Oltre a quelli della natura e della donna amata ci sono anche suoni più duri, crudi, come il suono delle armi (*La vita solitaria*, v. 82), e il suono astratto del tempo (*Le ricordanze*, vv. 50, 51).

¹⁰ Va ricordato qui che il bello assoluto è irraggiungibile soprattutto perché esso, nel contesto pessimistico e relativistico radicale del pensiero leopardiano, «non esiste» (1197).

¹¹ È importante sottolineare a questo punto che la trattazione leopardiana, pur distinguendo fra intendenti e non intendenti, lascia sottilmente aperti margini di apprezzamento estetico a disposizione di tutti. Se è vero infatti che l'assuefazione riguarda generalmente i suoni puri ed è fondamentale per apprezzare l'armonia di un componimento, è altrettanto vero che per tutti vale il fatto che «una notabile sorgente di piacere nella musica è pur l'espressione, la significazione, l'imitazione» (1665), come del resto «gli ornamenti, la speditezza, la volubilità, la sveltezza, la rapida successione, gradazione e variazione dei suoni, o de' tuoni della voce, cose le quali piacciono per la difficoltà, per la prontezza [...] per lo straordinario [...] tutto indipendente dal bello».

¹² Va detto che quest'idea della difficoltà di una novità assoluta che non violi le convenzioni generali non è prerogativa unica della musica secondo la trattazione leopardiana. Essa infatti vale anche per la prosa e la poesia: «Anche nella poesia e nella prosa, ciò che spetta puramente all'armonia e melodia, non è quasi punto capace di novità» (1875).

¹³ La preziosa analisi di Orcel prosegue oltre questa coppia di testi: la perdita positiva nell'incoscienza, trasformata in qualcosa di negativo nel canto dell'artigiano nella *Sera del di di festa* si stabilizza, chiudendo quest'evoluzione in negativo, nella *Vita Solitaria*. Questo quadro di rassegnazione e di suono divenuto silenzio rimane immutato nei testi successivi: Orcel cita anche *Alla primavera o delle favole antiche*, *Ultimo canto si Saffo*, *L'inno ai patriarchi* e *Alla sua donna*.

¹⁴ Altri passi dei *Canti* che interessano il rapporto musica-amore sono: nella *Vita solitaria*(vv. 66-67): «Odo sonar nelle romite stanze/ L'arguto canto; a palpitar si move/ Questo mio cor di sasso...»; in *Alla sua donna* (vv. 34-41): «Per le valli, ove suona/ Del faticoso agricoltore il canto,/ Ed io seggo e mi lagno/ Del giovanile error che m'abbandona;/ E per li poggi, ov'io rimembro e piagno i perduti desiri, e la perduta/ Speme de' giorni miei, di te pensando/ A palpitar mi sveglio...»; in *A Silvia* (v. 20) in cui il poeta porge direttamente l'orecchio al suono dell'amata. In *Consalvo* infine il protagonista muore tra le braccia dell'amata Elvira, dopo averle confessato per la prima volta il suo amore e dopo aver ottenuto da lei il primo bacio; un bacio che sa di addio perché al terzultimo verso il testo dice «Tacque: né molto andò, che a lui col suono/ mancò lo spirto». È vero che il termine «suono» qui sta ad indicare la voce di un uomo che muore, ma non può essere casuale la scelta di Leopardi di utilizzare proprio la parola ‘suono’ per racchiudere in un istante l'intera dichiarazione di Consalvo, come se i 151 versi della lirica fossero sintetizzati in un unico vocabolo. In questa poesia, al fondamentale dualismo Amore-Morte si affianca il tema del suono, di un suono umanissimo come quello della voce di un innamorato che ottiene il primo bacio dalla sua amata, proprio nel momento in cui si rende conto che non la rivedrà più.

Bibliografia

Studi e strumenti:

Bon, Adriano, *Invito alla lettura di Leopardi* (Milano: Mursia, 1985).

Capodaglio, Enrico, *Il suono puro*, in *La musica in Leopardi nella lettura di Clemente Rebora*, a cura di Gualtiero De Santi ed Enrico Grandesso (Venezia: Marsilio, 2001), pp. 91-104.

De Angelis, Marcello, *Leopardi e la musica* (Milano: Ricordi, 1987).

De Santi, Gualtiero, *L'idea di musica da Madame de Staël a Leopardi a Rebora*, in *La musica in Leopardi nella lettura di Clemente Rebora*, a cura di Gualtiero De Santi ed Enrico Grandesso (Venezia: Marsilio, 2001), pp. 33-66.

Saggi

- Foschi, Franco, *Note su Leopardi e la musica*, in *La musica in Leopardi nella lettura di Clemente Rebora*, a cura di Gualtiero De Santi ed Enrico Grandesso (Venezia: Marsilio, 2001), pp. 25-32.
- Fubini, Enrico, *Gli Enciclopedisti e la Musica* (Torino: Einaudi, 1971).
- Fubini, Enrico, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi* (Torino: Einaudi, 1968), Vol. II, pp. 36-52.
- Gallotta, Bruno, *Musica ed estetica in Leopardi* (Milano: Rugginenti, 1997).
- Giacomo Leopardi sulla musica*, a cura di Franco Foschi (Abano Terme: Francisci, 1987).
- Graf, Arturo, *Leopardi e la musica*, in *Nuova Antologia*, Vol. LXIX, giugno 1987, pp. 577-590.
- La musica in Leopardi nella lettura di Clemente Rebora*, a cura di Gualtiero De Santi ed Enrico Grandesso (Venezia: Marsilio, 2001).
- Madame de Staël, *Corinna o l'Italia* (Milano: Mondadori, 2006) [traduzione di Madame de Staël, *Corinne ou L'Italie* (Parigi: Nicolle, 1807)].
- Marinotti, Sergio, *La concezione della musica in Leopardi*, in *Linguistica*, 1980, pp. 115-122
- Marinotti, Sergio, *La concezione musicale di G. Leopardi*, in *Leopardi oggi*, a cura di Bortolo Martinelli (Milano: Vita e Pensiero, 2000), pp. 171-184.
- Marinotti, Sergio, *La concezione musicale di Giacomo Leopardi*, in *Cultura e scuola*, 1988, pp. 71-79.
- Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, *Saggio sul gusto* (Milano: Abscondita, 2006) [traduzione di *Essair sur le goût, Fragment* (Ginevra: Droz, 1967)].
- Orcel, Michel, *Il suono dell'Infinito* (Napoli: Liguori, 1993) [traduzione di Michel Orcel, 'Le son de l'Infini', in *Langue mortelle* (Paris: L'Alphée, 1987)].
- Possiedi, Paolo, *Leopardi e la musica*, in *Quaderni di Italianistica*, Vol. 11, No 2 (1990), pp. 197-214.
- Rebora, Clemente, *Per un Leopardi mal noto*, in *Arche di Noé, le prose fino al 1930*, a cura di Carmelo Giovannini (Milano: Jaca Book, 1994), pp. 63-124.
- Savoca, Giuseppe, *Concordanza dei «canti» di Giacomo Leopardi* (Firenze: Olschki, 1994).

Testi:

- Leopardi, Giacomo, *Canti*, a cura di Giorgio Ficara (Milano: Mondadori, 1983).
- Leopardi, Giacomo, *Operette morali*, a cura di Giorgio Ficara (Milano: Mondadori, 1983).
- Leopardi, Giacomo, *Tutte le opere*, a cura di Francesco Flora (Milano: Mondadori, 1937).
- Leopardi, Giacomo, *Zibaldone di pensieri*, a cura di Anna Maria Morini (Milano: Mondadori, 1983).
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, a cura di Roberto Antonelli (Torino: Einaudi, 1964).
- Petrarca, Francesco, *Rime di Francesco Petrarca con l'interpretazione di Giacomo Leopardi*, (Firenze: Le Monnier, 1886 [8. ed.]).

Reflections on Leopardi, Borges, Deleuze and the Rhizome

Paola Cori
 University of Birmingham
 paola.cori@gmail.com

The reason I have decided to place Leopardi alongside Borges and Deleuze is because they all share a theoretical interest in, and a concern with, the linear model of time based on the principles of succession and the infinite divisibility of temporal fragments. Moreover, in order to overcome the intellectual problems posed by linearity and divisibility they all use rhizomatic models. Of course it would not have been possible for Leopardi to propose alternative theories to linearity, as Borges did with the model of parallel universes and the theory of forks in time, which derive from post-Einsteinian physics, but I would nevertheless like to show that certain features proper to these theories are also present in Leopardi, not in theoretical terms, but in a performative sense, in the practice of writing and reading the *Zibaldone*.

After showing the kind of concern with the divisibility of time that Leopardi and Borges share, I intend to introduce the characteristics of the rhizome theory by Deleuze-Guattari and to verify whether and how far a rhizomatic model of memory operates in Borges' *Funes the Memorious* (1942) and in Leopardi's *Zibaldone*.¹ Whilst for Borges I will examine the way memory appears as a topic and content of his narrative, for Leopardi I will not focus on the content of specific speculations but rather on the general structure of the *Zibaldone* and on the way Leopardi performs the dialectic between the fragment and the whole as a writer and a reader.

Zeno's paradox of Achilles and the Tortoise which Borges discusses in the essay *The Perpetual Race of Achilles and the Tortoise* (1929, TL: 43-47) neatly demonstrates the problem of divisibility. According to the paradox, Achilles tries to catch up with the tortoise, who has been given a ten-meter head start. Achilles runs ten times faster than the tortoise, and runs those ten meters, while the tortoise runs one; Achilles runs that meter, the tortoise runs a centimetre; Achilles runs that centimetre, the tortoise runs a millimetre and so on, so that the margin between them becomes infinitesimally smaller without Achilles ever catching the tortoise. Even though common sense dictates that if the race really took place, it would not take long for Achilles to overtake the tortoise, in Borges' opinion,

The paradox [...] is an attempt upon not only the reality of space but the more invulnerable and sheer reality of time. I might add that existence in a physical body, immobile permanence, the flow of an afternoon in life, are challenged by such an adventure. Such deconstruction by means of only one word *infinite* [...], once it besets our thinking, explodes and annihilates it. [...] Zeno is incontestable, unless we admit the ideality of space and time (TL: 47).

Meditation on the divisibility of time results in an awareness of the hallucination of our existence. Indeed, our way of relating to reality is based on the intellectual understanding of linear succession, while our sensorial perception, which often experiences time as flux and also experiences the sameness of certain recurrent moments, denies succession. As Borges outlines in his essays *A New Refutation of Time* (1944, A-1946-'47, B, TL: 317-332) and in *A History of Eternity* (1936, TL: 123-139), it is possible to experience a sense of sameness between a past and a present moment which contracts the years into a sense of eternity, into the feeling that time has never passed. When this happens the concept of time as duration loses its meaning, because the intervals between the two moments fall away completely. The problem is that our impression contrasts with the rational awareness that time exists and that it is made of successive intervals. As Borges puts it: «Life is too impoverished not to be immortal. But we lack even the certainty of our own poverty, given that time, which is easily refutable by the senses, is not so easily refuted by the intellect, from whose essence the concept of succession appears inseparable» (TL: 47).

In the article *Three Versions of Divisibility*, William Egginton compares Borges' (and Kant's) meditation on time Appunti leopardiani (1) 1, 2011

with the discoveries of contemporary physics, and shows that the concept of the ideality of time and space to which Borges refers resembles the conclusions of contemporary science. Theories on black holes have demonstrated that the space unit of *Planck's square* is the limit before which space can be divisible and still preserve the characteristics of space — which are related to the single unit of entropy they carry.

«Nevertheless», writes Egginton, «this would not imply that more fundamental and “smaller” processes were not at work; instead, the idea is that whatever “underlies” space and time is not itself conceivable in spatiotemporal terms. The real, whatever it is, is not of the same substance as space and time» (Egginton, 2009: 63), and therefore the problem becomes that of observation. We, as observers, inhabit the categories of space and time, but there are certain phenomena which are at the origin of what we call reality, which do not belong to these categories and cannot be pictured in the mind.

Leopardi was also aware of how our perceptions are based on the discrepancy between how we perceive things and how things are in themselves. Indeed, in the *Zibaldone* entry 1160, he writes that:

non si dà cosa veramente e assolutamente indivisibile, ma se considereremo le opere dell'uomo o di qualunque agente, vedremo che alcune ci si presentano come indivisibili, e non continue, altre come divisibili e continue.

[There are no truly and absolutely divisible things, but if we consider the deeds of human beings or of any other agent beings, we realize that some things present themselves as indivisible and not continuous to our eyes, others as divisible and continuous.]

This discreteness, or divisibility, is the pre-condition for our understanding and for our intellect to function. Our mind, Leopardi believes, can only grasp and retain what is determined and clearly framed. Our thought can extend only to the limits of matter, and where there is matter there is divisibility. If we could find something indivisible, then we would have to admit that beyond this unity there is something that is in antithesis to what we know as and call existence, an antithesis to being which is nothingness, and which our intellect cannot approach.² Given that we cannot describe or grasp an instant of time in its infinite smallness, to refer to the present we need to enlarge it somehow, to depict it as something different from what it is. In the *Zibaldone* entry 3265 Leopardi observes that:

Niun pensiero del bambino appena nato ha relazione al futuro, se non considerando come futuro l'istante che dee succedere al presente momento, perocchè il presente non è in verità che istantaneo, e fuori di un solo istante, il tempo è sempre e tutto o passato o futuro. Ma considerando il presente e il futuro non esattamente e matematicamente, ma in modo largo, secondo che noi siamo soliti di concepirlo e chiamarlo, si dee dire che il bambino non pensa che al presente.

[None of the thoughts of the new born baby is related to the future, unless we consider as future the instant succeeding the present moment, because in reality the present is only instantaneous, and apart from one instant only, time is always and entirely either past or future. But if we consider the present and the future broadly and without mathematical precision, as we are accustomed to doing, we should say that the baby only thinks in the present.]

In the *Zibaldone* entry 3510, when referring to the divisibility and measurability of time, the situation described by Leopardi is reversed: even admitting by hypothesis that we can consider reliable the tools which allow us to calculate the intervals of time, which is again a premise arising from the perspective of the observer and not part of the reality of time, the problem here is that the objective calculation does not match the inner feeling of time, which brings us to perceive the inner experience, or in other words its divisibility, in a more or less contracted way.

It is evident that Leopardi is aware of the gap which separates the perceiving subject from the reality perceived and of the fact that we, as observers, can only produce an approximate evaluation of time which does not correspond to its essence. We can only consider the present broadly, and measure our action in a system of conventional spatial and temporal coordinates, which are useful but unreliable from an epistemological point of view.

Moving to Borges, *Funes the Memorious* centres on a dialogue, presented through indirect discourse, between Borges the narrator and the character Ireneo Funes. It revolves around the topic of the excess of remembering, and builds on the opposition between singularities remembered and visualized to an extreme degree, and a kind of generalization which implies forgetting.

As a result of an injury sustained by falling from his horse, Ireneo Funes develops an incredible capacity to remember every detail of past experiences as well as all the sensorial perceptions which accompanied them. The narrator describes Funes' infallible memory in the following terms:

we in a glance perceive three wine glasses on the table; Funes saw all the shoots, clusters, and grapes of the vine. He remembered the shape of the clouds in the south at dawn on the 30th of April of 1882, and he could compare them in his recollection with the marbled grain in the design of a leather-bound book which he had seen only once, and with the lines in the spray which an oar raised in the Rio Negro on the eve of the battle of the Quebracho [...]. He told me: I have more memories in myself alone than all men have had since the world was a world. And again: My dreams are like your vigils. [...] My memory, sir, is like a garbage disposal (*FM*: 112).

For Funes memory is merely storage and all the parts and perceptions which constitute a single memory are constantly displayed as separate points on a surface which he sees contemporaneously. We could imagine Funes' mind as a horizontal plane where each memory is broken into an infinite number of details, without being connected to any other memories. Funes knows the exact moment when these images and perceptions were originally produced in the mind, so these isolated memories derive from the projection of moments in time into a fragmented mental plane, whose components are forever fixed in their positions. Funes does not remember through the association of ideas, but only by providing each single perception with its exact temporal origin in the past.

This is why the narrator states that Funes was

almost incapable of general, Platonic ideas. It was not only difficult for him to understand that the generic term dog embraced so many unlike specimens of different sizes and different forms; he was disturbed by the fact that a dog at three-fourteen (seen in profile) should have the same name as the dog at three-fifteen (seen from the front). He was the solitary and lucid spectator of a multiform world which was instantaneously and almost intolerably exact (*FM*: 114).

Borges' attitude upon remembering is exactly the opposite of Funes'. Knowing that «we all live by leaving behind» (*FM*: 113), he believes that Funes was incapable of thinking because «to think is to forget a difference, to generalize, to abstract» (*FM*: 115). It is significant that Borges decides to narrate the story through free indirect speech rather than direct discourse, thus offering a synthesis that sacrifices details.

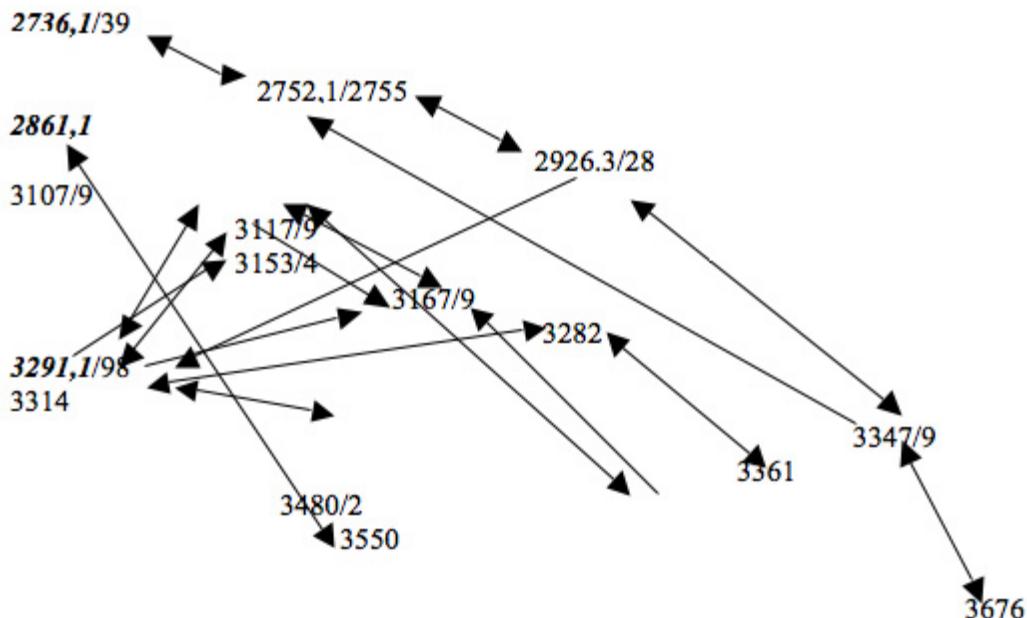
Borges creates an alternative to the linearity of time and to sequential succession through the theory of forking paths. According to this theory time exist in both a virtual and a solidified form. The virtual state of time is constituted by a labyrinth of infinite temporal pathways. Each of them forks and actualizes in two different contradictory presents. Given that the paths are infinite and that therefore the outcomes are infinite, there are infinite possible combinations: some are contradictory and will therefore never constitute a line of time, but others are compatible and able to emerge as a solid form of time. In this model, where the labyrinth is always «in a process of becoming a line» (Martin-Jones, 2006: 24), the problem posed by Zeno's paradox, which is to explain how time can proceed over discreteness, is overcome: indeed in the forking paths a present moment is not derived from one single past moment only, in a relation of cause and effect, but each moment might be the result of many different pasts which followed different paths and intersections.

Becoming is not only at the core of Borges' concept of forking time but also the fundamental principle of a more general system of knowledge, the rhizome, which Deleuze elaborated with Guattari. The theory of rhizome proposes a model of knowledge and of the written text as an assemblage, as a multiplicity of discrete elements involved in a system of lateral connections and anti-hierarchical relations. According to Deleuze and Guattari, the rhizome is essentially a map «entirely oriented toward [...] experimentation [...] open and connectable in all of its dimensions; it is detachable, reversible, susceptible to constant modification». It also «has multiple entryways» and «it has to do with performance» (Deleuze-Guattari, 1996: 12). We could say that Funes exhibits certain characteristics of the rhizome through the multiplicity of his memories and the fact that they are all of equal status because of his inability to prioritise them, yet his memory lacks the fundamental rhizomatic principle of connectivity.

I believe this model is better suited to represent Leopardi's *Zibaldone*. The complexity of Leopardi's notebook was

not shared by the other zibaldoni of his time which were mostly used to store all manner of thoughts, literary references, private and philosophical meditations, quotations, a bit of everything like Leopardi's *Zibaldone*, but nothing which could be compared with the self-nourishing body of Leopardi's meditations. But if Leopardi's *Zibaldone* has much more to offer than the other zibaldoni, nevertheless it shares with them the primal function of helping not to forget. The internal cross references of the *Zibaldone* link thoughts written at different intervals of days, weeks, months, even years. The following map which represents some of these references is meant to show the way Leopardi's thought moves forward and returns in constant interaction with past writing. The map presents on the vertical line a sample of three thoughts drawn from the entry on vitality and sensibility in the index (*Indice del mio Zibaldone di pensieri*) completed by Leopardi in 1827.

Partial map of the entry *Vitalità, Sensibilità. Il grado dell'amor proprio e dell'infelicità del vivente, è in proporzione di esse* (from Zib. 2736,1 to Zib.3291,1) in the *Indice del mio Zibaldone di Pensieri* and of the internal references.³



The index was an attempt to organize his meditations in a coherent linear system which was supposed to help Leopardi navigate his increasingly chaotic work. However, the map clearly shows that a linear structure could not sufficiently capture the complexity and interconnectedness of Leopardi's ideas and that the thoughts selected for the index are merely the tip of the iceberg. The internal cross references which can be seen in the map register Leopardi's turning of the pages, his habit of keeping present in the mind what he has already written, in a continuous dialogue between his thoughts. In a way we could say that they manifest Leopardi's attitude as an observer of his own writing, and we have seen before that the point of view of the observer modifies or applies different perspectives on the object of observation, which is, in this case, writing itself. A reader of the *Zibaldone* knows that Leopardi, like Funes, is clearly driven by an almost obsessive need to divide all the thoughts in different parts and to repeat the same concepts page after page. But the practice of reading and writing provides him with a constant opportunity to monitor his own remembering. Like Borges, Leopardi is aware that in order to remember it is necessary to sacrifice details for the sake of more general connections, and that the fractures necessarily need to be smoothed out in a process of *becoming*. Internal cross references in the *Zibaldone* have a similar function of tracing a becoming, of connecting two poles of a certain meditation which are inserted in different pages and in different speculative contexts which, as the rhizomatic principle prescribes, change the original nature of the thought.

I would like to conclude by reflecting on how the highlighted meditations on time and the dynamics of writing in the *Zibaldone* can be assimilated to one of the most significant dynamic processes in Leopardi's philosophical thought: the flight of Appunti leopardiani (1) 1, 2011

the bird. For Leopardi birds inhabit the open space and their distinguishing feature is to be able to cross vast distances, to experience a multitude of sights and surroundings. In a passage from Buffon's *Natural History of the Birds*, which is a source for Leopardi's *Praise of the Birds*, we find the following description of the flight of the bird which reflects the rhizomatic features I have previously cited::

Le sensorium de l'oiseau est principalement rempli d'images produites par le sens de la vue; [...] ces images sont superficielles, mais très-étendues, & la plupart relatives au mouvement, aux distances, aux espaces; [...] voyant une province entière aussi aisément que nous voyons notre horizon, il porte dans son cerveau une carte géographique des lieux qu'il a vus; que la facilité qu'il a de les parcourir de nouveau, est l'une des causes déterminantes de ses fréquentes promenades & de ses migrations (Buffon, 1770: 58).

[The sensorium (sensitive apparatus) of birds is mostly filled by the images of the eye; these images are superficial but extremely extensive, and mostly related to movement, distances, spaces: while seeing a whole region as easily as we see our horizon, their sensorium produces in their brain a geographical map of the places they have seen. [...] the ease with which they survey these places again and again is one of the reasons for their frequent flights and migrations.]

Referring to the passage above, Sabine Verhulst (1997: 141-142) observes that the text suggests an image of birds as symbols of remembering, as beings made of memory and habituation, whose flight continuously reproduces a primitive trajectory. But the faculty of habituation does not overwhelm their natural impulse towards the unknown. Indeed,

Gli uccelli [...] pochissimo soprastanno in un medesimo luogo [...] e talvolta, andati a diporto più centinaia di miglia dal paese dove sogliono praticare, il dì medesimo in sul vespro vi si riducono. Anche nel piccolo tempo che soprasseggono in un luogo, tu non li vedi stare mai fermi della persona (PP, ii: 158).

[Birds [...] remain in the same place for a very short while [...] and sometimes they enjoy flying hundreds of miles from the area where they usually stay and then they return there the evening of the same day. Even during the short time they stay in one place, you will never see them sit still (Cecchetti, 1982: 365)].

The same can be said of the writing of the *Zibaldone*, where habit plays an important but not restrictive role and where the internal cross references do not follow a linear development but take different intersecting routes. Indeed, a very important feature which connects the *Zibaldone* and the flight of the bird is the relationship between space and time. Because of their ability to fly birds inhabit a plural world dominated by variety. For Leopardi, they are a symbol of the intensity of life, which is to say that they are free from boredom and from the feeling of their own existence. This also means that because they are constantly distracted by external impulses, they are not exposed to the regular pulse of time. Like the lines of flight of the rhizome, and the internal cross references of the *Zibaldone*, their essence is the becoming which overcomes the fracture.

I believe that the dynamics of constructing and deconstructing the *Zibaldone* reflects in the first instance Leopardi's awareness of the problem of divisibility. The resemblance between the internal workings of the *Zibaldone* and the rhizomatic characteristics of the bird's flight, and the fact that the bird is a model of a non-linear conception of time and space, make me think that the *Zibaldone* also attempts to overcome the problem of linearity and divisibility in the performance of writing and reading, and that it does so also through recourse to forgetting, which allows the mind to escape from single fragmentary details and to produce new thinking. When a pair or group of thoughts are joined in a referential process, a new system of correspondences is created, and this is an alternative to the one based on the linearity and sequenciality of the thoughts in between. In the same way as Borges creates the model of forking time to overcome the implications of spatial and temporal freezing induced by temporal fragmentation as exemplified by *Funes*, Leopardi finds a way out of his obsessive practice of surgical investigation by creating a virtual dimension for his thoughts as an alternative to linear progression. But just as the line and the labyrinth will always coexist in Borges' model, so the process of remoulding of the *Zibaldone* is neverending and no total synthesis is ever achieved, but only partial syntheses which are often formed only to be deconstructed once again further on.

¹ My reference text for Borges is *Funes the Memorious* (1962: 107-115), abbr. *FM*. All other works by Borges are from the Penguin edition indicated in the bibliography, and abbr. *TL*. The edition of the *Zibaldone* to which I refer is the critical edition by Giuseppe Pacella. All the translations from the *Zibaldone* (abbr. *Zib* and followed by the page number in the manuscript) are my own. Other works by Leopardi are cited from the Mondadori edition by Damiani and Rigoni, abbr. *PP*, followed by volume and page numbers.

² Cfr. *Zib.* 1635-36.

³ The numbers in bold, on the vertical line on the left, represent the thoughts of the entry examined. They follow Leopardi's annotation in the *Indice del mio Zibaldone di pensieri* (number of the page and paragraph of the manuscript). The other numbers represent the page and paragraph of the internal references with which the thoughts of the *Indice* are connected. As for the arrows, I have followed the model by Marco Riccini (2000: 86): «le [...] frecce a due punte servono a congiungere coppie di pensieri collegati da rimandi “reciproci”, ossia mutuamente connessi e rispondentesi. Le frecce a una sola punta, invece, indicano rimandi che si potranno denominare “univoci”: vale a dire, rimandi da un pensiero all’altro, ai quali non corrisponde, nel pensiero di destinazione, un rimando reciproco al pensiero di origine» [the double-headed arrows represent pairs of thoughts which refer to each other. Single-headed arrows represent single unreciprocated references]. My own translation.

Bibliography

- Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, ed. Anthony Kerrigan, New York, Grove Press, 1962.
- Borges, Jorge Luis, *The Total Library*, London, Penguin, 1999.
- Buffon, Georges, Louis Leclerc, *Discours sur la nature des Oiseaux. Histoire naturelle*, Paris, Imprimerie royale, 1770, vol. I.
- Egginton, William «Three Versions of Divisibility: Borges, Kant and the Quantum», William Egginton and David E. Johnson (eds), *Thinking with Borges* (pp. 49-68), Aurora, CO, The Davies Group Publishers, 2009.
- Deleuze, Gilles and Guattari, Félix, *Mille Plateaux* (1980) trans. *A thousand plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, London, Athlone Press, 1996.
- Leopardi, Giacomo, *Poesie e prose*, Rolando Damiani and Mario Andrea Rigoni (eds), 2 vols., Milan, Mondadori, 1988.
- Leopardi, Giacomo *Operette Morali*, ed. G. Cecchetti, Berkeley, University of California Press, 1982.
- Leopardi, Giacomo, *Zibaldone*, critical edition by Giuseppe Pacella, Milan, Garzanti 1991.
- Martin-Jones, David, *Deleuze, cinema and national identity: narrative time in national contexts*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006.
- Riccini, Marco, «Lo “Zibaldone di Pensieri”: progettualità e organizzazione del testo», Michael Caesar and Franco D’Intino (eds), *Leopardi e il libro nell’età romatica* (pp. 81-104). Rome, Bulzoni, 2000.
- Verhulst, Sabine, «Buffon, l’*Elogio degli uccelli* e le figure dell’immaginazione in Leopardi», *Studi e problemi di critica testuale*, (54), 1997:135-153.

Fleetingness and Flâneurie: Leopardi, Baudelaire and the Experience of Transience

Cosetta M. Veronese

C.M.Veronese@gmail.com

La soif insatiable de tout ce qui est au delà, et qui révèle la vie, est la preuve la plus vivante de notre immortalité. C'est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau; et quand un poème exquis amène les larmes au bord des yeux, ces larmes ne sont pas la preuve d'un excès de jouissance, elles sont bien plutôt le témoignage d'une mélancolie irritée, d'une postulation des nerfs, d'une nature exilée dans l'imparfait et qui voudrait s'emparer immédiatement, sur cette terre même, d'un paradis révélé.

Baudelaire, *Notes Nouvelles sur Edgar Poe* (1857)

La funzione del poeta sarebbe quella di non aver funzione, ossia di non adeguarsi ad un sistema che funziona, con le sue pale e ingranaggi.

Marco Lucchesi, interview

[<http://musibrasil.net/articolo.php?id=199>,

retrieved 25/11/2010]

In his 1757 *Essai sur le goût*, Montesquieu notes that our notion of pleasure is a cultural matter («[les] plaisirs [...] sont fondés sur les plis et les préjugés que de certaines institutions, de certains usages, de certaines habitudes lui [à notre âme] ont fait prendre», 1823: 160), and that surprise is a determining factor in the elicitation of pleasure: «[la surprise] [...] plaît à l'âme par le spectacle et par la promptitude de l'action; car elle aperçoit ou sent une chose qu'elle n'attend pas, ou d'une manière qu'elle n'attendoit pas» (179).¹ Both points are intimately linked with time-bound experiences: the temporary duration and therefore changeability of customs, and the sudden, instant and swift experience of shock.

In the introductory remarks of Friedrich Schlegel's *On the Study of Greek Poetry*, written about 40 years later, the issue of the temporary nature of aesthetic values resurfaces, both in the sense of their transitory quality and the shock of the new. Schlegel laments the lack of «harmony», «completion» and «whole[ness]» in modern poetry: due to a succession of transient, and therefore failing, aesthetic experiences:

Public taste [...] or, rather, the caricature of public taste, *fashion* [original italics], pays homagewith every passing moment to a new false idol. Each new splendid appearance inspires the confident belief that now the goal – ultimate beauty – has been attained and that, accordingly, the fundamental law of taste, the ultimate measure of all works of art has been found. All so that the next moment can put an end to the *giddiness*, so that those who have come to their sense can destroy the image of the mortal idol, and in a new affected intoxication enshrine another in its place whose divinity *will not last longer than the mood* of its own worshipers! (Schlegel 2001: 19)

The mutability of customs, the shock of surprise, and fashion are concepts dependent upon each other. The existence of fashion (even in art) is indeed ensured by the constant mutability of public taste deriving from, first, the emergence of, and, then, the habituation to, surprises in the form of commodities, and of new material or intellectual objects. Once surprise has settled into habituation, a new shock is needed to start the process all over again. As Patriarca notes (2008: 58) were fashion to reach its goal, and succeed in uniformising collective taste, it would kill its own principle: self-perpetuation through the shock of new distractions, whose adoption becomes, at the same time, a mark of social distinction. Significantly Balzac in his *Traité de la vie elegante*, and Leopardi in the *Discorso sullo stato presente dei costumi degli italiani* both note that fashion is a privilege of those who do not have to work to earn a living, namely the nobles and rich.

The aim of this contribution is to consider some of Leopardi's thoughts on the experience of transience in modern culture in relation to the more systematic reflection on the topic conducted by Baudelaire. Besides the *Zibaldone*, the text(s) that will be

discussed are Leopardi's preamble to his planned journal *Spettatore fiorentino*, and Baudelaire's essays on Poe and his *Peintre de la vie moderne*. These texts incorporate the sense of the fragmentedness of existence, memory as a prosthesis of the self, and a piece of relic or a ruin (resulting from the repetition of death associated with life experiences), art as fashion, and fashion as death in life.

German Romanticism both sealed the notion of aesthetic relativism and acknowledged the domain of subjectivity in art. Despite Leopardi's scant knowledge of German authors, of Schlegel and Schiller among others, he held similar views on the relative and subjective nature of art.² Suffice it to quote, besides the third chapter of *Il Parini, ovvero della gloria*, the following reference in the *Zibaldone*:

Le teorie delle quali i romantici han fatto tanto romore a' nostri giorni, avrebbero dovuto restringersi a provare che non c'è bello assoluto, nè quindi buon gusto stabile, e norma universale di esso per tutti i tempi e popoli; ch'esso varia secondo gli uni e gli altri, e che però il buon gusto, e quindi la poesia, le arti, l'eloquenza ec. de' tempi nostri, non danno esser quelle stesse degli antichi, nè quelle della Germania, le stesse che le francesi; che le regole assolutamente parlando non esistono (Z. 1671).

While Leopardi's views converged on many points with a relative and subjective conception of art, it was his full emancipation from the notion that the aim of art should go beyond the strictly aesthetic that placed him on the threshold of modernity. Claudio Colaiacomo (in Rafele 2010: 4) argues that this threshold, characterised by the complete theoretical interiorization of the notion of mutability, will be codified later by Charles Baudelaire.

The idea of the journal *Spettatore fiorentino* originated from the financial constraints in which Leopardi found himself in 1831, on the expiry of the one-year subvention offered to him by his Florentine friends in 1830. By then, Leopardi, who had decided to throw in his lot with that of the young Neapolitan patriot Antonio Ranieri, found himself pressurised by the need to obtain a regular income. In choosing to launch a journal, Leopardi gives the appearance of trying his hand with a booming and fashionable genre. Yet his preamble announces a journal *sui generis*, that restates, rather than relegates, his own pessimism. Its programme is in clear opposition to the social and progressive concerns of the *Antologia*, and in line with the sardonic, if not derisory tone of previous publications (the *Preambolo alle annotazioni* and some of the *Operette*). Significantly, Leopardi's project of the *Spettatore fiorentino* is introduced through a series of negations that carve a void around the contents of the journal, and the professional profile of its editors:

*non sono letterati, [...] Non sono filosofi; non conoscono [...] nessuna scienza; non amano la politica, nè la statistica, nè l'economia pubblica o privata. Come essi non sono nulla, così è molto difficile a definire che cosa debba essere il loro Giornale. Essi medesimi non lo sanno [...] Non si trova altro che idee negative: Giornale non letterario, non filosofico, non politico, non istorico, non di mode, non d'arti e mestieri, non d'invenzioni e scoperte [...] un'idea positiva, e una parola che dica tutto, non viene. [...] Se in italiano si avesse una parola che significasse quello che in francese di direbbe *le flâneur*, quella parola appunto sarebbe stata il titolo sospirato; perchè [...] il mestiere de' futuri compilatori del nostro Giornale, è quello che si esprime col detto vocabolo francese (PP.ii: 1011).³*

In his preamble to the *Spettatore fiorentino* Leopardi rejects the principle of positiveness («un'idea positiva, e una parola che dica tutto») because his journal transcends the fields of specific disciplines, as well as the pursuit of utility: «Noi non miriamo nè all'aumento dell'industria, nè al miglioramento degli ordini sociali, nè al perfezionamento dell'uomo. [...] Confessiamo schiettamente che il nostro Giornale non avrà nessuna utilità [...] Il nostro scopo [...] non è giovare al mondo, ma dilettere quei pochi che leggeranno» (PP. ii: 1012). Leopardi reiterates a point repeatedly made in the *Zibaldone* and in a famous letter to Giordani of 24 July 1828:⁴ literature and poetry have no other aim but the elicitation of pleasure for its own sake. They are aesthetic, not ethic domains, alien from the clear-cut utility principle of institutionalised disciplines.⁵ Leopardi's preamble to the *Spettatore fiorentino* is undoubtedly permeated with a piercing irony against the contemporary Florentine high-society represented by the readers of the *Antologia*, which he later targeted in the *Palinodia*. Moreover, it offers a foil to that society by restating Leopardi's loyalty to «I propri affetti [suoi]», the emotions that literature and poetry are heir to. The flâneur therefore embodies the condition of both the poet and the poetry reader, who experience the overwhelming feelings only poetry can elicit, no matter how useless to the achievement of actual human pleasure. The figure of the flâneur is therefore related to the theme of distraction and consolation that runs throughout the reflections on the role of poetry in the *Zibaldone*.

For Leopardi, human existence, driven by a life-long search for unattainable pleasure, is imbued with suffering. Therefore,

from its very beginning existence is marked by its own limitation and end, death, both in a literal and metaphorical sense. By representing human experience, however, poetry enacts life in two ways: it re-lives a fragment of existence, however sad it may have been, and by doing so, it celebrates existence itself; it enacts a moment of life anew, that lasts for as long as the experience of reading. Poetry is generated by the recognition of finality, it is an experience of pleasure that begins from the acknowledgement of its own impossibility, it is a moment of life originating from death and returning to it. This re-enactment is consoling in itself, it is a way of celebrating life anew, but also an acknowledgement that it is dramatically limited. Since pleasure is as impossible as is the achievement of ultimate knowledge, life is surrounded by death. As Moroncini notes (2008: 9-32), although we live life moment after moment, we ignore what it is, so that its narration becomes “a prosthesis of the self” that suspends death the very moment it acknowledges it.⁶ Every piece of poetry is thus an elegy, a mourning song, as well as a hymn to life. As a reader of poetry, the flâneur is he who witnesses his own end; as a poet himself, he witnesses the mysteries of existence in order to become able to tell them in poetry. If from an empirical viewpoint life is fleeting – a death perennially re-enacted, – from a philosophical perspective it cannot be apprehended, its meaning slips away. This is what makes inutility the destiny of art, it is a record of existence legitimised by writing.

In the *Zibaldone*, Leopardi had alluded to the insight and the «colpo d’occhio» that are the distinguishing skills of the true poet-philosopher allowing him to grasp in an epiphanic instant the sense and meaning of the whole.⁷ Yet these skills did not lead in his opinion to «un’idea positiva, e una parola che dica tutto», an all-encompassing *constructive* idea. Rather they define the capacity of grasping a general and overarching truth that may be, but is more likely not to be, flattering for man. The following *Zibaldone* passage seems to me to redefine the distinctly Leopardian notion of the “all encompassing idea” in polemic with the type of scholars (literati, philosophers, scientists, politicians, and economists) he ironically refers to in the preamble of the *Spettatore fiorentino*, and to whom he opposes the figure of the flâneur:

d’un sol colpo d’occhio discernendo e *mirando una moltitudine di oggetti*, [...] egli [poeta, filosofo, uomo d’immaginativa e di sentimento] è in grado di *scorger con essi i loro rapporti scambievoli*, e per la novità di quella moltitudine di oggetti tutti insieme rappresentantisegli, egli è attirato e a considerare, benchè rapidam., i detti oggetti meglio che per l’innanzi non avea fatto, e ch’egli non suole; e a voler guardare e notare i detti rapporti. Ond’è ch’egli ed abbia in quel momento una straordinaria facoltà di generalizzare [...], e ch’egli l’adoperi; e adoperandola scuopra di quelle verità generali e perciò veramente grandi e importanti, che indarno fuor di quel punto e di quella ispirazione [...] e furore o filosofico o passionato o poetico o altro, indarno, dico, con lunghissime e pazientissime ed esattissime ricerche, esperienze, confronti, studi, ragionamenti, meditazioni, esercizi della mente, dell’ingegno, della facoltà di pensare di riflettere di osservare di ragionare, indarno, ripeto, non solo quel tal uomo o poeta o filosofo, ma qualunqu’altro o poeta o ingegno qualunque o filosofo acutissimo e penetrantissimo, anzi pur molti filosofi insieme cospiranti, e i secoli stessi col successivo avanzamento dello spirito umano, cercherebbero di scoprire, o d’intendere, o di spiegare, siccome colui, mirando a quella ispirazione, facilmente e perfettam. e pienam. fa a se stesso in quel punto, e di poi a se stesso ed agli altri, purch’ei sia capace di ben esprimere i propri concetti, ed abbia bene e chiaramente e distintam. presenti le cose allora concepite e sentite (Z. 3269-3271).

Many of the attitudes Leopardi describes here could apply to the flâneur as an archetype for his journal. Indeed the flâneur may be described as one who observes *en passant* («discernendo e mirando») a multiplicity of objects («moltitudine di oggetti») and captures their secrets in an instantaneous epiphany («d’un sol colpo d’occhio», «rapidamente», «in quel punto»). It is not just the multitude of objects perceived as a whole that strikes as a novelty («per la novità di quella moltitudine di oggetti tutti insieme rappresentantisegli»), but the single objects themselves that for the first time are apprehended in their mutual relations with one another («egli è attirato e a considerare, benchè rapidamente, i detti oggetti meglio che per l’innanzi [...] e a voler guardare e notare idetti rapporti»). Thus, more than the professional philosopher who is perpetually analysing, and better than the poet absorbed by meditation, the flâneur could represent the poet-philosopher who recognises the underpinning pattern of reality, and intuits the substance of life at a glance.

In an early *Zibaldone* page, Leopardi had described the effect produced on the reader by the odes of Anacreon in similar terms. The rapidity of their impact derives from the apprehension of the text as a whole. Reading and feeling poetry is a single experience, which does not lend itself to analysis without the risk of losing its poetic essence.

Io per esprimere l’effetto indefinibile che fanno in noi le odi di Anacreonte non so trovare similitudine ed esempio più adattato di un *alito passeggero* di venticello fresco nell’estate odorifero e ricreante, che *tutto in un momento* vi ristora in certo modo e v’apre come il respiro e

il cuore con una certa allegria, ma *prima che voi possiate appagarvi pienamente di quel piacere, ovvero analizzarne la qualità, e distinguere perchè vi sentiate così refrigerato già quello spiro è passato*, conforme appunto avviene in Anacreonte, che *e quella sensazione indefinibile è quasi istantanea, e se volete analizzarla vi sfugge, non la sentite più*, tornate a leggere, vi restano in mano le parole sole e secche, *quell'arietta per così dire, è fuggita*, e appena vi potete ricordare in confuso la sensazione che v'hanno prodotta un momento fa quelle stesse parole che avete sotto gli occhi (Z. 30-31).

The fleeting pleasure of the poetic experience is as impossible to capture as a breeze; it leaves behind nothing but relics («le parole sole e secche») and a feeling of irretrievable loss («appena vi potete ricordare in confuso la sensazione che v'hanno prodotta un momento fa»).⁸ Arguably, Leopardi's notion of the flâneur echoes his description of the «poeta, filosofo, uomo d'immaginativa e di sentimento», who is capable of grasping the sense of life in the same way as in the experience of reading Anacreon: «rapidamente». After all, what is the apprehension of the whole if not the modern recognition that the essence of ultimate knowledge is impossible to capture, too overwhelming and deep for humans to encompass within their reason, and that apprehension brings with it the destruction of disciplinary barriers and the pointlessness of directing reason towards a specialized field, a discrete science? The editors of the *Spettatore fiorentino* «non sono nulla» because they are uncategorizable as either poets, philosophers or scientists. Like Filippo Ottonieri, Eleandro and Tristano, but also Saffo and the wandering shepherd, they aspire to the apprehension of the whole, namely the secret of the forever fleeting pleasure, which is the unreachable objective of human existence. The mystery of the universe which escapes human understanding ultimately coincides with the impossible fulfilment of human inborn and instinctual aspiration. Leopardi's various *alter egos* are all flâneurs: they surrender to the seduction of the world spectacle, yet are kept from it by a feeling of estrangement deriving from its fleeting and ever provisional nature; they contemplate life as it unfolds in a series of plays of which they may pretend to be actors, but are ultimately mere observers and spectators – namely readers.

In his uncategorizable nature as a character who is capable of re-enacting the (non)sense of the prismatic world that he observes unfolding moment after moment, the flâneur is an incarnation of the modern man. This man is at once a witness of, and a spokesman for, fashion. This ambivalence that puts him both in and out of fashion creates an ambiguity, which permeates Leopardi's entire preamble to the *Spettatore fiorentino*. Leopardi announces that the journal will contain fashionable and trendy rubrics:⁹ «spesso si daranno pareri intorno a libri nuovi [...] Anche si parlerà di teatri e di spettacoli; e si daranno traduzioni di cose recenti e poco note da diverse lingue» (PP. ii: 1013). Most significantly, Leopardi invites subscriptions from the public of fashion par excellence, women. Yet he appeals to a female audience on account of their noble qualities of generosity and sensitivity, and at the same time eschews frivolity: «Sottoscrivano massimamente le donne; alle quali soprattutto cercheremo di soddisfare, *non per galanteria, che niente ci par più ridicolo che la galanteria messa a stampa*; ma perchè è verisimile che le donne, come meno severe, usino più degnazione alla nostra inutilità» (1012). So while Leopardi's journal, by its very genre, seems to partake in the construction of the ephemeral – fashion – it simultaneously also denounces its flimsiness and fragile consistency. No wonder that, as the editor announces, its nature is ultimately tragic-comic:

Benchè propongiamo di ridere molto, ci serbiamo però intera la facoltà di parlar sul serio: il che faremo forse altrettanto spesso, ma sempre ad oggetto e in maniera di dover dilettare, anco se si desse il caso di far piangere. Perchè, per confessare il vero, l'inclinazione nostra sarebbe piuttosto di piangere che di ridere. Ma per non annoiare gli altri, ci attenghiamo a questo più che a quello, considerando che se il riso par che sia poco fortunato in questo secolo, il pianto fu e sarà sfortunatissimo in tutti i secoli. Ad ogni modo, forse si è riso già troppo in questo preambolo, quand'anche a qualche lettore il nostro riso paresse una sorta di pianto (1012-1013).

Folin observes that Leopardi's is not the superior and admonishing smile of a moralist such as Democritus, but the melancholic smile of one who has discovered ultimate truth in universal relativity (1993: 127-28). The nature of Leopardi's journal suggests that the tragic mystery of death manifests itself in life also in the form of fashion, and that our only distraction and consolation, poetry, is yet as ephemeral and useless as fashion itself. Accordingly, the flâneur, as both a protagonist and an observer of life and fashion has a tragic message to convey. However, he compensates for it with laughter. Significantly, Leopardi notes in the *Zibaldone* that laughter befits tragedy, and that it shows in the face of someone who has deliberated on taking his life, in other words who is on his way to death:¹⁰

Ne' pazzi i più malinconici e disperati, è naturaliss. e frequente un riso stupido e vuoto, [...]. Vi prenderanno per la mano con guardatura profondissima, e nel lasciarvi vi diranno *addio* [original italics] con un sorriso che parrà più disperato e più pazzo della stessa disperazione e pazzia. Cosa però notabiliss. anche nei savi ridotti alla intiera disperaz. della vita, e massimamente dopo concepita una risoluzione estrema, che li fa riposare appunto in questa estremità d'orrore, e li placa, [...] (Z. 188).

Laughter, moreover, transforms *passion* into *compassion* (Folin 1993: 128), a feeling that Leopardi considers the noblest of humankind («la compassione [...] è un miracolo della natura. [...] E perciò appunto gli uomini compassionevoli sono sì rari, e la pietà è posta [...] fra le qualità le più riguardevoli e distintive dell'uomo sensibile e virtuoso» Z. 108). Compassion also has for Leopardi a healing and soothing role: it consoles. Bound together by compassion, tragedy and laughter perform a therapeutic function mediated by aesthetics, as Leopardi remarks repeatedly in the *Zibaldone*, and explicitly lays out in the famous pages of 4 October 1820, and 15 February 1828.¹¹ By saying that the work of genius is consoling because it kindles enthusiasm and enlivens the dejected spirit even when portraying death, Leopardi is defining what the work of art is for him: a moment of death brought back to life. Significantly Leopardi calls his works "relics" («qualche reliquia de' miei sentimenti passati»), namely ruins that bear the mark of what life once was. Underpinning the preamble of the *Spettatore fiorentino* is the awareness that with it Leopardi was contributing to the production of the ephemeral not only by proposing the fashionable genre of journalism, but because the matter of the journal, poetry, was the celebration of the ephemeral itself. While recognizing the impossibility of fleeing the limit of death, which enters life as life unravels, Leopardi with his poetic journalis striving to perpetuate the fleeting moment, like the fresh breeze deriving from the reading of Anacreon. Half a manifestation of the sad superficiality of modern times and half an expression of the deathly essence of the life celebrated in poetry, fashion is experienced by Leopardi in its fully dramatic ambivalence. His own *Canti* and *Operette morali*, the works from which he was expecting consolation in his elderly age, were ephemeral products, replications of the fleetingness of life experiences, yet capable of drawing suffering away through the illusory perpetuation of life («conservarla e darle durata, quasi in deposito») and the consoling power of poetry reading. Hence his appeal to perspective readers: «se nel gravissimo secolo decimonono [...] v'è ancora di quelli che vogliano leggere per diletto, e per avere dalla lettura qualche piccola consolazione a grandi calamità, questi tali sottoscrivano alla nostra impresa» (PP. ii: 1012).¹²

Thus Leopardi places himself between fashion as consolation and death as fashion, challenging his audience to recognise the latter's skeletal features not only in the decline of modern Italian society, but also between the lines of poetry itself. The flâneur is the survivor of epistemological and ontological failure, who disguises life's deathly essence under the beautiful dress of both fashion and poetry. I could not find a more striking visual representation of Leopardi's sense of the brotherhood between fashion and death, as stated in the *Dialogo della moda e della morte*,¹³ and implied in the Preamble to the *Spettatore fiorentino*, than Jacques Roubille's frontispiece in a 1950 numbered edition of *Les fleurs du mal*.

Les fleurs du mal par Charles Baudelaire. Dix Illustrations en couleurs de Jacques Roubille. Collections «Pastels», Éditions du Panthéon, Paris, 1950. Exemplaire n. 1882.



Unlike Leopardi, who turned down all the possibilities of collaborating with the leading journal of his time, the *Antologia*, of which his *Spettatore fiorentino* was meant to be a counter model, Baudelaire made wide use of journalism to disseminate his aesthetic views. It appears that in order to be able to assert the eternal value of art, which for him, as for Leopardi, was alien from the idea of utility, Baudelaire had to immerse himself in the transitory genre par excellence, what his friend Balzac called «un gouffre qui dévore tout et ne rend rien [...] un monstre qui n'engendre pas»(2000: 9).

Baudelaire had been publishing for a few years when he first encountered the work of Edgar Allan Poe, and voiced his discovery to his French audience in the journals *Revue de Paris* in 1852 and *Le Pays* in 1856. Another comprehensive essay, «Notes Nouvelles sur Edgar Poe» would appear in Baudelaire's translations of Poe's short stories in 1857, and be re-published numerous times.

The two journalistic contributions offer a writing and re-writing of Poe's life and works, and reveal that Baudelaire progressively recognised in Poe a kindred spirit. Significantly the second text, *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres* published just over a year before the release of *Les fleurs du mal* (1857), contains an unequivocal statement of poetics that seals not only Baudelaire's self-perceived affinity with Poe, but is the prelude to a striking similarity with Leopardi, which, as the second and third quotations below suggest, will become almost literal in Baudelaire's later essay:¹⁴

[Poe] croyait, en vrai poète qu'il était, que le but de la poésie est de même nature que son principe, et *qu'elle ne doit pas avoir en vue autre chose qu'elle-même* (ŒC: 305).

l'idée d'utilité, [est] la plus hostile du monde à l'idée de beauté (328).

aucun poème ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom de poème, que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d'écrire un poème. [...] La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de défaillance, s'assimiler à la science ou à la morale; elle n'a pas la Vérité pour object, elle n'a qu'Elle-même (333).

The principle of the self-sufficiency of art and poetry justifies the singularity of the artist, endowed with an exceptional sensitivity and an exceptional imagination. The latter is, again, described by Baudelaire in terms that sound like an almost literal translation from the entry in the *Zibaldone* of 7 September 1821:¹⁵ «*L'Imagination* est une faculté quasi divine qui *perçoit tout d'abord*, en dehors des méthodes philosophiques, *les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies*» (ŒC: 329). Significantly the peculiar sensitivity of the artist who Baudelaire repeatedly describes as a “writer living on his nerves” («l'écrivain des nerfs»; 316, «les poètes [sont] une race irritable»; 330), is a faculty associated with the immediate perception of truth, justice and beauty.¹⁶ Like Leopardi, Baudelaire acknowledges the philosophical nature of poetry, its capacity to capture the essence of life in its disturbing and mysterious truth. The public resistance to Poe's «vérité philosophique» (ŒC: 318) recalls the response to Tristano's «filosofia dolorosa, ma vera» (PP. ii: 214). In particular, in his Poe articles, Baudelaire gives shape and defines key concepts for modern aesthetics that revolve around the experience of transience and that will be reiterated, and inequivocally codified in his *Peintre de la vie moderne*: the transience of the artist's emotions, emotions as a barometer of the transience of life, the ephemeral as the essence of modernity and of its aesthetic code.

As we have observed, intrinsic to Poe's burning passion for the beautiful is a sensitivity that subjects him, like all artists, to sudden shocks. These, in turn, elicit further shocks in his interlocutors, even when he attempts to disguise his impetus under a cold smile: «lorsque j'appris que Poe désirait m'être présenté, j'éprouvai un sentiment singulier et qui ressemblait à de l'effroi [...] – says Baudelaire in reporting Mrs. Osgood's first encounter with her future friend Edgar Allan – il me salua, calme, grave, presque froid; mais sous cette froideur vibrait une sympathie si marquée que je ne pus m'empêcher d'en être profondément impressionnée» (ŒC: 310). In a state of permanent alert («son étonnant cerveau incessamment en éveil», 311) Poe's temperament is close to the flâneur-type, always in search of new stimuli, powerful, though flippant and elusive sensations, which poetry strives to capture and eternalise as fragments of life:

[...] il est incontestable que – semblables à *ces impressions fugitives et frappantes, d'autant plus frappantes dans leurs retours qu'elles sont plus fugitives*, qui suivent quelquefois un symptôme extérieur, une espèce d'avertissement comme un son de cloche, une note musicale, ou un parfum oublié, et qui sont elles-mêmes suivies d'un événement semblable à un événement déjà connu et qui occupait la même place dans une chaîne antérieurement révélée, – semblables à ces singuliers rêves périodiques qui fréquentent nos sommeils, – il existe dans l'ivresse non seulement des enchaînements de rêves, mais des séries de raisonnements, qui ont besoin, pour se reproduire, du milieu qui leur a donné naissance (ŒC: 315).

Thus, Baudelaire justifies Poe's addiction to drinking as the springboard of poetic inspiration.¹⁷ The allure of pleasure is too powerful; resistance gives in to the seducing force the vision of alcohol can yield («Il ne pouvait résister au désir de retrouver les visions merveilleuses ou effrayantes, les conceptions subtiles qu'il avait rencontrées dans une tempête précédente; c'étaient de vieilles connaissances qui l'attiraient impérativement», ŒC: 315). In Baudelaire's eyes, Poe's drinking habit becomes a means to follow the call of poetry, to surrender to the song of the sirens, to redeem life by becoming one with the ephemeral, the hallucinatory excitement of alcohol and the poetic ecstasy it gave way to. Not unlike Leopardi's polemic against the ethic of utility that informed Italian culture, Baudelaire disassociated himself from contemporary American and French society, led by the principle of the edification of public conscience, who criticised Poe's poetry on moral grounds. Moreover, for Leopardi as much as for Baudelaire as a critic and sympathiser with Poe, the pleasure of poetry was as consoling as it was tragic, because in its philosophical nature it captured the sorrowful essence of life.¹⁸ The expression on the face of the poet-flâneur, who wavers between the melancholic smile

of Leopardi, and the grimace of Poe and Baudelaire, is not an expression of superiority; it is the recognition, anguishing or devilishly pleasing, that in its endless transience, existence is a repeated and mysterious experience of loss and death.

In a crucial passage of *Notes nouvelles* Baudelaire comments on the effectiveness in which Poe's short-stories encapsulate fragments of experience mirroring the rhythms of life (*ŒC*: 329), and concludes:

«Un long poème n'existe pas [...]» En effet, un poème ne mérite son titre qu'autant qu'il excite, qu'il enlève l'âme, et la valeur positive d'un poème est en raison de cette excitation, de cet *enlèvement* [original italics] de l'âme. Mais, par nécessité psychologique, *toutes les excitations sont fugitives et transitoires*. Cet état singulier, dans lequel l'âme du lecteur a été, pour ainsi dire, tirée de force, ne durera certainement pas autant que la lecture de tel poème qui dépasse la rénacité d'enthousiasme dont la nature humaine est capable (*ŒC*: 332).

Baudelaire draws from Poe the conclusion that the effect of poetry is time-bound and limited.¹⁹ The affinity between this passage and page 30 of the *Zibaldone*, where Leopardi describes the effect Anacreontic odes have on him, or the *Dialogo di Timandro ed Eleandro*, where the latter notes that real poetry ennobles the reader for half an hour is striking:

Se alcun libro morale potesse giovare, io penso che gioverebbero massimamente i poetici [...] cioè libri destinati a muovere la immaginazione; e intendo non meno di prose che di versi. Ora *io fo poca stima di quella poesia che*, letta e meditata, *non lascia al lettore nell'animo un tal sentimento nobile, che per mezz'ora, gl'impedisca di ammettere un pensier vile, e di fare un'azione indegna*. Ma se il lettore manca di fede al suo principale amico un'ora dopo la lettura, *io non disprezzo perciò quella tal poesia*: perchè altrimenti mi converrebbe disprezzare le più belle, più calde e più nobili poesie del mondo (*PP* ii: 173-174).

The principle of temporality rushes into art. For Leopardi «la poesia sta essenzialmente in un impeto [...] I lavori di poesia vogliono p. natura essere corti» (Z. 4356). Leopardi suggests that this is a key principle of poetry in general, valid for classical as well as for modern poetry. In fact, his confession that his own works hold in store («in deposito») reliquies of his youth («qualche reliquia de' miei sentimenti passati») for him to cherish over time («per conservarla e darle durata») redirects Leopardi's observations on the temporality of poetry towards himself, making him a spokesman of *modern poetry*.

While both Leopardi and Baudelaire converge implicitly or explicitly on the recognition that the principle of temporality has replaced the eternal in art, and swept away classical aesthetics with the modern, for Leopardi this is a painful loss that he hardly ceases to mourn. His *Spettatore fiorentino* or flâneur is the witness of this loss, retaining within himself a tension between tradition and innovation.²⁰ This tension expresses itself in the aristocratic nature of Leopardi's *Spettatore*, his devotion to beauty, and scorn of utility. It is a tension that Baudelaire would also acknowledge, and describe as follows:

[...] tous participant du même caractère d'opposition et de révolte; tous sont des représentants de ce qu'il y a de meilleur dans l'orgueil humain, de ce besoin, trop rare chez ceux d'aujourd'hui, de combattre et de détruire la trivialité. De là naît, chez les dandys, cette attitude hautaine de caste provocante, même dans sa froideur. Le dandysme apparaît surtout aux époques transitoires où la démocratie n'est pas encore toutepuissante, où l'aristocratie n'est que partiellement chancelante et avilie. Dans le trouble de ces époques quelques hommes déclassés, dégoûtés, désœuvrés, mais tout riches de force native, peuvent concevoir le projet de fonder une espèce nouvelle d'aristocratie, d'autant plus difficile à rompre qu'elle sera basée sur les facultés les plus précieuses, les plus indestructibles, et sur les dons célestes que le travail et l'argent ne peuvent conférer. Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences (*ŒC*: 711).

The flâneur struggles between two opposing streams: tradition and innovation, the past of history and the future of novelty, the knowledge which comes from the past and the challenge to offer, or even just to consider, new possibilities for human life, the resistance against the deterioration of noble values at a time of progressive conformism, and yet the striving for something new.

The very name of the protagonist of the penultimate *Operetta*, the Passeggiere, is by definition the passer-by, a stand-in for a flâneur. The dialogue from 1832 was likely composed for the first issue of the *Spettatore fiorentino*. The Passeggiere is indeed the spectator of time, which unfolds year after year, and moment after moment. By observing the passing of time the Passeggiere also follows a dream of beauty: «Quella vita ch'è una cosa bella, non è la vita che si conosce, ma quella che non si conosce; non la vita passata, ma la futura» (*PP* ii: 210). This is because each year only brings a renewed experience of death leaving behind the

ruin of promised happiness. Thus, the passer-by relinquishes to the pattern of illusion and disillusionment to which he has become habituated, an habituation contracted in order to be able to enjoy the ephemeral of existence, to live life and flee it at the same time. Habituation has made him adaptable, capable of letting things glide away, resilient to the shocks of life. The flâneur or Passeggiere has learned the ultimate secret that Plotinus lays bare to Porphyry: «la vita è cosa di tanto piccolo rilievo, che l'uomo, in quanto a se, non dovrebbe esser molto sollecito né di ritenerla né di lasciarla» (*PP*. ii: 208).

In more than one way, Leopardi's *Spettatore fiorentino* insinuates features of future human typologies: the visitor of World exhibitions and of the Parisian Arcades, whom Benjamin describes seduced by «the sex-appeal of the inorganic» (1999: 79), and succumbing to the powerful allure of commodities' display; Poe's *Man of the Crowd*, who, in pursuit of the mysterious secret engraved on a man's face, wondersthrough the metamorphosing phantasmagoria of the big city; more than anything else, however, he anticipates some traits of Baudelaire's *Peintre de la vie moderne*. Although rigorously alien from morals or politics, he is an «*homme du monde*» [original italics] (*ŒC*: 689), like Poe's *Man of the Crowd*. Immersed in the world, he merges with the reality of the painting he draws, becoming part of the present he paints. Baudelaire calls his painter «un génie d'une nature mixte [...] Observateur, flâneur, philosophe» (687). He is capable of relating to the different manifestations of beauty modernity is heir to, including the phenomenon of flâneurie itself. Baudelaire, who assimilates him to the dandy, also describes him as typically indulging in the pleasure of surprising by never being surprised, an attitude akin to the sad smile of Leopardi's *Spettatore*: «Un dandy peut être un homme blasé, peut être un homme souffrant; mais [...] il sourira comme le Lacédémonien sous la morsure du renard» (*ŒC*: 710).

Ultimately Leopardi and Baudelaire appear each to accentuate the opposite directions of the threshold of modernity on which they stand: the mourning for an irretrievable loss, the former, the excitement for a possible gain, the latter. For Leopardi the flâneur is the witness of the Decadence of modern times, Baudelaire sees in Decadence itself, and therefore the experience of the limit, the end, and death, the principle of the new (*ŒC*: 320).

For Baudelaire the experience of the transitory, «le nombre, [...] l'ondoyant, [...] le mouvement, [...] le fugitif et l'infini» (*ŒC*: 691), of which fashion was becoming the embodiment, is the essence of life and beauty: «Il s'agit [...] de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitorire» (694). Baudelaire celebrates Decadence, the flowers of evil, as a principle of beauty that the artist is called upon to eternalise, as opposed to the classical notion of beauty, which is associated with the religious and the heroic.

[...] il est beaucoup plus commode de déclarer que tout est absolument laid dans l'habit d'une époque, que de s'appliquer à en extraire la beauté mystérieuse qui y peut être contenue, si minime ou si légère qu'elle soit [...] Cet élément transitorie, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable [...] En un mot, pour que toute modernité [original italics] soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite (*ŒC*: 694-95).

By emphasising the extent to which a commitment to the past causes the loss of the present, Baudelaire brings to its ultimate consequences the poetics of relativism and fragmentation that the aesthetics of Romanticism had inaugurated with Schlegel, and further developed through Vischer, Rosenkranz and Schleiermacher (Vercellone 1999: 55-120). Modern art can equal the dignity of classical art only by becoming permeated with life, and finding beauty in the minutiae of the plain and despicable: «il y a dans la vie triviale, dans la métamorphose journalière des choses extérieures, un mouvement rapide qui commande à l'artiste une égale vélocité d'exécution» (*ŒC*: 686). In *Le Peintre de la vie moderne* Baudelaire continues the polemic against the cult of “classical” and “high art” forged in the Poe essays. In the section dedicated to the *Éloge du maquillage*, this dispute acquires a very anti-Rousseauian, also at times anti-Leopardian tone. Baudelaire entirely subverts the Romantic notion of nature considering it the cause of the evil in man:

analysez tout ce qui est naturel, toutes les actions et les désirs du pur homme naturel, vous ne trouverez rien que d'affreux. Tout ce qui est beau et nobles est le résultat de la raison et du calcul. Le crime [...] est originellement naturel. La vertu, au contraire, est artificielle [...] Le mal se fait sans effort, naturellement [original italics], par fatalité; le bien est toujours le produit d'un art (*ŒC*: 715).

The ultimate consequence of this tenet is that the artificial in art, of which fashion is a manifestation, is an aspiration towards the ideal, a pursuit of beauty and perfection, associated with love, seduction, and ends by legitimising even the excesses of art itself. The canon of artificiality, once considered ugly and distorted, takes the place of the sterile canon of nature:

La mode doit donc être considérée comme un symptôme du goût de l'idéal surnageant dans le cerveau humain au-dessus de tout ce que la vie naturelle y accumule de grossier, de terrestre et d'immonde, comme une déformation sublime de la nature, ou plutôt comme un essai permanent et successif de réformation de la nature (*OEC*: 516).

Fashion is a distortion; yet distortion is also the essence of modernity, part of the life of the civilized man. The bizarre, the violent and excessive is imbued with poetry; its fleetingness capturing «la saveur amère ou capiteuse du vin de la Vie» (*OEC*: 724). Baudelaire ends his portrait of the *Peintre de la vie moderne* with a Christian image, wine as a symbol of the supreme sacrifice of Christ: death to promise life anew. The rift between the atemporal and eternal beauty of nature in classical art, and the irruption of the excessive and the distorted into modern art is intertwined with the recognition of the temporal, the discontinuous, the fragmented essence of human life. Christ has brought passion, and suffering into culture, and made it an object of art. The figure of Christ has incorporated the limit (death) within life, in order to point at the possibility of transcending that limit, in a divine and eternal dimension which is not life. The flâneur is the modern man who witnesses and laments the impossibility of reaching out towards that dimension, accepting that he is part of a changing human reality, himself an incarnation of transience, forever barred from eternity. Like Leopardi who records the fleeting nature of the beauty of Anacreon's odes, the speaking I of Baudelaire's *À une passante*, wonders if he will ever encounter again the beauty which, like a shooting star, has flashed in the middle of the noisy Parisian crowd: «Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?» (1950: 111).

¹ Unless otherwise stated, all italics in the quotations are mine.

² For the relationship between Leopardi and Schlegel, see in particular Musarra (2000).

³ All quotations from Leopardi's works, letters and the *Zibaldone* are from the Mondadori editions edited by Damiani and Rigoni (see bibliography). They are abbreviated as *PP.* and *Let.* followed by the volume number and page number, and respectively *Z.* followed by the number of the autograph page.

⁴ «[...] mi comincia a stomacare il superbo disprezzo che qui si professa di ogni bello e di ogni letteratura: massimamente che non mi entra poi nel cervello che la sommità del sapere umano stia nel saper la politica e la statistica. Anzi, considerando filosoficamente l'inutilità quasi perfetta degli studi fatti dall'età di Solone in poi per ottenere la perfezione degli stati civili e la felicità dei popoli, mi viene un poco da ridere di questo furore di calcoli e di arzigogoli politici e legislativi; e umilmente domando se la felicità de' popoli si può dare senza la felicità degl'individui. I quali sono condannati alla infelicità dalla natura, e non dagli uomini né dal caso: e per conforto di questa infelicità inevitabile mi pare che vagliano sopra ogni cosa gli studi del bello, gli affetti, le immaginazioni, le illusioni. Così avviene che il dilettevole mi pare utile sopra tutti gli utili, e la letteratura utile più veramente e certamente di tutte queste discipline secchissime» (*Let.*, 839).

⁵ Already at page 3 of the *Zibaldone* Leopardi had noted: «L'utile non è il fine della poesia benchè questa possa giovare. E può anche il poeta mirare espressamente all'utile o ottenerlo (come forse avrà fatto Omero) senza che però l'utile sia il fine della poesia, come può l'agricoltore servirsi della scure a segar biade o altro senza che il segare sia il fine della scure. La poesia può esser utile indirettamente, come la scure può segare, ma l'utile non è il suo fine naturale, senza il quale essa non possa stare, come non può senza il dilettevole, imperocchè il dilettere è l'ufficio naturale della poesia».

⁶ For the useless but pleasure-giving activities of literature and poetry see also Givone (1995: 99-154).

⁷ For example, see: *Z.* 1833-1839;3245; 3271.

⁸ Extraordinary insightful readings of the experience of temporal discontinuity in Leopardi's poetry have been conducted by Claudio Colaiacomo, to whom this study is largely indebted. See in particular the essays on *L'infinito* (pp. 23-48) and *La sera del di di festa* (pp. 49-135) in *Camera obscura*, and «Conquista del tempo e testo nelle Ricordanze Leopardi». For the ephemeral in modernity see also his essay «Post-etica rivoluzionaria», and the conclusive analysis of *Il sogno* in «L'immagine romantica del canone».

⁹ Leopardi's addressees are clearly the ruling classes, the only ones, as Balzac noted almost contemporarily in his *Traité de la vie elegante*, who could afford to entertain themselves without having to work manually to earn their living.

¹⁰ One should remember that, on the point of taking his life, Brutus «maligno alle nere ombre sorride» (*PP.* i: 30) while the

speaking *I* of Leopardi's *Ad Arimane* warns the divinity of evil that: «Pianto da me per certo Tu non avrai» (686).

¹¹ The two extracts read as follows: «Hanno questo di proprio le opere di genio, che quando anche rappresentino al vivo la nullità delle cose, quando anche dimostrino evidentemente e facciano sentire l'inevitabile infelicità della vita, quando anche esprimano le più terribili disperazioni, tuttavia ad un'anima grande che si trovi anche in uno stato di estremo abbattimento, disinganno, nullità, noia e scoraggimento della vita, o nelle più acerbe *emortifere* [original italics] disgrazie [...] servono sempre di consolazione, raccendono l'entusiasmo, e non trattando né rappresentando altro che la morte, le rendono, almeno momentaneamente, quella vita che aveva perduta. E così quello che veduto nella realtà delle cose, accora e uccide l'anima, veduto nell'imitazione o in qualunque altro modo nelle opere di genio (come p.e. nella lirica che non è propriamente imitaz.), apre il cuore e ravviva. Tant'è, siccome l'autore che descriveva e sentiva così fortemente il vano delle illusioni, pur conservava un gran fondo d'illusione, e ne dava una gran prova, col descrivere così studiosamente la loro vanità [...] nello stesso modo il lettore quantunque disingannato, e per se stesso e per la lettura, pur è tratto dall'autore, in quello stesso inganno e illusione nascosta ne' più intimi recessi dell'animo, ch'egli provava. E lo stesso conoscere l'irreparabile vanità e falsità di ogni bello e di ogni grande è una certa bellezza e grandezza che riempie l'anima, quando questa conoscenza si trova nelle opere di genio. E lo stesso spettacolo della nullità, è una cosa in queste opere, che par che ingrandisca l'anima del lettore, la innalzi, e la soddisfaccia di se stessa e della propria disperazione. (Gran cosa, e certa madre di piacere e di entusiasmo, e magistrale effetto della poesia, quando giunge a fare che il lettore acquisti maggior concetto di se, e delle sue disgrazie, e del suo stesso abbattimento e annichilamento di spirito). Oltracciò il sentimento del nulla, è il sentimento di una cosa morta e mortifera. Ma se questo sentimento è vivo, come nel caso ch'io dico, la sua vivacità prevale nell'animo del lettore alla nullità della cosa che fa sentire, e l'anima riceve vita (se non altro passeggiara) dalla stessa forza con cui sente la morte perpetua delle cose, e sua propria. Giacchè non è piccolo effetto della cognizione del gran nulla, né poco penoso, l'indifferenza e insensibilità che inspira ordinarissimam. e deve naturalmente ispirare, sopra lo stesso nulla. Questa indifferenza e insensibilità è rimossa dalla detta lettura o contemplazione di una tal opera di genio: ella ci rende sensibili alla nullità delle cose, e questa è la principal cagione del fenomeno che ho detto» (Z. 259-261). «Uno de' maggiori frutti che io mi propongo e spero da' miei versi, è che essi riscaldino la mia vecchiezza col calore della mia gioventù; è di assaporarli in quella età, e provar *qualche reliquia de' miei sentimenti passati*, messa quivi entro, *per conservarla e darle durata*, quasi in deposito; è di commuover me stesso in rileggerli [...]» (Z. 4302).

¹² As noted by Claudio Colaiacomo (in Rafele 2010), we are still beyond the culturological view of money that will be observed in the developments of fashion first by Simmel at the end of the 19th century, and later on by Benjamin, into the estranging distraction derived from the «sex appeal of the inorganic». Yet Leopardi, who enhances the high and noble nature of distraction in the form of poetic consolation, seems to sense its future evolution in an economic and monetary direction. And it is ironic that a journal dedicated to the pleasure of the inutility of poetry should end with a plain request for the material and monetary counterpart of the release of the journal, the subscription costs: «Il prezzo dell'associazione in Toscana, è di paoli 12 per un trimestre, 20 per un semestre, e 36 per un anno» (PP. ii: 1013). The vulgar principle of utility, the impelling need to find a source of living after the end of the one-year-subvention provided by his Florentine friends, forced Leopardi, at least in his original intentions, into a compromise with the useful.

¹³ «Moda. Non mi conosci? [...] Io sono la Moda, tua sorella. Morte. Mia sorella? Moda. Sì: non ti ricordi che tutte e due siamo nate dalla Caducità?» (PP. ii: 24).

¹⁴ All quotations from Baudelaire's prose works are from the second volume of the Gallimard edition quoted in the bibliography, abbreviated as *ŒC* and followed by the page number.

¹⁵ «Proprietà del vero poeta è la facoltà e la vena delle similitudini. [...] L'animo in entusiasmo, nel caldo della passione qualunque ec. ec. discopre vivissime somiglianze fra le cose. Un vigore anche passeggero del corpo, che influisca sullo spirito, gli fa vedere dei rapporti fra cose disparatissime, [...] gli mostra delle relazioni a cui egli non aveva mai pensato, gli dà insomma una facilità mirabile di ravvicinare e rassomigliare gli oggetti delle specie le più distinte, [...] d'incorporare vivissimamente il pensiero il più astratto, di ridur tutto ad immagine, e crearne delle più nuove e vive che si possa credere. [...] Or questo è tutto il filosofo: facoltà di scoprire e conoscere i rapporti, di legare insieme i particolari, e di generalizzare» (Z. 1650).

¹⁶ «[...] la fameuse irritabilité poétique n'a pas de rapport avec le *tempérament* [original italics] [...] mais avec une clairvoyance plus qu'ordinaire relative au faux et à l'injuste. Cette clairvoyance n'est pas autre chose qu'un corollaire de la vive perception du vrai, de la justice, de la proportion, en un mot du Beau [...] l'homme qui n'est pas (au jugement du commun)*irritabilis* [original italics], n'est pas poète du tout» (*ŒC*: 331).

¹⁷ One could remember here the conclusion of Leopardi's *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*, in which Tasso begs

the spirit to tell him where to go and find him again: «Tasso. [...] La tua conversazione mi riconforta pure assai. [...]. Acciò da ora innanzi io ti possa chiamare o trovare quando mi bisogni, dimmi dove sei solito di abitare. Genio. Ancora non l'hai conosciuto? *In qualche liquore generoso*» (PP. ii: 74-75).

¹⁸ «Il analyse ce qu'il y a de plus fugtif, il soupèse l'impondérable et décrit, avec cette manière minutieuse et scientifique dont les effets sont terribles, tout cet imaginaire qui flotte autour de l'homme nerveux et le conduit à mal» (ŒC: 317).

¹⁹ In *The Philosophy of Composition* (1845), Poe argues: «there is a distinct limit, as regards length, to all works of literary art - the limit of a single sitting».

²⁰ On the topic of the tension between tradition and innovation that informs any significant development in the history of philosophy see Flax's *Thinking Fragments* (1990).

Bibliography

- Balzac, Honoré de, *Traité de la vie élégante* [1830], Marie-Christine Natta (ed). Clermont-Ferrand: CRLMC, 2000.
- Baudelaire, Charles, *Oeuvres complètes*, Claude Pichois (ed). Paris: Gallimard, 1975-1976, vol. 2.
- Id., *Les fleurs du mal*. Dix Illustrations en couleurs de Jacques Roubille. Paris: Éditions du Panthéon, 1950.
- Benjamin, Walter, *The Arcades Project*, Howard Eiland and Kevin McLaughlin (trans). Harvard: Harvard UP, 1999.
- Colaiacomo, Claudio, *Camera obscura. Studio di due canti leopardiani*. Naples: Liguori, 1992.
- Id., «Conquista del tempo e testo nelle *Ricordanze Leopardi*», *Critica del testo* (1) 1, 1998: 291-343.
- Id., «L'immagine romantica del canone», *Critica del testo* (3) 1, 2000 : 277-301.
- Id., «Post-etica rivoluzionaria. La conquista dell'insensibilità nel discorso leopardiano», *Critica del testo* (8) 1, 2005: 495-542.
- Flax, Jane, *Thinking Fragments. Psychoanalysis, Feminism and Postmodernism in the Contemporary West*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1990.
- Givone, Sergio, *Storia del nulla*. Rome-Bari: Laterza, 1995.
- Leopardi, Giacomo, *Lettere*. Rolando Damiani (ed). Milan: Mondadori, 2006.
- Id., *Poesie e prose*, Rolando Damiani and Mario Andrea Rigoni (ed). Milan: Mondadori, 1988, 2 vols.
- Id., *Zibaldone*, Rolando Damiani (ed). Milan: Mondadori, 1997, 3 vols.
- Montesquieu, «Essai sur le Goût dans les choses de la nature et de l'Art», *Œuvres complètes de Montesquieu*, vol. 1 (pp. 160-206). Paris: Garnery, 1823.
- Moroncini, Bruno, *L'autobiografia della vita malata. Benjamin, Blanchot, Dostoevskij, Leopardi, Nietzsche*. Bergamo: Moretti & Vitali, 2008.
- Musarra, Franco, «Il “libro aperto” in Leopardi e Friedrich Schlegel», M. Caesar and F. D'Intino (eds.) *Leopardi e il libro nell'età romantica* (pp. 339-54). Rome: Bulzoni, 2000.
- Patriarca, Fabrizio, *Leopardi e l'invenzione della moda*. Rome: Gaffi, 2008.
- Poe, Edgar Allan, *The Philosophy of Composition* [<http://xroads.virginia.edu/~HYPER/poe/composition.html> accessed 05/12/10].
- Rafele, Antonio, *Figure della moda. Metropoli e riflessione mediologica tra Ottocento e Novecento*. Naples: Liguori, 2010.
- Schlegel, Friederich, *On the Study of Greek Poetry*, S. Barnett (ed. and trans.). New York: State University of New York Press, 2001.
- Vercellone, Federico, *L'estetica dell'Ottocento*. Bologna: Il Mulino, 1999.

Recensioni

Floriana Di Ruzza, *Onomastica Leopardiana. Studio sui nomi propri nei Canti, nelle Operette morali e nei Paralipomeni*. Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2010, pp. 242.

Cosetta M. Veronese

This volume offers a study of the significance, meaning and function of proper names in Leopardi's poetic and prose works from the *Canti* to the *Paralipomeni*, through the *Operette morali*. In particular, it configures itself as an analysis of the relationship between proper names and the self, conceived as either a speaking I with a distinct name within the text (e.g. Bruto, Saffo, Filippo Ottonieri), and also interacting with other named figures (e.g. Timandro and Eleandro, the characters of the *Paralipomeni*), or as a projection of the self into an 'other' self evoked and endowed with a discrete identity, such as Silvia, Nerina, luna, or ginestra. The author focuses on how the choice and use of particular names - or words that function as proper names – operates in both the creation of the text (by Leopardi) and its reading (by the audience). Divided into five chapters, the monograph takes a radical and systematic textual approach, differing from traditional Leopardi scholarship in the attention devoted to the relationship between text and reader, and the role of the reader in the construction and experience of the Leopardian text.

In chapter one (*Il nome proprio tra immagine e identità*, pp. 13-55), for example, Di Ruzza stresses the iconic nature of the name 'Aspasia' in the homonymous poem, and, among other things, explores the textual dynamics by which it disrupts the bond between imagination and memory, fiction and reality in the poetic self (pp. 14-26). She then investigates consonances between iconographic representations and anonymity in Leopardi's sepulchral poems, maintaining that the existences of the two unnamed addressees find a counterpart in their carved or painted images, but not in the self's recollections (pp. 26-31). Here Di Ruzza also anticipates observations on temporal dislocation within texts (p. 32), that are extended in the following section and chapter (*Silvia, la non identità*, pp. 32-46, and, respectively, *Il nome tra allucinazione e memoria. Invocazione, rievocazione dell'assenza, tracce del rimesso*, pp. 57-105). Largely devoted to the analysis of the hypersemantic nature of the names 'Silvia' and 'Nerina', Chapter two also probes deeply into Tasso's pastoral poem Aminta to enhance the rich intertextual and intratextual matter of A Silvia, Le ricordanze and Canto notturno. While conducting a subtle analysis of the psychological workings of association between name and image, she notices that 'Silvia' and 'Nerina' are characters that take their lives from the structures of the text that create them (p. 66): irreducible to an identity, the two names are simultaneously open and closed. Di Ruzza's remarks on how the names in the *Canti* do not qualify as a specific identity, but rather catalyse the reader's own experience of the text (p. 96-101) are particularly enticing. In Chapter three (*Dal nome all'anonimato: il filo dell'io*, pp. 107-51) she problematizes Leopardi's self-projection into figures such as Simonide in *All'Italia..*, and Brutus and Saffo in the homonymous *canzoni*, arguing that the texts offer a movement away from, rather than towards, the creation of a self-identity, which climaxes in *A se stesso*.

Chapter four (*La funzione del nome proprio nelle Operette morali*, pp. 153-95) explores how proper names in the *Operette morali* perform a different function than in the *Canti*: they take on a scenographic role (p. 195). Mostly devoid of poetic associations and echoes, names tend to define and circumscribe rather than open the space of the text (pp. 153-54). Through the analysis of various *Operette*, including the *Storia del genere umano*, *Frammento apocrifo*, *Tasso*, *Ottонieri*, and *Terra e Luna*, the author argues that the creative power of names is illusive; she posits that nomination contains a vacuum, and that, in Leopardi prose narratives, names play a performative rather than identity-defining role, ultimately pointing at the vacuity of human communication on the subject of universal existence, where the void and nothingness are the only certainties (pp. 172-76).

Moving away from the ideological considerations traditionally applied to *La ginestra* and the *Paralipomeni*, the last chapter (*Rovine, nomi, metafore: il mito artificiale*, pp. 197-229) offers a fresh reading of both texts. The author focuses on Appunti leopardiani (1) 1, 2011

Recensioni

on the mechanisms by which Leopardi appears to retrieve from the ruins of classical myth fragments for his own utterly original, modern and, therefore, ‘artificial’ myth-making.

Di Ruzza’s hermeneutic approach avails itself of an extended bibliography, which, however, never intrudes in the analysis. The latter is indeed endowed with the rare qualities of clarity and depth, offering close-readings that anatomise the processes of poetic creation, as well as the dynamics of reading and re-reading. The author is extremely sensitive to the modes of operation of words, highlighting their nuances, ambiguities, implications and their transversal meanings, as these emerge from single texts as well as across Leopardi’s *opus* and in relation to the literary tradition. Thereby, Di Ruzza succeeds in unravelling the way in which single poems or dialogues appeal to the audience; in other words, she unveils modes of interaction between the text and its readers, including Leopardi as a reader of his own texts. The workings of memory in relation to identity and to recollections stimulated by sensorial prompts (sound, smell, etc.), along with the psychological functioning of mnemonic association and evocation, form the backbone of a study where Leopardi’s texts never cease to be centre stage. The investigation is conducted with philological rigour by bringing into play Leopardi’s entire literary and philosophical reflection on western culture, as it emerges from the *Zibaldone*, his correspondence, his *juvenilia*, and other less known works. *Onomastica leopardiana* ultimately sheds light on new ways of considering not only themes such as imagination, myth, the ancient and modern worlds, which are central to an understanding of the poet-thinker from Recanati, but also structures, such as memory, absence and loss, that have become key to our modern consciousness, and which go a long way towards legitimising Leopardi’s core position in international culture.

Maria Antonietta Terzoli, *Nell'atelier dello scrittore. Innovazione e norma in Giacomo Leopardi*. Roma, Carocci, 2010, pp. 231.

Cosetta Veronese

With the exception of one—forthcoming—contribution, the volume collects and systematises nine essays on Leopardi that Terzoli wrote and published over the course of twenty years. Divided into three sections, the essays investigate yet uncharted areas of Leopardi scholarship (such as the poet's personal re-fashioning of the established practice of the literary dedication), analyse Leopardi's complex, subtle and never-interrupted relationship and confrontation with the classical and Italian literary traditions, and offer meticulous philological close-readings of Leopardi's texts, one of which is a yet unedited document available at the Universitätsbibliothek in Basel, where Prof. Terzoli is director of the Institute for Italian Studies.

The first three chapters in the book come under the section entitled *Strategie di offerta e creazione letteraria* (pp. 15-90). They provide a tripartite study of how Leopardi engaged with and modified the tradition of the literary dedication throughout the course of his career, from infancy to adulthood. Terzoli highlights the tension between what Leopardi borrows from a tradition that he had studied in depth, and his determination to find a personal way to distinguish himself from it. Among the various fascinating aspects that Terzoli brings under the spotlight is the extent to which this confrontation with tradition conceals Leopardi's effort to disenfranchise himself from a codified authority, first of all parental. Terzoli also demonstrates how, over the years, Leopardi's dedications become more and more preoccupied with enhancing an affinity with his addressees, which rests upon a sense of emotional and intellectual brotherhood, a companionship of noble souls from which others are excluded (even Leopardi's own father). This is exemplified by the dedication of the (never published) *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* to Andrea Mustoxidi (pp. 46-47), the dedication of *Ad Angelo Mai* to Leonardo Trissino (pp. 80-85) and the dedication of the 1831 edition of the *Canti* "Agli amici suoi/di Toscana" (pp. 85-90).

The second section of the book, *Nell'atelier dello scrittore* (pp. 91-175), contains three chapters focusing on distinct manifestations of Leopardi's own 'anxiety of influence'. "I buoi del sole e l'ira di Enea. Ipotesi su una mancata autobiografia di Leopardi" re-offers to the public an important essay from Terzoli's own edition of Leopardi's autobiographical writings (*Autobiografie imperfette e diario d'amore*, Cesati, 2004). The essay examines Leopardi's autobiographical writings from the viewpoint of the strategies of occultation devised by Leopardi in the search for a means of preserving the secrecy and privacy of his notes, including the draft known, among its different titles, as *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*. Terzoli is concerned with the friction between the self-censorship emerging from Leopardi's cryptic writing and the narcissism inherent in autobiography. In a gripping analysis that combines philological accuracy with acute psychological insights, she addresses Leopardi's denied narcissism ("narcisismo negato", p. 107) which surfaces from his autobiographical notes, and betrays the conflict between the young man's desire to talk about himself and the impossibility of doing so because of an interiorised parental censorship. From a punctilious philological cross-comparison between these texts, some of Leopardi's other works, some of his correspondence and *Zibaldone* pages, as well as discrete episodes from the *Aeneid*, *Iliad* and *Odyssey*, Terzoli draws the conclusion that beneath Leopardi's motivation to preserve autobiographical secrecy lay his ultimate but repressed desire to 'kill' the parental authority figure. The other two chapters ("Diderot, Leopardi, Manzoni e le monache" and "Un lettore dei *Sepolcri* ostinato e d'eccezione") deal with different modes of, more or less conscious, censorship and control. The former focuses on Leopardi's silence on Diderot, whose novel *La Religieuse*, with its strong protest against the abuses derived from religion, surfaces clearly both from Leopardi's 1819 "disegni letterari" (pp. 142-43), and, more broadly, from his reflection upon the meaning of life and youth contrary to the orthodoxy with which Manzoni manipulated Diderot's text in *I promessi sposi*). The latter analyses Leopardi's resistance to an open acknowledgement of Foscolo's influence, yet manifest not only through precise textual echoes from *I sepolcri* in the *canzoni patriottiche*, but also, more widely, through a hidden endorsement of Foscolo's literary views and intellectual role.

As the heading *Esercizi di lettura* (pp. 177-220) suggests, the last three essays in the volume feature philological analyses of

Recensioni

three texts: Leopardi's dedicatory letter to Leonardo Trissino, the poem *Il sabato del villaggio*, and a brief note of excuse addressed to an unnamed lady that, via a painstaking philological reconstruction, Terzoli identifies as the gentlewoman Carlotta Lenzoni, host of a literary salon regularly visited by Leopardi in Florence (p. 214). These close-readings bring the book to a close both by drawing on texts, such as the dedication of *Ad Angelo Mai*, that had been presented and put in context in the first section of the book (Chapter Three, *Dediche leopardiane III: opere in versi della giovinezza e della maturità* (1818-1831)), and because the three final essays together offer valuable examples of the precision and accuracy of the philological approach that underpins the entire collection. In a market of Leopardi's scholarship where impressionistic textual readings are common, the rigour and precision of this volume is a warrant of outstanding quality.

Besides the practicality of collecting under a single umbrella some of the diverse essays that this Italo-Swiss scholar has published in the last two decades, the volume offers a precious contribution to Leopardi studies because it inaugurates a new type of analysis which promises to pave the way to further important investigations in Leopardi studies, also in the light of the contemporary implementation of IT facilities in the humanities. Almost half of the volume is indeed dedicated to research on the use Leopardi made of the literary dedication, as part of a designated project ongoing at the Institute of Italian Studies at the University of Basel. The project *Margini*, which aims to build an exhaustive on-line archive of the dedications in the Italian literary tradition (<http://www.margini.unibas.ch>), has produced, as Prof. Terzoli's essays on Leopardi suggest, a precious heuristic support to the exegesis of Leopardi's work, and offers an invitation to pick up the baton and continue on her path.

Fiorenza Ceragioli e Monica Bellerini (a cura di) Giacomo Leopardi, *Zibaldone di Pensieri* in CD-ROM. Bologna, Zanichelli, 2009.

Andréia Guerini

Gustavo Guaita

Universidade Federal de Santa Catarina

O autor italiano Giacomo Leopardi é conhecido principalmente como poeta, mas também foi em exímio prosador e um ensaísta de primeiro nível, podendo ser comparado a Montaigne, Bacon e outros.

A vertente ensaística de Leopardi pode ser apreciada, principalmente, no *Zibaldone di Pensieri*, livro com 4526 páginas manuscritas, escrito entre 1817 e 1832 e que, por muito tempo, foi a sua obra secreta, pois só veio a público em 1898/1900, na edição organizada por Carducci, com o título *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, publicada em Florença pela editora Le Monnier, em 7 volumes. Outras edições integrais foram sendo editadas ao longo dos anos na Itália. Assim, em 1937, temos a edição organizada por Francesco Flora, usando pela primeira vez o título dado pelo próprio Leopardi, *Zibaldone di pensieri* (Milão: Mondadori, 2 vols.); a de 1969, organizador por Binni e Ghidetti (Florença: Sansoni, 2 vols.); a edição fotográfica de 1989-94, de Peruzzi, (Pisa: Scuola Normale Superiore, 10 vols.); a célebre edição de 1991, de Pacella (Milão: Garzanti, 3 vols.); a de 1997, organizada por Roland Damiani (Milão: Mondadori, 3 vols.); as edições temáticas de 1997-2003, organizadas por Fabiana Cacciapuoti, F. *Trattato delle passioni* (1997); *Manuale di filosofia pratica* (1998); *Della natura degli uomini e delle cose* (1999); *Teorica delle arti, lettere: parte speculativa* (2000); *Teorica delle arti, lettere: parte pratica* (2002); *Memorie della mia vita* (2003), todos publicados pela editora Donzelli, de Roma; a edição econômica, de 1998 e subsequentes de Felici, Dondero e Marra, *Zibaldone* (Milão: Newton Compton).

Além dessas publicações, desde 2001 se tornou possível consultar eletronicamente a edição integral do *Zibaldone* no site liberliber (<http://www.liberliber.it/>) e, posteriormente, no site classicitaliani (www.classicitaliani.it) e também em www.leopardi.it. As edições eletrônicas ampliaram o acesso a qualquer leitor de língua italiana desse importante texto leopardiano.

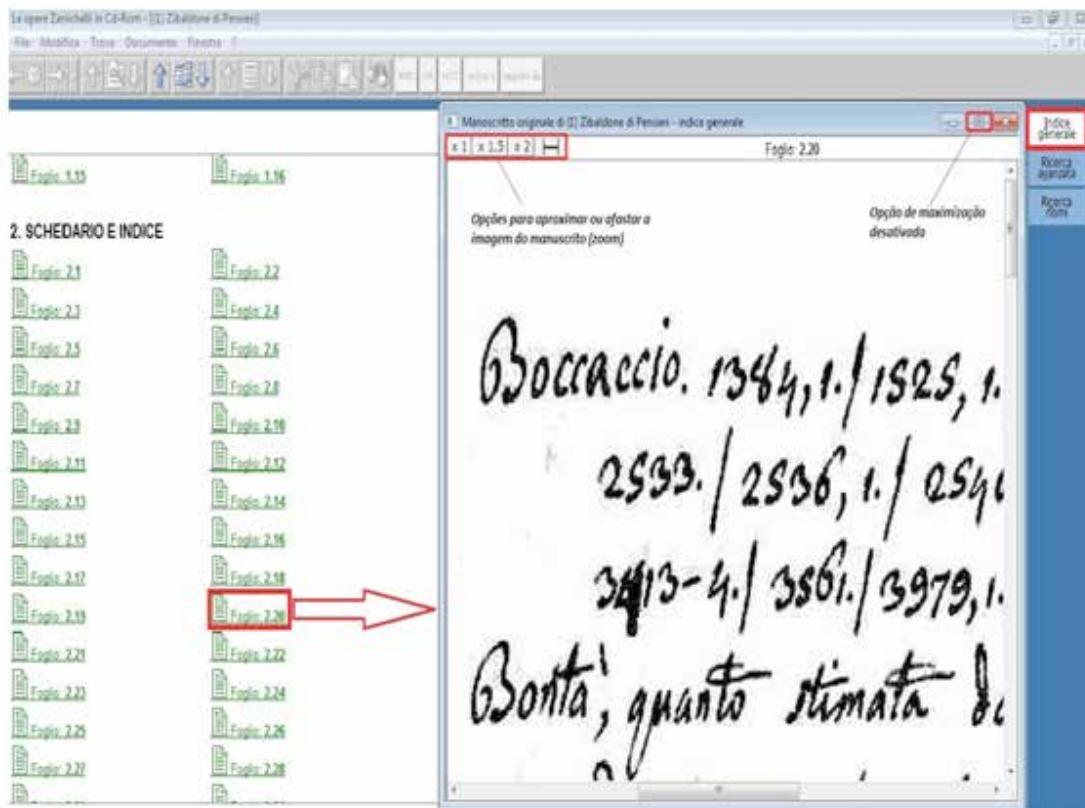
Embora a edição de Pacella seja considerada a melhor edição crítica deste livro, pois contém, segundo Blasucci: “Il testo dell’opera attentamente decifrato e fedelmente riprodotto, a parte la correzione dei vari *lapsus* e sviste dell’autore; un apparato filologico con la registrazione, oltre che di questi interventi correttori dell’editore, delle lezioni del manoscritto poi corrette dall’autore, nonché con l’indicazione delle parti del testo che risultano aggiunte tra le righe o sui margini dei fogli (1996: p. 222), a edição do *Zibaldone* em Cd-rom, publicado em 2009, objeto da nossa resenha, nos permite acessar a obra através de uma ferramenta eletrônica que às vezes pode ser muito útil, mas às vezes, pode propiciar alguns problemas para o leitor desavisado. Convém, no entanto, afirmar que se trata de um ótimo material de pesquisa já que oferece uma leitura filológica cuidadosa do *Zibaldone di Pensieri*, como as próprias organizadoras explicitam na introdução ao informarem que “rispetto alle consuete applicazioni informatiche ai testi letterari questa edizione porta una proposta innovativa: essa offre una lettura filologica accurata dello *Zibaldone di Pensieri* di Giacomo Leopardi, poiché riproduce per la prima volta fedelmente la lezione dell’originale senza interventi neppure in quelli che possono sembrare errori evidenti, ed allo stesso tempo dà la possibilità al singolo utente di cercare soluzioni interpretative personali, quindi di fare una propria lettura filologica del manoscritto”.

Essa perspectiva filológica acurada, de fato, aparece nessa versão em Cd-rom, pois ao lado da página da edição filológica informatizada do *Zibaldone* é possível ver a reprodução fotográfica do autógrafo leopardiano, que pode ainda ser ampliada. Além disso, é possível ver todas as variações da escrita feitas, naturalmente, pelo próprio Leopardi, material bastante rico, por exemplo, para os estudiosos de crítica genética. Além disso, o Cd-rom oferece a possibilidade de fazer buscas de palavras simples, sintagmas, locuções e nomes.

Basicamente, há três sistemas de busca. O primeiro, o *Indice Generale*, é composto pela reprodução fotográfica dos manuscritos

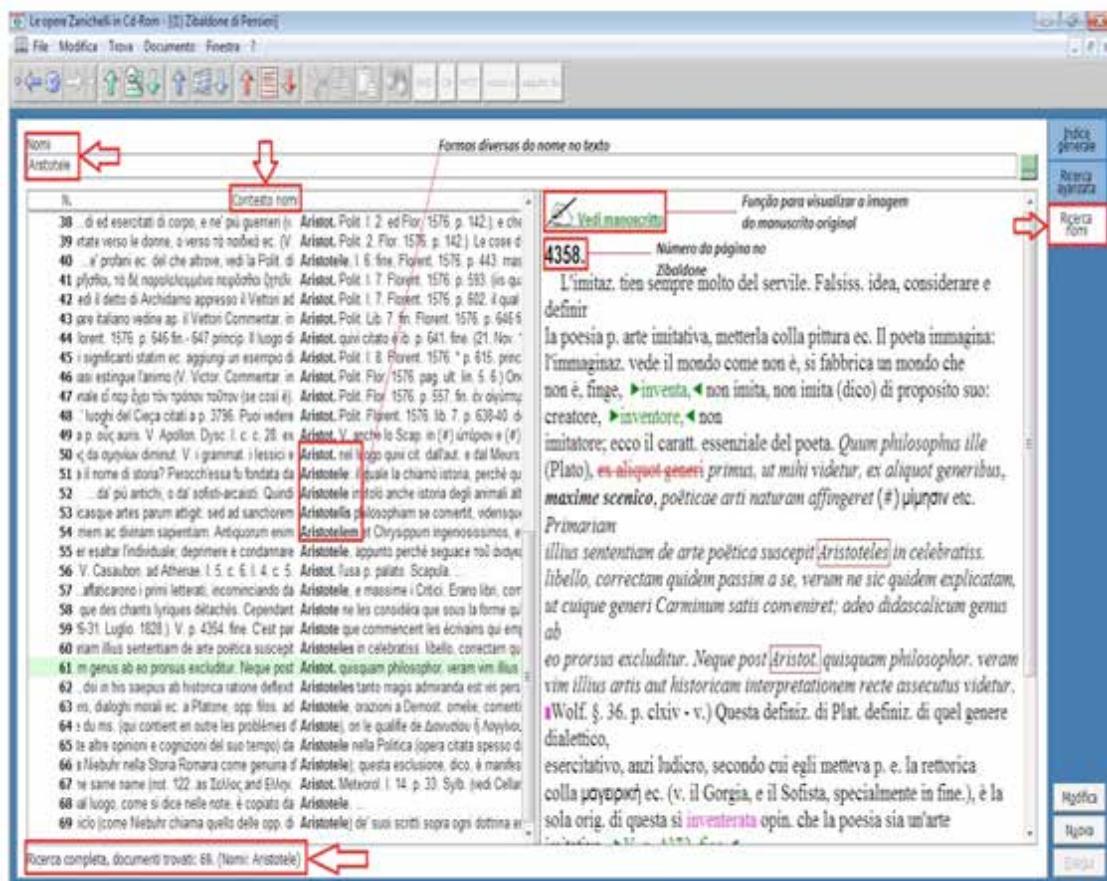
Recensioni

dos índices criados por Leopardi para consulta da obra. Nessa seção, ao clicar sobre um dos “foglio”, destacados em verde, será aberta uma janela com a foto do manuscrito original. Ali, na nova tela, no canto superior esquerdo, pode-se aproximar a imagem ou deixá-la no tamanho proposto pelo programa. A opção de maximização não funciona, mas o usuário pode aumentar ou diminuir a janela, para uma melhor visualização, posicionando o mouse nas bordas e arrastando-o até o ponto que desejar – sempre com o botão esquerdo pressionado. Faz falta, para uma navegação mais ágil pelos manuscritos, a possibilidade das ferramentas de arrastar e aumentar integradas ao mouse.

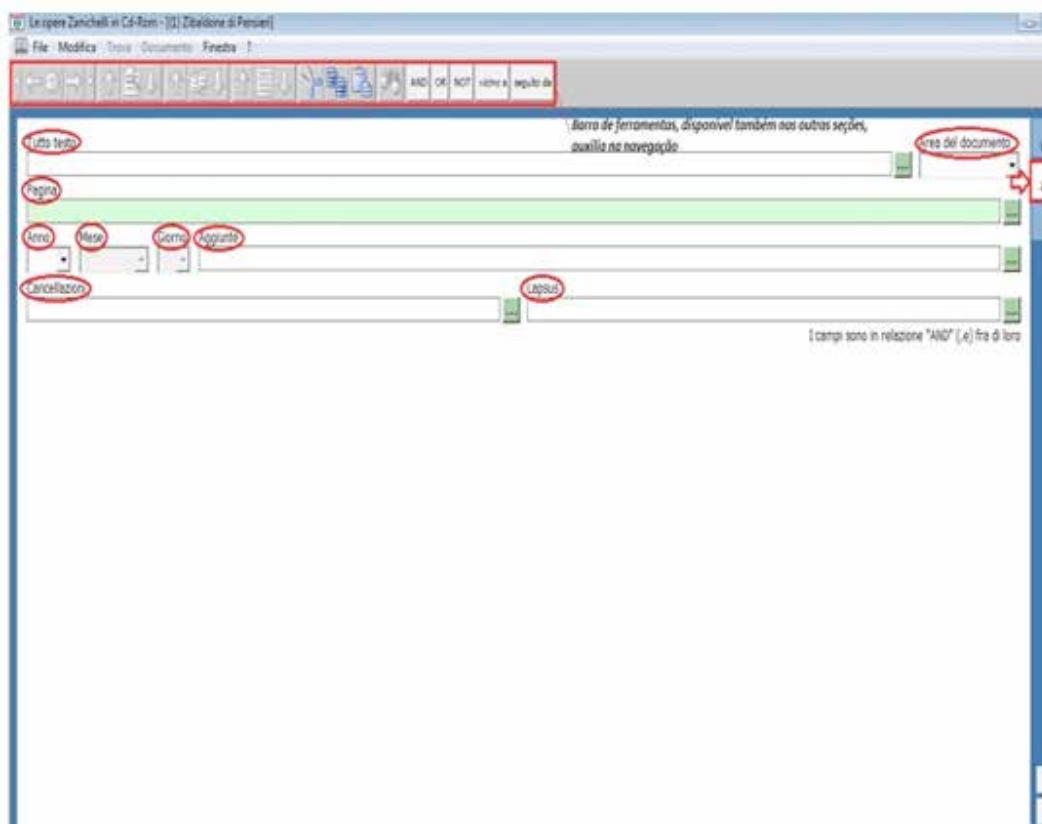


Na *Ricerca Nomi* estão listados os nomes de todos os autores, editores e demais personagens com as diversas formas em que aparecem no texto. Ao digitar “Aristotele”, por exemplo, o programa lista, do lado esquerdo da tela, o contexto e a quantidade de ocorrências. Do lado direito é mostrado o texto na íntegra, o número da página correspondente ao *Zibaldone* e a opção visualizar o manuscrito original, que é uma das melhores ferramentas apresentadas pela versão em Cd-rom e está disponível em todas as seções de busca do programa.

Recensioni



Já a *Ricerca Avanzata* traz a parte mais detalhada, com dez campos para a pesquisa: *tutto testo*, *area del documento*, *pagina*, *anno*, *mese*, *giorno*, *aggiunte*, *cancellazioni* e *lapsus*. Todos estão relacionados entre si, refinando o sistema de busca e facilitando a localização exata de palavras simples, sintagmas, locuções e nomes no *Zibaldone*. Há ainda na parte superior da tela uma barra de ferramentas para auxiliar na navegação dos textos.



É importante citar que o programa funciona, diretamente do Cd-rom, apenas nos sistemas operacionais Windows XP e Vista. Mas caso queira fazer com que a pesquisa e a navegação sejam mais rápidas, é aconselhável a instalação (são permitidas duas: uma normal e outra para recuperação/backup), digitando o código que acompanha o produto e se conectando ao site da *Zanichelli*.

Do exposto acima, pode-se dizer que o programa do Cd-rom do *Zibaldone di Pensieri* satisfaz, pois apresenta um layout simples, mas nem por isso pobre em recursos, o que ajuda o usuário a se habituar ao ambiente e às funções.

Novella Primo, *Leopardi lettore e traduttore.* Leonforte, Insula, 2008, pp. 142.

Adriana Aikawa da Silveira Andrade
Universidade Federal de Santa Catarina

Diferentemente das abordagens que tendem a analisar Leopardi poeta, este volume lança um olhar para o teórico da leitura, o tradutor e o crítico literário sintetizados na figura do “homo legens”, que bem caracteriza o autor recanatense. Partindo deste que é um aspecto central na existência de Leopardi, Novella Primo explora as principais experiências de leitura – e, mais especificamente, de tradução e crítica – que serão, de alguma forma, assimiladas na formação do pensamento e na composição da poética do autor. Neste percurso traçado sobre uma série de referências intertextuais, Primo analisa a primazia absoluta do modelo clássico na escrita leopardiana, mas também se interroga sobre a existência de ressonâncias menos evidentes, como a que surge da relação ambígua do poeta dos *Cantos* com a obra de Ovídio.

O livro é composto por *Premissa*; um primeiro capítulo intitulado *Della lettura*, inédito e subdividido em *I sensi del leggere; Come un guardarsi dentro; Leggere, assuefarsi, imitare; L'alter ego pariniano*; um segundo capítulo, reformulado a partir da tese de doutorado em *Italianistica* de Primo, *Leggere per tradurre* (cujos subtítulos são: *L'arcadizzazione dei lirici greci; Il confronto con gli autori della poesia epica; Tradurre l'epos. Padri letterari o storie di padri e figli?; Tradurre i testi sacri; La linea parodistico-satirica; Traduzione e invenzione poetica*); e um último capítulo, já publicado na *Rivista Internazionale di Studi Leopardiani*, *Ovidio letto, tradotto e imitato* (que tem como subtítulos: *Giudizi di valore; Dell'immagine o dell'immaginazione; Leopardi traduttore dei Tristia; Permanenze ovidiane nella poesia di Leopardi; La 'voce' della metamorfosi in "Alla primavera"; Mutazione o immobilità?; Saffo tra Ovidio e Leopardi; Per concludere*); além de um índice dos nomes citados.

As precoces experiências de leitura na biblioteca do “amado-odiado” pai Monaldo são os alicerces do “mundo de papel” (p. 9) criado por Leopardi, em que, segundo Primo, as experiências de vida e vida literária convergem, tornando-se uma só coisa. Apesar de essencial, a leitura assume dupla valência para o jovem leitor: é motivo de tormento, mas também de satisfação. Enquanto a biblioteca representa o paradigma de seu isolamento intelectual em relação à vida cultural dos grandes centros da época, é também fonte de satisfação: quando Leopardi se encontra numa fase em que é obrigado a renunciar à leitura por problemas de saúde, vê-se privado de seu único prazer, como atesta a troca epistolar com seu “pai-mestre” Pietro Giordani (p. 12).

De todo modo, na visão de Primo, o poeta comprehende o quão falso pode se tornar o conhecimento do mundo gerado pelas leituras, em que as vivências são filtradas pelas palavras dos livros, mediadores de suas relações com o mundo externo. Basta notar a escassez dos ‘acontecimentos biográficos’ do recanatense, se comparados à vastidão do mundo ao qual Giacomo é introduzido através das leituras, motivo de trocas epistolares com literatos e editores da época e que o introduzem nesse círculo que garantirá fermento à sua produção tradutória e criativa.

A leitura é vivida por Giacomo do ponto de vista do escritor que almeja adquirir competências estilístico-linguísticas de um gênero literário e que se resume nos atos de habituar-se e imitar, na introspecção, além da busca do prazer do texto (p. 10). Ler as obras greco-latinas seria, para o poeta, o único meio de se contrapor ao declínio dos estudos do mundo moderno e exortar os leitores a apreciar a “verdadeira poesia”, a única a preencher o ânimo de modo tal a não deixá-lo desejoso de prazer. É da leitura intensa dos clássicos que Leopardi poeta e tradutor extrai a linfa vital de sua produção.

Desta relação com os clássicos emerge a concepção de leitura como apropriação corpórea do texto através do envolvimento de todas as esferas sensoriais e, nesse sentido, traduzir é também absorver, pois para que os modernos, que estão distantes daquele ‘impulso sobre-humano’, se apropriem dos clássicos, precisam ‘ruminar’ seus escritos (p. 14). A imersão nos sentidos promovida pela leitura seria tal a provocar a dessensibilização em relação ao espaço físico circundante, e desse processo de sublimação, resultaria uma sensação de vigor corporal e elevação do espírito.

A autora explora também aspectos projetivos da leitura no pensamento leopardiano: desse prisma, a leitura seria uma lente de aumento de nossos pensamentos e sensações; uma palavra lida é capaz de mover mecanismos complexos

da memória, despertar sensações adormecidas, como um catalisador que nos faz encontrar nós mesmos, remetendo à obra fundamental de Proust, *Em busca do tempo perdido*. Mas a capacidade de ouvir a ‘voz’ dos sumos poetas estaria restrita a quem tem um *background* cultural adequado, uma sensibilidade inerente à idade ingênua do homem (infância). Daí a concepção leopardiana de que o tipo de leitura formará o tipo de escritor, abolindo a ideia do gênio poeta. O grande poeta seria aquele capaz de assimilar e apropriar-se da obra os outros, transformando-a.

Nessa linha de pensamento, a leitura envolveria processos psicológicos complexos de introjeção de objetos, ambientes, imagens, paralelos ao imitar e ao habituar-se aos textos lidos. Na tradução, ocorreria, então, um “processo de interiorização dos textos traduzidos, em que o valor poético está subordinado à capacidade de preservar as sensações do texto imitado” (p. 27), ao mesmo tempo em que se conserva a importância da imitação, pois tal como Leopardi afirma no fragmento 1988 do *Zibaldone*: “a plena e perfeita imitação é o que constitui a essência da tradução perfeita” (apud PRIMO, 2008: p. 27).

Ao adentrar a ‘oficina’ leopardiana em seu estudo focado nas traduções, a autora desenvolve uma rica pesquisa textual, baseada no cotejo com os originais greco-latinos, mas também com outros textos, que revelam uma importante chave de acesso às entranhas do sentir leopardiano e seus reflexos em sua produção criativa. Para dizê-lo com Primo: “a coexistência de fidelidade e originalidade [em tradução] exprime bem o ideal positivo leopardiano de identificação entre poeta traduzido e tradutor, capaz de gerar a poesia do encontro fecundo entre original e tradução” (p. 28).

Veremos analisados, entre outros, as ressonâncias dos idílios de Mosco, traduzidos pelo ainda jovem Leopardi (1814-15), nos *Cantos*; a tradução da *Odisseia* (1816) de Homero como uma aproximação a um modelo de prestígio, escolha provavelmente motivada pelo desejo de glória literária; a tradução de Hesíodo (1817), verdadeiro protótipo do poeta primitivo para Giacomo, de estilo “simples, cônscio, natural, menos apegado às regras”; o segundo volume da *Eneida*, de Virgílio, em cuja tradução leopardiana se destaca a busca da recriação dos efeitos suscitados pelo original; resíduos da cultura das escrituras na produção criativa leopardiana, sobretudo no que toca ao tema da sabedoria como voz da reflexão e da experiência, que teriam origem na tradução de textos sacros feita por Leopardi e Carlo, seu irmão.

A princípio, seguindo o texto “motto a motto”, como prefere Leopardi, e com uma prática que se apoia fundamentalmente na filologia, Primo demonstra como, com o avançar da experiência, ganha espaço nas traduções de Leopardi o seu fazer poético, no que ela chama de “uma passagem do erudito ao belo” (p. 65). Para dar conta do difícil equilíbrio entre recriação e fidelidade, impostos pelo respeito ao texto original, Leopardi desenvolveria um método próprio, que parte do exame de outras traduções até a sua própria reescrita, tendo como base o tripé: cotejo, crítica e autoafirmação. Através desses processos, Leopardi irá definir a chamada “teoria do efeito único” que uma composição deveria manter de uma língua a outra (...)” (p. 50). A tradução leopardiana faria entrever, de todo modo, “uma tensão dialética que já o anima, fazendo-o oscilar entre herança classicizante e novas pulsões românticas, na dimensão de um presente que tende a mudar o tom das densas teias do passado” (p. 53)

Modelos principais da formação cultural (*Bildung*) leopardiana são Homero e Virgílio, pontos de referência e “pais literários” de Leopardi, segundo Primo. A autora faz uma importante leitura do que ela chama de identificação entre Telêmaco (personagem central nas primeiras obras de Homero) e Giacomo: assim como o pai Odisseu, Telêmaco/Giacomo quer ser um homem prudente que atinge o sucesso, enquanto Menton (na pele de Giordani) o educa à virtude (p. 73). O estudo desesperado de Leopardi não deixaria de ser, à luz desta interpretação, uma forma de reparação do sentimento de inadequação à vida e dos conflitos no seio da família, através da canalização de todas as suas forças ao intelecto.

Os textos dos autores gregos, segundo Primo, se tornariam cada vez mais operantes dentro do sistema poético leopardiano, mas num tipo de entrelaçamento de vozes que desemboca numa reelaboração pessoal do modelo clássico, que poderá ser vista em vários pontos dos *Cantos* e, por exemplo, na própria escolha de retratar personagens antigos como Simônides, Brutus e Safo. Da tradução de *Eneida* do “pai” Virgílio, Primo destaca também a herança de forte influência na formação da linguagem poética leopardiana e na “intuição da poética do vago e do indefinido, que se funde com a da recordação, lendo a realidade através da imaginação” (p. 74).

Ao iniciar a análise sobre a crítica de Leopardi à obra de Ovídio e suas possíveis influências na produção do poeta, Novella Primo diz que ao longo dos anos e em contextos variados, o juízo de valor leopardiano parece permanecer inalterado no tocante a certos “preconceitos” justificados pelo “gosto do tempo” e por certo “maniqueísmo” em “contrapor

um poeta a outro” (p. 102), desconsiderando nuances e contradições inerentes a todo escritor. Cita casos em que o juízo crítico de Leopardi é surpreendente, como o fato de considerar Mosco superior a Teócrito, a valorização de autores como Anacreonte e Frontão, além das Inscrições Gregas Triópias, consideradas por ele “relíquias da verdadeira poesia grega incorrupta” (idem).

A crítica de Leopardi à arte de Ovídio seria, segundo a autora, precisa e detalhada, rara em sua época, encontrando, inclusive, pontos de convergência com críticos de gerações posteriores (p. 106). Seu foco estaria na falta de naturalidade e afetação excessiva atribuída à arte do poeta antigo. Pautado na oposição entre naturalidade e artificialidade, Leopardi contrasta Homero e Dante a Ovídio e Ariosto, reconhecendo nos primeiros a força da imaginação, capaz de provocar infelicidade pela profundidade das sensações, ao passo que, dos outros, poetas de imaginação fecunda, fala do contentamento que provoca no homem a variedade e facilidade de tomar objetos e abandoná-los pela distração. Homero e Dante seriam graves, apaixonados, melancólicos, profundos nos sentimentos tal como o é o grande sofrimento da vida. Já Ovídio e Ariosto seriam levianos, vagabundos, inconstantes no amor e incapazes de grandes paixões ou dores da alma (p. 101). Entrelaça vida e poesia ao afirmar (no *Zibaldone* 152-153) o quanto essa diferença na poesia corresponde à diferença entre as vidas de Dante e Ovídio.

Não se sabe quando Leopardi teria lido Ovídio, mas supõe-se que o encontro tenha ocorrido cedo, pois sua tradução de *Tristia* é de 1810. Em *Storia dell'astronomia* e *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815) Leopardi cita versos de Ovídio, ao qual se apoia, por vezes, para embasar suas proposições; além disso, segundo Primo (p. 103), há 14 textos de Ovídio na biblioteca paterna (exceto *Ars amatoria*, provavelmente censurado). Em *Discorso di un italiano sopra la poesia romantica*, considerado por Primo a primeira expressão orgânica da poética leopardiana (p. 104), Ovídio é citado por sua distância da natureza, por fazer predominar o rebuscamento sobre a imaginação, imitando a natureza sem naturalidade. Conforme o pensamento leopardiano, que vê na *mimesis* a operação estética por excelência, “o poeta deve iludir; iludindo, imitar a natureza, e imitando a natureza deve causar deleite” (p. 104). Ovídio, para Leopardi, trabalha com destreza as imagens poéticas, mas em sua criação ficaria visível o esforço empregado para atingir tal efeito.

Os principais pontos de tangência entre Ovídio e Leopardi estariam no tema da metamorfose, como “forma da subjetividade humana”, no repertório de mitos e na temática da solidão.

O tema da metamorfose afloraria em várias traduções e na produção poética leopardiana, através de imagens como a do poeta que se transforma em cisne (tradução de *Odisséia*), do pássaro engaiolado que deseja alçar vôo (“Elogio degli uccelli”), da fantasia metamórfica de “Canto Noturno” (“forse avvessi io l'ale” – p. 115), entre outros, mas, sobretudo, na voz da metamorfose em «Alla Primavera o delle favole antiche».

Esse poema leopardiano, explicitamente dedicado ao mito clássico, segundo Primo, representaria a primavera literária e a primavera do espírito para Leopardi – haveria nele um paralelismo entre paisagem e alma, testemunhada por carta a Giordani em março de 1820, na qual o poeta associaria o advento da primavera ao “aflorar de ‘algumas imagens antigas’, ao despertar de sensações, emoções que ficaram longamente adormecidas em sua alma” cujo retorno se daria através de uma língua que não compreendemos em sua “plenitude de sentido” (p. 117). Seu tema seria a reelaboração leopardiana do mito de Eco (a quem só restou a voz) como a voz das dores da humanidade. Primo conclui dizendo que, dados os exemplos mencionados no livro, é pouco crível que “a lição ovidiana não fosse de algum modo operante em Leopardi” (p. 135) e aponta para uma afinidade biográfica entre os autores. Não, obviamente, do Ovídio “frequentador dos círculos mundanos da capital, autor de um código ousado e malicioso de técnicas de sedução no *Ars amatoria*, o oposto da ‘vida – não vida’ de Leopardi, recluso na biblioteca paterna e cujo sentimento de inadequação se prolonga também para além de sua terra natal” (p.135). A afinidade se daria com Ovídio “noturno” de *Metamorfoses* e *As Heróides*, de viés mais introspectivo – o Ovídio com tendências depressivas “mais acentuadas que o melancólico cantor de *Silvia*”, que seria, aos olhos de Primo, “Ovídio entre os bárbaros”, êxile em sua própria pátria, desconhecido e desprezado por seus concidadãos (p.135).

Leopardi lettore e traduttore é, com certeza, uma ótima contribuição ao aprofundamento das pesquisas sobre o autor e, mais especificamente, aos estudos sobre as ressonâncias das leituras e traduções em sua linguagem e poética próprias, mantendo um diálogo rico e constante com vários textos que permeiam a produção criativa e tradutória de Leopardi, além de inovar ao apresentar a discussão sobre os pontos de tangência com o poeta Ovídio.

Alessandro Camiciottoli, *L'Antico romantico: Leopardi e il “sistema del bello” (1816-1832)*, Firenze, Società Edetrice Fiorentina, 2010, pp. 264.

Andréia Guerini

Glaci Gurgacz

Universidade Federal de Santa Catarina

O livro *L'Antico romantico: Leopardi e il “sistema del bello” 1816-1832* trata de um tema ainda pouco estudado dentro do conjunto da obra de Leopardi, ou seja, a questão do seu pensamento estético.

Este livro, que é dividido em 8 capítulos, possibilita ampliar a reflexão sobre as questões da estética desenvolvidas pelo escritor de Recanati, já que Camiciottoli coloca o pensamento estético leopardiano em diálogo com autores que vão do período pré-socrático até os do século XX. Com isso, e essa é uma das principais contribuições do livro, é possível visualizar os mais importantes conceitos leopardianos dentro de um detalhado mapa histórico-crítico da estética.

O título do livro é justificado pelo próprio autor, explicitando que uma coerente e correta avaliação global do estilo de pensamento do estudioso de Recanati impõe a visão de que Leopardi está profundamente ligado ao mundo antigo. Diz Camiciottoli: “Leopardi è un Antico – ‘le dernier des Anciens, come nel *Portrait di Sainte-Beuve*’ – e nell’accezione datane da Fumaroli prafrasando la *Battle of the books* di Swift” (p. 17), uma vez que o recanatense redefine o campo poético, trazendo à luz as características antigas. Nesse sentido, o autor diz ser inútil rotular Leopardi como clássico ou romântico, mas é oportuno sempre lembrar como “fin dal *Discorso*, Leopardi abbia individuato il proprio ideale artistico nella figura del poeta che emulasse gli antichi ma che non li copiasse” (p. 17).

Apesar disso, há vários elementos no livro que nos mostram com clareza a absoluta modernidade do pensamento estético leopardiano, e que estão em constante diálogo com o mundo antigo como, por exemplo, a: “capacità del genere lirico di venire a convergere con la dimensione musicale. In quella che è stata chiamata la ‘vanificazione della distinzione classica dei generi’” (p. 219).

Camiciottoli também afirma que “la storia delle idee estetiche [di Leopardi] può essere unicamente scritta attraverso una lettura capillare e non ancillare dello *Zibaldone di Pensieri*” (p.18), mas não deixa de mencionar, por exemplo, as primeiras e importantes manifestações leopardianas sobre o assunto presentes na *Lettera alla “Biblioteca Italiana”*, de 1816 e no *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, de 1818. Contudo, temos de ressaltar que é na “Enciclopedia dello Zibaldone” que as reflexões sobre estética ganham corpo e são estruturadas em duas vertentes: a histórica-literária e a estética-ontológica (p. 18), mas ambas estão intimamente ligadas “per il fatto che l’arte, nelle sue dimensioni creativa e ricettiva, sembra proprio offrire il teatro più ricco e più vario alla manifestazione delle qualità poetiche e alla pratica delle esperienze estetiche. Nello scambievole rapporto tra particolare letterario e generale ontologico la ricerca estética di Leopardi trova dunque la propria ossatura costitutiva, così come la più solida e poderosa organicità nel suo ininterrotto e sistematico svariare” (pp. 18-9).

Assim, nos três primeiros capítulos, a discussão gira em torno de três aspectos: 1) a carta que Leopardi enviou em 18 de julho de 1816 aos compiladores da Biblioteca Italiana, na qual o poeta de Recanati assume uma atitude particular na disputa entre clássicos e românticos; 2) o *Zibaldone* como exercício intelectual. Ao dar ênfase no Sistema de Belas Artes de Leopardi, o autor do livro mostra a fidelidade desse sistema ao princípio mimético de Aristóteles e que disso tudo o recanatense recupera o mais autêntico valor com base na própria estética e 3) o profundo interesse de Leopardi sobre a polêmica clássico-romântica, explicitando que, para Leopardi, os mestres da poesia foram os antigos, pois esses tinham imaginação e possuíam um estado de ânimo ingênuo e infantil. Apresenta ainda a posição do recanatense em relação à nova poesia romântica que estava em conflito com a tradição classicista embutida na cultura italiana.

Nos capítulos IV e V, intitulados, respectivamente, “Dentro al ‘Sistema del Bello’” e “Un’idea di Letteratura ‘Nazionale’ e ‘Sentimentale’”, o enfoque é dado às leituras de Leopardi sobre as teorias do Século XVIII em torno da arte e do belo e a necessidade do poeta de Recanati em buscar uma resposta mais rigorosa para essas teorias, conduzindo-a à escola do gosto de Montesquieu como também à descoberta do “sentimental” com a leitura da obra *Corinne* de Mme. de Staël, que acabou operando uma função maiêutica

Recensioni

sobre Leopardi, uma vez que ele, nas palavras de Camiciottoli, “prende coscienza del proprio pensiero e giunge a impossessarsi di un modello di sensibilità moderna da applicare a figure antiche come poi farà in Saffo e nel Bruto” (p. 145).

O sexto capítulo “La Concordia Discors tra Poesia e Filosofia” discute a discordância e a possível concordância entre a poesia e a filosofia e mostra que o instrumento para chegar a esse fim deveria ser a língua italiana. Para o poeta de “L’Infinito” o objeto da poesia é o belo enquanto na filosofia o objeto é o verdadeiro e quanto mais filosófica for a poesia tanto menos poesia será. Embora filosofia e poesia sejam discordantes, há uma necessidade de uni-las por mais paradoxal que possa parecer. Por isso, Leopardi propõe que sejam divididas as tantas línguas que o italiano pode conter dentro de si de modo tal que poderá bem conter uma língua bela e uma língua filosófica (p. 183). Assim, a Itália poderia ter aquela filosofia que lhe falta e poderá conservar aquela poesia e aquela literatura que sempre predominou sobre todas as modernas. Além disso, não podemos deixar de mencionar que Leopardi, ao longo da sua obra, consegue elaborar um pensamento poetante, como evidenciado por Antonio Prete, em 1980, pois o escritor de Recanati une as características do filósofo e do poeta, fazendo culminar naquilo que nomeou como ultrafilosofia, isto é, o ponto de maior proximidade entre filosofia e poesia.

O sétimo capítulo, por sua vez, analisa a última classificação que Leopardi faz sobre os gêneros literários. Ao tratar da tripartição dos gêneros literários, o lírico torna-se o gênero superior, pois é o “primogenito di tutti” (p. 199). Neste capítulo, também é mostrado que Homero e a épica tiveram sempre relevo em todas as fases da reflexão estética leopardiana, mas que a primazia épica é atribuída pelo estudioso recanatense à *Eneida* de Virgílio e não às obras de Homero.

O último capítulo “Verso un’arte popolare” é dedicado às reflexões que Leopardi faz no *Zibaldone di Pensieri* sobre o idílio romântico e sobre a música que, para Leopardi, não se distingue das outras artes, uma vez que os valores da harmonia consistem na imitação da natureza quando exprimem algo. Também trata da poesia primitiva e da popularidade da arte - entendendo por popular tudo o que pode ter uma grande difusão (p. 235).

Pelo exposto acima, podemos concluir dizendo que, de um lado, a obra propicia um entendimento sobre a estética de Leopardi e, de outro, um aprendizado estético. Mostra também a atualidade do pensamento de Leopardi, pois ao dialogar como os antigos, torna-se um moderno *avant la lettre*.

Interviste

Intervista a Jean-Charles Vegliante - Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Francesca Andreotti
Università per Stranieri di Siena

J'ai le plaisir d'interviewer Jean-Charles Vegliante, Professeur à la Sorbonne Nouvelle - Paris 3, qui, depuis un an environ, dirige un groupe de traduction collective des Canti de Giacomo Leopardi en français dans le cadre de son séminaire CIRCE (Centre Interdisciplinaire de Recherche sur la Culture des Echanges – domaine italo-roman). Il s'agit d'un groupe bilingue composé de jeunes chercheurs ou doctorants, s'intéressant tous aux problèmes des transferts linguistico-culturels, à partir de compétences et de sujets de recherche variés.

Le travail, dont la publication est prévue chez un grand éditeur, concerne la traduction intégrale du recueil léopardien. Cette entreprise a comme seul précédent la traduction intégrale en vers (accompagnée d'une présentation, d'une chronologie et d'une bibliographie, ainsi que de notes), préfacée par Mario Fusco, que Michel Orcel faisait paraître chez un éditeur suisse, l'Âge d'homme de Lausanne, en 1982. Cette même année, Gallimard publiait un volume rassemblant des reprises de traductions en prose des Canti (avec un choix des petites Œuvres morales). Une nouvelle édition mise à jour de l'ouvrage d'Orcel a été proposée par Flammarion en 2005 : c'est bien là, actuellement en France, l'édition grand public, la vulgate pour ainsi dire, des Chants léopardiens.

Francesca Andreotti. Avendo relativamente da poco – data l'entità dell'opera... – concluso la sua traduzione francese della Commedia dantesca e mentre stava ancora ultimando quella della Vita nova, ha ben pensato di dare l'abbrivio a un'altra impresa titanica come la traduzione, in versi e in metrica, dei Canti leopardiani. Coltiva per caso un segreto progetto di traduzione in francese dei grandissimi classici italiani...?!

Jean-Charles Vegliante. Una vita non basterebbe, hélas... a colmare in modo decente l'ignoranza capillare (Français, votre méconnaissance des autres donne le vertige fu una battuta, forse solo una battuta, di Vittorini nel 1957 – e progressi, a dire il vero, ce ne sono stati – per un'intervista come la nostra di oggi), non della letteratura italiana in assoluto, la quale ha conosciuto anzi un momento di strano amore, ma della lingua-cultura che ne consenta l'accesso appena appena fine e variegato. Ossia senza i soliti appiattimenti sulla doxa locale, magari creduta, com'è ovvio soprattutto qui, universale.

F.A. Bien sûr il faut rappeler que, contrairement à celle de la Commedia, la traduction de la Vita nova est le résultat, ainsi que le sera celle des Canti, d'un travail collectif. Je pense pouvoir affirmer – sur la base de mon expérience directe d'étudiante et de lectrice puis de collaboratrice – qu'un aspect caractéristique de votre façon de concevoir l'activité de traduction réside en une dimension dialogique et chorale : une pluralité de sensibilités linguistiques et de connaissances variées (plutôt que de techniques) qui fondent la possibilité même de traduire. D'un point de vue méthodologique, cette conception se réalise en une approche interdisciplinaire de fond qui trouve une correspondance concrète, sur le plan de la pratique, dans l'interaction et l'échange entre les différentes compétences et connaissances linguistiques des membres participant au groupe de traduction. En théorie et en pratique, donc, quels sont les principes inspirateurs et les démarches concrètes de votre méthode de travail et comment ce dernier est-il organisé ? Enfin, quels sont les traits distinctifs de ce projet de traduction léopardien par rapport aux travaux déjà existants (je pense surtout à l'ouvrage de Michel Orcel qui est évidemment le plus important et celui de référence) ?

J-C.V. Sur la traduction collective la chose importante c'est que nous travaillons au sein d'un séminaire de type universitaire, scientifique si vous voulez. C'est tout à fait différent des traductions faites par un groupe de traducteurs, fusse-t-ils chacun individuellement d'un excellent niveau scientifique, mais qui n'ont pas ce travail de groupe, de type universitaire mais inventif, comme nous avons au sein du séminaire CIRCE. Donc quand nous disons « traduction collective » cela signifie une traduction qui a été d'abord préparée par toute une série de réflexions sur ce qu'est traduire, ce qu'est la « pratique-théorie » de la traduction (critique

Interview

et créative), en quoi la traduction est une forme d'herméneutique très profonde du texte, quels sont les a priori ou les concepts principaux auxquels nous nous rattachons (Walter Benjamin, Antoine Berman, Henri Meschonnic, par exemple) : c'est tout à fait différent de certaines autres écoles. Donc nous avons déjà une communauté de traducteurs éprouvée, et c'est parce qu'il y a une communauté de traducteurs que nous pouvons produire une traduction collective.

Tous les autres exemples que je connais sont des traductions de groupe dont des parties sont distribuées à des spécialistes ou à de non-spécialistes, peu importe, et qui ensuite sont mises ensemble, collationnées et vérifiées par le directeur de ce groupe. Cela ne m'intéresse pas, je suis même relativement opposé à ce type de pratique parce que les voix de différents intervenants se sentent (et s'entendent) quand on observe les textes d'un peu près et de façon fine, comme il faut observer tout texte digne de ce nom. Mieux vaut alors qu'il y ait un traducteur unique, qui impose sa voix : évidemment cette voix n'est pas celle de l'auteur, c'est celle du traducteur ; comme je l'écris dans l'Introduction à la Vie nouvelle qui vient de paraître, toute voix comporte des infléchissements « qui ne sont pas toujours hélas les marques d'un style ». Un risque que notre collégialité atténue un peu. De ce genre de traduction, des Canti de Leopardi nous avons en France l'ouvrage de Michel Orcel, qui lui-même a travaillé par ailleurs en universitaire sur Leopardi – contrairement à d'autres traducteurs pour ainsi dire professionnels. Donc il n'a pas fait quelque chose sous le coup d'inspirations subites mais a vraiment produit une traduction qui a été pensée en amont (nous partons de son travail, du reste, comme d'une vulgate française). Cela c'est très bien, et j'ai essayé de le faire pour la Comédie de Dante : c'est ma voix qui passe, aussi, à travers le maximum – c'est ce que j'ai voulu en tout cas – de fidélité “possible” à la voix d'un autre, et en l'occurrence à travers un scrupule philologique où toute voix particulière s'amoindrit.

F.A. Bien, je saisiss l'occasion de ce que vous venez de dire pour vous demander quelles remarques vous feriez à propos de cette entreprise léopardienne, à la lumière de vos précédentes expériences de traduction de Dante, notamment vis-à-vis des analogies et des différences ? Quel type de retour attendez-vous de la part d'un public de lecteurs qui, s'il n'était pas composé de spécialistes, connaissait souvent Dante (tout au moins en amateur), alors qu'il connaît beaucoup moins Leopardi ?

J-C.V. Sur Dante, j'ai eu aussi l'expérience traductive d'une communauté – comme je le disais à l'instant de Leopardi –, mais à propos de la Vita nova. Nous avons procédé à peu près de la même façon que ce que nous faisons sur Leopardi actuellement, avec la différence que beaucoup moins de membres du séminaire étaient habitués au langage de Dante. Je ne dis pas par là qu'ils sont davantage habitués au langage de Leopardi, mais disons que Leopardi est moins loin de nous, donc les jeunes chercheurs, les doctorants et même les étudiants qui sont en Master, ont quand même plus de familiarité et de proximité avec Leopardi, qu'ils n'en avaient à l'époque avec Dante et surtout le Dante de la Vita nova qui est antérieur, bien sûr, au Dante que tout le monde connaît scolairement, au Dante mûr – disons – adulte. D'où une familiarité aux formules scolastiques, pour ne pas parler du Stil novo, etc. Donc, la difficulté était encore plus grande, d'un certain point de vue, et nous avons mis un temps considérable avant d'arriver à une traduction de la Vie nouvelle acceptable en nous appuyant beaucoup sur les deux ou trois lecteurs de Dante qui étaient dans le groupe, dont Marina Marietti – qui est spécialiste de Dante et de Savonarole ainsi que d'un certain nombre d'autres auteurs italiens anciens –, et dont moi-même bien sûr, ne serait-ce que par mon expérience antérieure de la traduction de La Comédie. Pour Leopardi nous avons une situation qui est un peu plus simple, parce que cet auteur est davantage connu de l'ensemble de notre groupe, qui rassemble quand même une quinzaine de personnes, parmi lesquelles deux ou trois spécialistes de l'auteur. C'est toujours difficile d'avoir un point commun à quinze ou seize intervenants, mais ça l'est peut-être un peu moins parce que Leopardi est plus abordable culturellement pour nous. Sa langue est très difficile, sans doute, mais anthropologiquement, philosophiquement, par son ouverture sur la modernité, par – disons – aussi sa jeunesse, il est beaucoup plus proche de vous tou(te)s qui participez à nos travaux.

De toute façon, nous allons, bien sûr, vers des travaux qui sont toujours extrêmement longs – forcément – et dans lesquels l'ensemble des intervenants doit finalement tomber d'accord, ou plutôt accepter de se trouver en accord. Ce n'est pas le plus simple. Mais la relative proximité de Giacomo (et je pense à un poème récent de Gianni D'Elia 'Al giovane Giacomo', que j'ai par ailleurs traduit), son mode de pensée-en-poésie résolument moderne peut aussi compenser la relative méconnaissance du public que nous allons trouver. J'ai bon espoir, donc, pour intéresser et atteindre dans ces lecteurs même jeunes un « tipo di risposta » non différent de celui qu'aurait eu un grand texte poétique encore afférent à notre contemporanéité.

F.A. Entamée il y a un peu plus d'un an, cette entreprise traductive s'est révélée tout de suite aussi ardue que prévu, mais en même temps très gratifiante et fructueuse, ainsi que le montre bien, je pense, l'exemple de la deuxième chanson – Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze (Sur le monument de Dante que l'on allait édifier à Florence) –, le texte que nous avons décidé de

Interview

présenter ici (et d'offrir) en tant que premier échantillon¹.

J-C.V. Le début de notre entreprise a été extrêmement laborieux, vous le savez bien : d'abord, nous avons mis beaucoup de temps pour traduire le titre même : quelle coloration va-t-on donner à ce titre ? est-ce que ça va être « Sur le monument de Dante que l'on projetait d'édifier à Florence » - qui serait très exact et très fidèle mais un peu lourd en français - ou bien quelque chose d'un tout petit peu plus léger, comme ce que nous avons choisi finalement, qui est « Sur le monument de Dante que l'on allait édifier à Florence » avec un futur proche qui est plus souple, presque naturel, que l'idée même de projet. Le clone trompeur « préparait » a été écarté d'emblée. Sur les premiers vers de cette Canzone, la deuxième « canzone lunga » des Canti, on se souvient aussi que nous y avons mis un temps considérable : discussions et expérimentations sur la mesure métrique, sur le ton à adopter, sur le vocabulaire bien sûr, sur la syntaxe, sur les choix morphologiques... le choix du mètre, surtout, a été difficile, nous y reviendrons sans doute. Par exemple, est-ce que « Pace » (en début du deuxième vers) peut rester sans article, c'est à dire sans une détermination obligatoire (actualisante) dans le français ? Je pense que non : si l'on met « Paix », sans article, c'est un peu ridicule malgré la majuscule : ça donne une espèce d'allégorie, digne du Grand Guignol... !

La sonorité de la langue impose aussi que cette « paix », qui est monosyllabique, vienne un petit peu renforcée par quelque chose qui de toute façon, en français est obligatoire : c'est-à-dire l'actualisateur « article ». Tout le monde sait qu'en italien on peut avoir le déterminant représenté par une case vide : le déterminant zéro, qui en italien signifie par ex. /indeterminativo plurale/. En français cette possibilité n'existe pas : en français il y a toujours un déterminant exprimé. Donc, dans le cas de « paix », à la fois pour des raisons de rythme, de longueur du mot et pour des raisons de morphosyntaxe, nous avons été amenés presque obligatoirement à mettre « la paix ». En d'autres termes, cela n'a aucun sens de dire : « la fidélité aurait voulu que l'on mît « paix » sans article ». Ce raisonnement-là en soi est faux parce que dans le système italien c'est « pace » le signifiant et dans le système français ce n'est pas son clone « paix », qui évoquerait tout autre chose. Ensuite on peut discuter : est-ce que c'est « une paix », est-ce que c'est « la paix », est-ce que c'est « cette paix » ? L'on a, bien évidemment, plusieurs solutions possibles. Mais on ne peut pas dire « paix » toute seule, qui d'ailleurs ne serait pas davantage fidèle à « Pace ». Par contre, plus loin on trouve un autre exemple : le mot « pietà » (v. 177), lui aussi sans l'article, que nous avons traduit par « pitié », sans article non plus. Comment ça se fait, alors ? Et bien, d'abord le mot « pitié » n'est pas monosyllabique, ensuite pitié n'est pas aussi abstrait que paix : sa charge spirituelle (de vertu, si l'on veut) s'incarne tout de même en un sentiment, qui est relié à la compassion et à ce que j'appelle la « creaturalità » laïque, concept très important chez Leopardi. Leopardi n'est pas un pessimiste ou un nihiliste dans ce sens là, pas du tout : c'est quelqu'un qui – un peu comme Kafka – reste très attentif à ce qui fait notre humanité, au vivant, aux êtres vivants sous toutes leurs formes. Et puis, par ailleurs, la « pitié » peut encore être sentie comme dématérialisée, si je puis dire, puisqu'elle n'est pas forcément exprimée concrètement en acte ; enfin, c'est un sentiment, lequel peut être lui-même dématérialisé sans que pour autant il devienne une allégorie ridicule. Donc le cas est bien différent.

Un mot pour conclure sur ce point. Il est fallacieux de penser que l'on doive se tenir à des principes qui seraient les mêmes dans toutes les occurrences : c'est une belle illusion, mais rien de plus qu'une illusion. Il faut avoir des principes extrêmement rigoureux, au plan de la syntaxe, de la morphosyntaxe, du registre, de la contextualisation, de la mentalité et, bien entendu, de la métrique (à laquelle, notamment, je tiens beaucoup). Inversement, les occurrences textuelles, dans un texte digne de ce nom, ont cela de particulier : qu'elles viennent à occurrence justement, « occorrono » pour la première fois. C'est là l'une des marques d'un texte littéraire. Une traduction technique d'un texte informatif poserait bien sûr d'autres problèmes. Donc, le raisonnement qui consiste à dire « tu as traduit d'une certaine façon à la page 10 et d'une autre façon à la page 50 » ne vaut absolument pas, parce que ce sont là deux occurrences totalement différentes. Les termes d'un texte, encore une fois, pris dans une forme globale, contrairement au langage doxal, habituel, ne recouvrent pas des idées reçues et donc ne recourent jamais à des phrases toutes faites mais sont des créations. Et donc, à chaque fois, la traduction doit recréer cette occurrence unique, qui va être prononcée pour la première fois (et la seule). Jamais quelqu'un d'autre n'a articulé « Perché le nostre genti / Pace sotto le bianche ali raccolga » : c'est la seule fois, c'est une épiphénomène unique. Donc il faut que le traducteur ait le même état d'esprit et essaie d'inventer, au delà du sémiotique – et même, si possible, d'être un peu en avance sur ce que les gens racontent autour de lui dans le langage quotidien (ce qui se dit et ne se dit pas...) –, pour que cette occurrence soit un événement qui se produit pour la première et l'unique fois.

F.A. En bref, la question fondamentale c'est que la traduction (et surtout la traduction littéraire) n'est pas concevable comme un acte technique de transposition, ou de transport, d'un signifié d'une langue à une autre (par l'adéquation du signifiant), mais consiste en

Interview

un procédé bien plus complexe, impliquant un véritable acte de création : la reconstitution d'un discours qui, dans le cas du texte littéraire, se caractérise précisément par la versatilité et la polysémie du langage connotatif du texte littéraire. La traduction d'un texte doit produire également un texte, comme vous le dites, « digne de ce nom » : c'est à dire lisible et expressif dans la langue d'arrivée de même qu'il l'était dans celle de départ.

De ces prémisses théoriques et pratiques découlent, je crois, certains choix très précis – concernant notamment le recours extrêmement modéré, ou presque nul, aux notes et à l'appareil critique – qui marquent de façon nette votre traduction de la Commedia dantesque de même que celle de la Vita nova. À cet égard, votre solution se place aux antipodes par exemple de celle proposée par Jonathan Galassi : traducteur-poète lui aussi, et personnalité de relief de l'édition américaine, qui a retraduit intégralement les Canti en anglais. Son ouvrage, « Giacomo Leopardi's Canti » – qui vient de paraître et est présenté à l'Institut Italien de Culture de Toronto – a comme seul antécédent la première traduction anglaise des Canti léopardiens, qui remonte à 1887. Il est clair par conséquent que cet ouvrage a des présupposés bien différents de ceux de notre entreprise. Mais, au delà du fait d'être le résultat d'un travail individuel et non pas collectif, cet ouvrage diffère radicalement du nôtre par l'abondant appareil critique qu'il propose en complément de la traduction proprement dite (un essai introductif, une « Chronologie », une « Bibliographie » ainsi que des notes étendues). Il s'agit d'ailleurs d'un choix qui a été beaucoup apprécié et loué par la critique et le public, mais qui tend à rapprocher la traduction d'un texte de service ayant pour tâche de transposer une œuvre d'une langue dans une autre et, à l'occasion, de remplir une fonction d'explication et de divulgation de l'œuvre.

J-C.V. Mon ambition a toujours été de produire des textes littéraires dans la langue de destination (LD). Pour la Comédie (et c'est un petit peu, là, presque un geste provocateur), je n'y ai mis aucune note. Il y a une seule fois une intervention de type philologique, c'est-à-dire un mot qui est mis en partie entre crochets parce que sa « leçon » est indécidable : c'est vraiment un point sur lequel personne ne saurait donner de solution, en l'absence de tout autographe. Et c'est le seul exemple : cela se trouve dans le Purgatoire – je pourrai le citer exactement, mais ici nous parlons de Leopardi et non de Dante – mais encore faut-il dire que ça n'est pas une note, c'est une intervention de philologie textuelle, la seule. En revanche, dans chaque entête de chaque volume de La Comédie, j'ai mis une très courte introduction dans laquelle je dis ce qui pour moi, à mon sens, est irremplaçable, est unique, est absolument original, non seulement à l'époque où Dante le produit mais pour tous les temps (une définition des classiques). Ce sont des introductions extrêmement brèves, des sortes de mises en train. À la fin du dernier volume, du Paradis, il y a enfin une postface qui est un peu plus longue, dans laquelle je donne un peu ma lecture globale de cette œuvre qui est La Comédie de Dante Alighieri. Donc là il y a le discours du traducteur, si je peux dire, du traducteur spécialiste quand même aussi et herméneute de l'ensemble. Entre les deux – entre ces très courtes introductions et cette plus longue postface à l'ensemble de l'œuvre, dans laquelle d'ailleurs j'ai tenté un discours général mais surtout à travers des points qui sont comme des fiches sur tel ou tel problème – entre les deux extrêmes, donc, chaque chant a « un occhiello », une sorte de chapeau dans la tradition des éditions anciennes, où je donne l'essentiel pour la compréhension des allusions historiques ou culturelles du chant en question. Le reste ne me concerne pas. Si l'on veut approfondir – mieux que je ne pourrais le faire, quand bien même j'aurais mis une note –, mettons qui est le parent de Dante que Dante-voyageur fait semblant de ne pas voir dans l'Enfer – avec tous les problèmes psychologiques disons très simplement, pour ne pas dire psychanalytiques – qu'implique cette non-reconnaissance de son propre parent dans l'Enfer – eh bien on va lire un article, par exemple. Il y a des instruments qui existent, surtout aujourd'hui avec internet, il y a un dictionnaire dantesque, il y a des encyclopédies...

Revenons à Leopardi. Pour Leopardi les instruments sont peut-être moins faciles à trouver, il n'existe pas d'encyclopédie de Leopardi, mais cependant il y a des éditions scolaires commentées. Beaucoup de gens qui vont lire cette traduction bilingue, si vraiment ils ont une curiosité sur un point précis, peuvent, je pense, se reporter à des ouvrages en italien, qu'ils trouveront à la bibliothèque. S'ils n'ont pas cette chance, ils peuvent utiliser l'édition de Michel Orcel, dont nous parlions tout à l'heure, qui a un appareil de notes tout à fait suffisant à la compréhension cursive. Nous ne sommes pas dans une logique de concurrence commerciale, faut-il le souligner.

F.A. De toute manière, ce n'est pas la tâche du traducteur, dites-vous, que de donner l'explication du texte ou, moins encore, la présentation de l'auteur traduit.

J-C.V. Voilà, exactement : cela n'est pas du tout notre problème. Dans le cas de la Vie nouvelle - que vous évoquiez tout à l'heure et qui est un cas un peu particulier puisqu'il s'agit d'une édition critique bilingue - là j'ai réduit les notes au maximum : c'est-à-

Interview

dire du côté du texte français il n'y en a quasiment pas ; il y a quelques notes par exemple qui traduisent les interventions en latin d'Amour, puisque Amour généralement parle en latin, et cette distanciation n'est pas sans intérêt pour un discours critique sur la Vita nova, par ailleurs. Donc là je donne la traduction, puisqu'en France on ne lit plus le latin, malheureusement ; et sur les pages de gauche, où se trouve le texte italien, je donne les justifications des choix philologiques, en particulier quand ils divergent de ceux habituellement fournis dans les éditions courantes qui sont, pour faire vite, sur les choix de Barbi, et je m'appuie pour cela bien entendu sur Guglielmo Gorni, dont nous avons suivi le parti éditorial. Et qui lui-même avait voulu s'intéresser aux débuts de nos travaux. Par contre, je mets par exemple un dictionnaire de rimes dans cette édition, parce que cela me semble important. Peut-être que nous pourrions discuter de ce type d'appareil pour Leopardi : est-ce qu'un dictionnaire de rimes est intéressant ? Elles sont tellement cachées, souvent, ou rares ou particulières chez Leopardi, que cela serait peut-être précieux. En revanche, mettre une note très longue pour expliquer que les gens qui se cotisaient pour construire le monument à Dante à Florence étaient de tel ou tel groupe social, de telle tendance politique, je vois mal l'intérêt : cela n'a aucune nécessité ici pour notre entreprise.

F.A. Donc, en situation traductrice, les notes ne sont pas pertinentes : par exemple, une note illustrant la tradition lexicale et sémantique, dans l'histoire de la langue italienne, d'un adjectif comme "cortese" (que nous trouvons ici au v. 33, en position marquée en fin de vers, exactement comme « pietà » susmentionnée, au début du v. 177), alors que la traduction ne peut ni ne doit être une explication, mais un texte véritable elle-même ?

J-C.V. Tout à fait. Une traduction n'est pas une explication de texte, laquelle souvent éteint le feu poétique au lieu de l'aviver. Nous avons, dans l'école française, une vénérable tradition de l'explication de texte, par ailleurs, mais elle est pour ainsi dire propédeutique à la lecture. Il faut arriver à faire sentir dans le texte destinataire, dans le texte d'arrivée, ce qui est caché sous le texte de départ originel. Par exemple ce subjonctif, tout à fait au début de la chanson dont nous parlions, - « Perché le nostre genti / Pace sotto le bianche ali raccolga » - ce subjonctif est complexe à rendre en français, parce que le subjonctif français n'est pas marqué, alors que le subjonctif italien est toujours marqué et reconnaissable : « cammino » > « (che io) cammini », il est perçu immédiatement, alors qu'en français « je marche » > « que je marche » ne porte aucune marque (et, au delà de l'orthographe, « (je) marche » / « (tu) marches » non plus). Donc il faut trouver des solutions à partir des ressources de la langue destinataire. J'en donne simplement quelques-unes parce que je les ai sous les yeux : « les gens de notre peuple seraient-ils tous sous les ailes de la paix, que... ». Ou, deuxième solution : « bien que les nôtres soient tous sous les blanches ailes de la paix... », et là il n'y a pas besoin du « que » parce que le « bien que » amène la suite. Troisième solution : « bien que la paix resserre tous les nôtres sous ses blanches ailes » ; ou bien encore : « bien que la paix resserre – idem – tout notre peuple sous ses blanches ailes », et là on est passé d'un novénaire à un décasyllabe... etc. etc. (voyez le presque intraduisible Pascoli : « Io sono una lampada ch'arda soave », évoluant en "ch'arde soave")...

Je ne veux pas ennuyer les lecteurs en citant trop d'exemples, mais nous avons mis là, en commençant, énormément de temps et ça c'est fondamental parce que ce temps que nous y avons mis, nous l'avons gagné pour la suite. Nous nous sommes, je pense, surtout mis d'accord, alors que chacun (avez-vous remarqué ?) tient très fortement à SA solution traductrice, comme si les deux états de ce texte (TO et TD) lui appartenaient. Il est douloureux de renoncer à sa propre solution. Personne n'a vraiment contesté mais, encore une fois, après de longues discussions et de longues hésitations légitimes.

F.A. Alors, dans cet ordre de questions, et à propos de longues discussions, je me souviens par exemple de la contribution donnée, toujours dans la phase initiale de la traduction de cette chanson, par une collègue spécialiste du Risorgimento sur la question de comment rendre le syntagme « le nostre genti » (v. 1), dans le but d'en garder toute la nature problématique – due à la situation politique italienne particulière à ce moment historique-là (s'agissait-il d'un ou de plusieurs peuple(s), ou nation(s), ou pays... ?) – et bien évidemment cruciale dans ce texte, ainsi que dans les autres « canzoni civili ».

J-C.V. Là aussi, après des longues discussions, nous nous sommes mis d'accord finalement sur... je ne sais pas à quoi donner au juste la priorité : est-ce que c'est plus sur une morphologie (il faut garder le pluriel) ? Mais on aurait pu dire aussi qu'il fallait garder le féminin, parce que « le nostre genti » c'est un féminin (pluriel) évidemment. On aurait pu discuter longtemps là-dessus. Ou bien est-ce que c'est la composante culturelle qui a été prépondérante : l'Italie, bien entendu, n'était pas unie, tout le monde le sait. Existait-elle seulement ? on peut en douter (on se souvient de la fameuse expression de Metternich et donc des occupants autrichiens : « c'est une expression géographique »). Mais cela déjà chez Dante, ou chez Pétrarque qui est pourtant fier de son « Italia » : dans la

Interview

Comédie je me permets de signaler en tout cas, que j'ai traduit « Italia » par « Italie » lorsqu'il s'agit du pays globalement pris (idéal, ou spatial, de paysage si l'on veut). Toutes les autres occurrences je les ai traduites au pluriel. Il se trouve que le français possédait un vieux mot pluriel, qu'on trouve dans des textes au moins jusqu'au XVIe siècle et qui était très employé par exemple par Lemaire de Belges, un auteur bilingue. Ce mot pluriel c'est « les Itailles » (ou Ytailles). Ça paraît un peu bizarre la première fois mais on s'y habitue vite et cela convient parfaitement à ce que Dante pouvait percevoir de ce pays. Leopardi un peu moins, parce que Leopardi avait l'aspiration déjà envisageable à l'unité politique. Il était dans ce courant d'aspiration pré-unitaire, très fort. Néanmoins, je pense que la donnée historico-culturelle est fondamentale ; et si elle s'ajoute à la donnée morphologique, ou de genre, dont j'ai parlé tout à l'heure, il faut un pluriel obligatoirement. Donc on est arrivé finalement à un pluriel.

F.A. Voilà, à ce propos, pour reprendre et conclure ce que nous disions sur la communauté des traducteurs, quels sont les avantages – en ce qui concerne la richesse des apports de chaque participant – de la « traduction collective », mais aussi, fatalement, les difficultés découlant de cette démarche complexe ? Autrement dit, dans quelle mesure la variété des compétences spécialisées et diversifiées de chacun vient-elle en aide à cette nécessité de garder unies toutes les variables – linguistiques, historiques, culturelles etc., que nous venons d'évoquer – jouant dans l'acte de traduction, et dans quelle mesure au contraire cela risque-t-il de compliquer le bon déroulement du travail ?

J-C.V. La communauté des traducteurs, dont on parlait tout à l'heure, ne fonctionne justement que s'il y a une pluralité de compétences, de sensibilités et de voix qui s'expriment. Les deux choses vont ensemble. C'est-à-dire que s'il n'y a pas cette pluralité c'est un groupe mou qui va suivre un chef ou l'on ne sait quoi (la doxa, selon toute vraisemblance) : la plus forte pente de la facilité. Si par contre c'est trop divergent et qu'il n'y a pas de collégialité, on n'arrive à rien. C'est un danger que j'ai accepté une fois pour toutes parce que parfois, quand il y a des nouveaux jeunes qui s'agrégent, et bien on a cette cacophonie et il faut l'accepter. Elle est néanmoins intéressante pour un temps, d'abord parce que les participants les plus jeunes, qui n'ont pas d'expérience, renvoient quand même un écho de l'état actuel de la langue dans son inventivité, que moi je n'ai plus, peut-être : je suis très sensible, j'écris moi-même dans un français d'aujourd'hui, je pense, mais je suis moins sensible à ce genre d'actualité – pas de modes – dans ce qui est la langue de destination, à savoir la langue française. Donc ça c'est la première chose. Une autre chose importante c'est que sur, par exemple, la compréhension fine de ce pluriel – « le notre genti » – effectivement une spécialiste du pré-Risorgimento va nous apporter quelque chose, mais aussi les italophones du groupe vont peut-être attirer notre attention sur quelque chose qu'on aurait eu tendance, en français, à mettre au singulier : « notre peuple » va presque de soi en français... Il y a bien sûr la langue originale, la langue de départ, et il y a la langue de destination : il est donc très important qu'il y ait des participants qui soient plus italophones et d'autres davantage francophones, connaissant l'autre code, de chaque versant (LO, LD). Ça c'est fondamental. Il faut que tous possèdent suffisamment les deux langues évidemment, en acceptant toutefois de n'en posséder qu'une mince strate, comparée à l'océan varié dans lequel le traducteur doit se mouvoir comme un poisson.

F.A. Donc il ne faut jamais oublier qu'on compare deux « langues-cultures ».

J-C.V. Évidemment, des « langues-cultures » pour comprendre la contextualisation et la périodisation, ce qui s'est passé vraisemblablement à l'époque où Leopardi pouvait écrire, dans une province par ailleurs reculée de l'Italie « papalina », par certains aspects auto-satisfait. Le monde des références. Donc il y a toute une série de choses qui peuvent être très subtiles, à la marge du trans-mental, du suprasegmental, de l'implicite, du gestuel, etc. Parce que seule la traduction, réfléchie, pensée, qui est une pratique-théorie, « scientifique » (j'ose le dire) est capable de prendre en compte, à tous les instants, les présupposés et l'ensemble des niveaux de l'analyse linguistique. Devenus implicites dans l'expression, bien sûr. C'est-à-dire : on n'oublie pas la syntaxe parce qu'on s'intéresse au lexique et on n'oublie pas la morphologie parce qu'on est obsédé par le registre de langue ou les implications pragmatiques de telle expression, ou sa coloration stylistique aujourd'hui. Il faut tenir tout à la fois et sans oublier, bien entendu, le suprasegmental : c'est à dire pas seulement la mesure des vers, comptée, mais leur rythme. Et je parle en particulier du rythme des vers, non seulement de la cadence de la phrase en général (qui existe toujours également, en poésie et en prose). Donc ça fait beaucoup de choses, mais le résultat c'est qu'il faut écrire un mot ou deux, sans notes, l'un après l'autre avec la conscience plus ou moins aiguë de ce qui en restera à la lecture, encore une fois : j'abrège, puisqu'on a dit déjà cela tout à l'heure.

Interview

F.A. L'une des principales difficultés consiste à tenir compte du plus grand nombre de composantes sémantiques possible, en sachant cependant apprécier et décider quelles composantes privilégier à chaque fois, quels éléments faire prévaloir en l'occurrence, selon les différents contextes.

J-C.V. Oui, c'est parfaitement dit. Il faut tenir ce faisceau qui est le corps même de la langue : c'est ça le corps de la langue. L'essentiel c'est qu'il faut traduire le corps de la langue, non pas ce que les exégètes peuvent dire sur l'histoire de tel ou tel mot ou sur les sources du passage. Nous aussi nous savons de ces choses, mais elles doivent converger toutes en texte (le TD seul). Prenons All'Italia. Tout le monde se réfère à Pétrarque, bien sûr. Mais beaucoup plus près de Leopardi, tout le monde ne sait pas que Filicaja écrit un « All'Italia » qui justement est une « canzone » laquelle guarda caso ne respecte pas les divisions entre « fronte », « sirma » etc., comme fait Leopardi. Donc, si je voulais mettre une note, je m'arrêterais où ? je parle de Pétrarque ou je parle aussi de Filicaja ? et jusqu'à quel point de détail ? c'est une question insoluble. C'est une grande naïveté ou parfois une marque d'ignorance, que de croire résoudre toutes les difficultés à l'aide de « notes du traducteur ». Je pense que cette histoire de « fronte indivisa » (avec enjambement etc.), pas plus que l'estime de Leopardi pour nombre de poètes dits mineurs du XVIII^e siècle, en particulier didactiques, n'intéresse guère le lecteur de notre traduction bilingue. Par contre, ce qui l'intéresse c'est d'abord qu'on ne fasse pas de contresens sur « Perché le nostre genti... » suivi de subjonctif – puisque certains traducteurs font tranquillement un contresens – ; deuxièmement, que l'on cherche en français des formes équivalentes, si elles existent... Donc il faut aller chercher dans la langue destinataire. Quand nous avons préparé ce texte « Sopra il monumento di Dante » je suis allé voir dans Racine, par exemple : « Quand vous me haïriez je ne m'en plaindrais pas », c'est bien cet usage-là (« Perché raccolga... non fien da' lacci sciolti »), c'est exactement la même construction. Donc, on va travailler là-dessus. Est-ce qu'on va mettre une note : « comme chez Racine » ... ?! ça, ce serait ridicule, même si des éditeurs en seraient, comment dire, rassurés ! Franchement cela n'a pas de sens. Pour conclure, nous avons passé beaucoup de temps sur les premiers vers principalement pour deux raisons : 1. rendre la valeur du subjonctif avec « perché » : c'est une espèce de concessive assez difficile à restituer (et subsidiairement la question lexicale du « peuple » ou des « gens ») ; 2. mais surtout – on le sait bien, nous sommes ici au moins deux à le savoir – pour choisir le mètre. Ça c'est beaucoup plus important en fin de compte. Il s'agit, certains l'oublient parfois (comme pour Dante – ou d'ailleurs Shakespeare), avant tout de poésie.

F.A. À ce propos, justement, combien et pourquoi le mètre est à votre avis si important ? Il y a pourtant beaucoup de traducteurs de poésie qui se passent bien du mètre...

J-C.V. Le mètre est fondamental : il n'y a pas de texte poétique sans mètre, dont la limite extrême serait le vers libre, en deçà la poésie n'existe pas. Il se trouve même chez un grand éditeur parisien, que je ne nommerai pas, une traduction du plus formel de tous les poètes lyriques, en prose. Le plus formel de tous les poètes lyriques c'est Petrarca bien sûr. Et il existe chez cet éditeur parisien une traduction en prose des Rerum Vulgarium Fragmenta, mais ils ne savent même pas sans doute que le « Canzoniere » s'appelle aussi comme ça... c'est la traduction en prose de « chants », comme ceux de Leopardi, ou plus tard de Pascoli (Canti di Castelvecchio, totalement inconnus en France)... mais glissons, cela n'est pas très intéressant.

Nous, nous avons passé énormément de temps pour choisir cette chose qu'on appelle le mètre, dont le statut est éminemment marqué historiquement (et de manière différente, bien sûr, en LO et en LD). Dont le résultat est éminemment musical. Et une fois qu'on a choisi le mètre, dans le mètre il y a le rythme, qu'il faut également penser un tout petit peu.

F.A. Quelles remarques pouvez-vous faire, à propos de nos choix métriques par rapport d'une part au modèle (le mètre léopardien) et d'autre part au contexte de la réception (la tradition métrique française) ?

J-C.V. Curieusement, sur ce point on retrouve en général deux attitudes contradictoires : d'idolâtrie formelle (au sens de formaliste) ou bien d'indifférence totale et de superficialité (et ici, le « vers libre » à bon dos). Je m'explique. Je veux dire par là que le même schéma de mètre est imposé, mécaniquement – en passant d'une langue à l'autre –, autant qu'à l'inverse tout mètre (considéré comme inutile décoration) est négligé : la seconde attitude étant bien sûr plus facile à tenir que la première. Il n'y a pas de raison d'imposer l'alexandrin « classique » en face de l'endecassillabo, mais c'est un parti pris quand même plus courageux que celui consistant à faire comme si le texte d'origine n'avait pas été écrit en vers, n'est-ce pas ? D'autres considérations peuvent entrer en ligne de compte

Interview

(le vers n'est pas vendeur, etc.), qui n'intéressent pas ici. Les traditions elles-mêmes sont transposées à l'aveugle, alors que pour le moins – comme nous le savons – tout devrait être décalé (au classicisme français correspond la pleine saison baroque, par exemple). Il y a eu très longtemps une attitude de type assimilateur, comme dans d'autres pays culturellement puissants. Une illustration extrême en serait cette traduction dantesque du début du XXe siècle en rimes plates (baciate) mais selon une disposition ternaire : autrement dit, des distiques français camouflés en terza rima italienne (soit : AAB BCC DDE EFF GGH...), impressionnant. Et à la limite de la falsification. Plus près de nous, l'excellente traduction des Canti due à Michel Orcel adopte des vers à peu près réguliers, oscillant du décasyllabe à l'alexandrin. Nous avons beaucoup hésité, on l'a vu plus haut, avant d'opter pour une solution qui avait déjà séduit le précédent séminaire (sur la Vita nova) : des vers surprenants, pour éviter tout ronron (la fameuse tiritera de l'alexandrin), en 11 positions et accent interne mobile, pour l'endecasillabo dominant ; et en revanche des vers classiques (sénaires) pour les vers plus courts, à savoir settenari dans le TO. La surprise, obligeant à une certaine qualité d'écoute, est comme gratifiée par le retour du mètre reconnaissable, rassurant, des sénaires. Donc (par ex. aux vers 69 ss.) :

Ecco voglioso anch'io Ad onorar nostra dolente madre Porto quel che mi lice, E mesco all'opra vostra il canto mio... Désireux moi aussi de rendre honneur à notre mère affligée j'offre ce que je puis, et je mêle mon chant à votre travail...

– où, par parenthèse, puisque nous parlions aussi des rimes, se remarque la rime en /-i/ à compenser la perte de la *rima inclusiva* (quasi identica) à forte valence sémantique bien sûr de io :: mio. Modeste écho sonore – mais c'est mieux que rien – à la rime toujours signifiante de Leopardi.

J'ajoute, car je sais que vous allez me le demander, qu'une attention minutieuse à ces questions est d'autant plus urgente dans le cas présent (et en France) que la seule réception de Leopardi a été, traditionnellement, celle du penseur et, disons, du moraliste. En dépit des versions poétiques précoces de Sainte-Beuve, puis des adaptations de Lacaussade (son secrétaire) et d'autres, un peu par suggestion de ce qu'en disait Nietzsche, les Français ont reçu en parallèle Leopardi et Schopenhauer, deux figures de la pensée négative et d'un pessimisme trop souvent confondu avec le désespoir romantique (le « pauvre Léopardi » de Musset). Il est urgent – et ça l'était, encore une fois, également pour Dante – non pas de déclarer mais de prouver sur pièces (textuelles) que leurs chefs d'œuvres font partie sans conteste de la grande poésie universelle, encore de nos jours. Certes non indépendamment de, mais conjointement à la hauteur de leur pensée (et, comme pour Shakespeare, de leur pensée-en-poésie). L'un de nos exemples et modèles, Yves Bonnefoy, disait parfaitement que le sens du texte, une fois pénétré et explicité le plus précisément possible, va tout entier être « replié sous quelques mots ». Seule la lecture à venir, concrètement – et non dans un hypothétique lecteur idéal – saura déplier à nouveau cette merveille, et faire (cette fois selon l'expression d'Audiberti, traducteur du Tasse) que « la belle endormie se réveille ». Nos traductions essaient d'éveiller cette « belle endormie », sans qui le chant poétique reste lettre morte ou froide exposition de concepts « poétiques », voire de sentiments « poétiques », voire de ces fameux cas de « l'effet poétique » (Jakobson)... non de poésie. Le sentiment poétique, il faut y insister, n'est pas la poésie : celle-ci est une « machine de mots », comme disait à peu près Valéry. Même si l'on ne pose que la question des horizons et de la réception, déjà plus complexes, notons-le, que celle de la politique éditoriale, ce sont à mon avis ces choix-là qui restent fondamentaux.

F.A. D'après vous, dans quelle mesure et de quelle manière la traduction intégrale du *Zibaldone*, sortie il y a une dizaine d'années, a-t-elle pu jouer sur la réception de Leopardi en France ? Peut-on supposer que le lecteur français s'intéresse davantage à cet auteur et pourquoi ?

J-C.V. Cette entreprise éditoriale surprenante, aidée par de solides subventions mais en définitive solitaire et sans aucun doute courageuse, pour laquelle on ne peut qu'avoir de l'admiration, a relancé puissamment l'intérêt d'un lectorat francophone pour notre auteur. Le terrain, il faut y insister, avait été préparé par toute une série d'éditions partielles, d'essais, de traductions poétiques et autres, chez le même éditeur ou chez d'autres, en France, en Suisse et ailleurs. Je ne citerai qu'un nom, parce qu'il est peu connu et ne paraît plus sur le marché : « L'Alphée », revue exigeante et maison d'édition tournée vers la création et l'Italie. Il y aurait d'autres noms encore, mais notre temps est presque écoulé. J'ignore très sincèrement quel est ce lectorat à l'intérêt renouvelé, à la suite de la parution de l'énorme volume du *Zibaldone*. Je doute – mais voudrais tant voir mon pessimisme contredit –, je doute fort qu'au succès de vente tout à fait mérité de ce livre considérable correspondent en nombre équivalent autant de lectures du texte (combien

Interviste

achètent un livre sur la foi d'une campagne de presse, qui ensuite ne l'ouvrent qu'à peine une fois, rentrés chez eux)... Quoi qu'il en soit, je n'affirmerais pas que la poésie de Giacomo Leopardi, qui nous a réunis autour de ce projet dans notre séminaire, soit concernée essentiellement par la sortie du Zibaldone – pas plus que la poésie de Dante ne l'a été par les traductions du *Convivio* et du *De Vulgari Eloquentia naguère* (et de cette dernière encore tout récemment). Il reste, mais j'enfonce là une porte ouverte, que toute traduction intégrale – les éditeurs français hésitent depuis un quart de siècle maintenant devant la masse de *Horcynus Orca* (pour sortir de notre discours et de notre période) – est hautement souhaitable, au delà d'une logique commerciale et éditoriale à court terme. Après tout, feu notre belle Imprimerie Nationale a bien osé, dans un format décourageant le lectorat "moyen", un *Songe de Poliphile* en 2004 (trad. G. Polizzi). Nous espérons que de telles entreprises, à tout le moins, nous faciliteront l'accès à une édition de large diffusion – pourquoi pas en livre de poche –, pour nos propres Chants à venir. Reste que notre entreprise est d'une espèce un peu différente : notre espoir est que quelqu'un, ouvrant un peu par hasard ce futur volume, reste saisi et comme « pris par les cheveux » (une expression que je cite de mémoire, mal, à propos de ce qu'est la poésie selon Emily Dickinson) et retrouve l'envie de se plonger dans un texte poétique, comme l'on se plonge dans un roman à suspense. Notre auteur infiniment aimable, Giacomo, mérirait bien cela, dans une langue qu'il aimait particulièrement – à l'instar du grec – comme vous le savez par vos recherches, Francesca, maintenant bien mieux que moi.

Bibliographie:

Edizioni e traduzioni francesi delle principali opere leopardiane (*Zibaldone*, *Canti*, *Operette morali*)

- G. Leopardi, *Du "Zibaldone"* ; 133 fragments choisis, présentés et trad. de l'italien par Michel Orcel, Cognac, le Temps qu'il fait, **1987**;
- *Édition thématique du «Zibaldone»* ; éd. établie par Mario Andrea Rigoni, Paris, Allia, **1993** ;
- *Le massacre des illusions*, vol. 1, éd. établie par Mario Andrea Rigoni, trad. de l'italien par Joël Gayraud, Paris, Allia, **1993** ;
- *La théorie du plaisir*, éd. établie et commentée par Giorgio Panizza ; précédé de "Le plaisir et l'art du bonheur" par Adriano Tilgher ; trad. de l'italien par Joël Gayraud, Paris, Allia, **1994** ; vol. 2
- *Théorie des arts et des lettres* ; trad. de l'italien par Joël Gayraud, Paris, Allia, **1996**; vol. 3
- G. Leopardi, *Tout est rien : anthologie du "Zibaldone di pensieri"*; éd. établie par Mario Andrea Rigoni ; trad. de l'italien par Eva Cantavenera et Bertrand Schefer, Paris, Allia, **1997**;
- G. Leopardi, *Philosophie pratique* ; textes choisis, trad. de l'italien et présentés par René de Ceccatty, Paris, Rivages, **1998**;
- G. Leopardi, *Zibaldone* ; trad. de l'italien, présenté et annoté par Bertrand Schefer, Paris, Allia, **2003**.

CANTI :

- G. Leopardi, *Canti* (avec un choix des *Oeuvres morales*) ; traductions de F.-A. Aulard, Juliette Bertrand, Philippe Jaccottet et George Nicole ; présentation de Jean-Michel Gardair, Paris, Gallimard, **1982-en prose**
- G. Leopardi, *Chants* : trad., présentation, notes, chronologie et bibliogr. par Michel Orcel ; préf. par Mario Fusco, Lausanne, l'Âge d'homme, **1982**;
- G. Leopardi, *Poèmes et fragments* : texte italien ; trad. nouv. de Michel Orcel ; préf. de Florian Rodari, Genève, La Dogana, **1987**;
- G. Leopardi, *Chants* : texte original ; version française, présentation et notes par Michel Orcel, Paris, Aubier, **1995**;
- G. Leopardi, *Chants* ; traduction de Arlette Estève ; préface de Pascal Gabellone, Montpellier, "Prévue", **1996**;
- G. Leopardi, *Chants* : trad., présentation, notes, chronologie et bibliogr. par Michel Orcel ; préf. par Mario Fusco, Paris, Flammarion, **2005**;
- G. Leopardi, *Chants*, édition bilingue ; traduit de l'italien, préfacé et annoté par René de Ceccatty, Paris, Éd. Payot & Rivages, **2011**.

À signaler aussi un n°. spécial de la revue "Europe", avec des traductions des *Idilli* par J.Ch. Vegliante, été 1998.¹
"La traduzione di "["Sopra il monumento di Dante"](#)" di cui si parla in questa intervista compare nella sezione [TRADUZIONI](#)"

Entrevista a Marco Lucchesi – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Andréia Guerini
Universidade Federal de Santa Catarina
Anna Palma
Universidade Federal de Minas Gerais

Marco Americo Lucchesi é poeta, prosador, ensaísta, tradutor e professor de literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Colégio do Brasil e da Fundação Oswaldo Cruz. Foi editor de diversas revistas literárias e, atualmente, é editor da revista *Tempo Brasileiro*, além de ser colaborador da Coordenação Geral de Pesquisa e Editoria da Biblioteca Naciona, onde é o responsável pela edição de catálogos e facsimiles.

Lucchesi é um grande condecedor de línguas estrangeiras o que lhe possibilita atuar como exímio tradutor do italiano, francês, inglês, espanhol, além do russo, romeno, polonês, persiano, grego, turco, entre outras.

Recebeu diversos prêmios nacionais e internacionais por sua obra e traduções e as suas áreas de interesse vão da literatura e da cultura à filosofia, teologia, arte e música.

Muitos de seus livros foram traduzidos em outras línguas e as suas mais recentes publicações são *Ficções de um Gabinete Ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 2009 (Premio *Ars Latina de Ensaio*, 2010, Romania e Premio *Orígenes Lessa* 2010 da UBE), e o romance *O Dom do Crime*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

Desde 03 de março 2011, Marco Americo Lucchesi é membro da Academia Brasileira de Letras.

Para mais detalhes sobre a vida e a obra de Lucchesi, ver:<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=794>

Andréia Guerini & Anna Palma: Como você chegou até Leopardi?

Marco Lucchesi: Uma pergunta que me leva ao paleolítico de mim mesmo. Foi na biblioteca da família, começando com as *Operette morali*, uma brochura antiga, quase desfeita na amarração, como no livro descompaginado a que se refere Dante no canto 33 do Paraíso. E aí Leopardi me assaltou, me conquistou pela altitude severa de seu canto. E não me sai da cabeça a leitura de De Sanctis sobre Leopardi. Isso na casa dos meus dezoito anos. Ou pouco antes disso. Já não me lembro dessa idade dos metais em que vivo agora.

A.G & A.P.: Como você vê a presença de Leopardi na literatura brasileira?

M. L.: Fortíssima. E em autores fundamentais. O maior índice demográfico leopardiano em terras literárias brasileiras se encontra em Machado, que chamava Leopardi de o “corcundinha”. E dizia mesmo coincidir com ele. Veja o delírio de Brás Cubas, quanto subsiste, em outra chave, bem entendido do poeta de Recanati. E o que dizer do índice de ocupação leopardiano nas páginas de Pompéia é formidável. Poderia avançar até Dante Milano e Vinícius de Moraes ou Haroldo de Campos. Portanto, há uma presença forte e discreta para além de uma aparente e tímida arqueologia.

A.G & A.P.: Como nasceu a ideia de organizar o livro Giacomo Leopardi poesia e prosa?

Interviste

M. L.: Foi como que um feixe de decisões. Uma conversa com o grande poeta Mario Luzi, a quem deveria ter dedicado o volume. Por indignação diante do silêncio latente da presença leopardiana. E por absoluta paixão à literatura.

A.G & A.P.: Este livro é uma das melhores edições antológicas de Leopardi no exterior, mas atualmente está esgotado. Você pensa em uma reedição?

M. L.: Obrigado pela observação que me orgulha pela autoridade da interlocutora no campo leopardiano. Não sei responder se haverá ou não reedição.

A.G & A.P.: Nesse livro, na segunda parte da sua introdução, você diz que “a obra de Leopardi ainda guarda muitos segredos”? Quais são esses segredos?

M. L.: Quem melhor poderá responder a esta questão é a Andreia Guerini, com o livro sobre o *Zibaldone*. Ela trabalha nessas surpresas. Eu me referia então às partes eclipsadas de um Leopardi não tanto progressivo, mas regressivo, de uma obra que se apresentava isolada, boa parte de sua produção. E por falta de inspiração metodológica e de nervos e músculos de uma teoria robusta. E o *Zibaldone* é a capital desse núcleo altamente complexo, profundo e virtual. Ele precisa abandonar uma zona de silêncio. Ou de incompreensão. Ou de falência da crítica.

A.G & A.P.: O que mais lhe agrada em Leopardi? O poeta, o prosador, ou o ensaísta?

M. L.: Tudo em Leopardi tem a marca de uma atitude elevada e severa. Há uma vasocomunicação entre a poesia, a prosa e o ensaísmo, a tradução e a recriação. Aquela passagem famosa da erudição ao belo, com tantos elementos invisíveis do fantasma de Vico, faz com que os pontos de sua obra apontem menos para uma progressão e mais para uma convergência.

A.G & A.P. : Leopardi exerceu/exerce alguma “influência” na sua obra de poesia e de prosa ficcional?

M. L.: Sobretudo no meu primeiro livro de poemas em italiano publicado por Maria Pacini Fazzi. Houve um livro que analisou esse aspecto, o de Maria Grazia Lorusso, chamado *Um só dorido coração*, que é como um atlas da expressão leopardiana em língua portuguesa. Aparece também em outros momentos.

A.G & A.P.: O *Zibaldone* está vivendo um momento de «rinascita» ou de (re)descoberta já que está sendo traduzido em diversas línguas. A primeira tradução integral foi a francesa, a inglesa deve sair em 2013, a espanhola e a brasileira estão em preparação. Como você explicaria este movimento?

M. L.: É uma espécie de big bang da cosmologia de Leopardi. São páginas de grande fascínio, beleza. Reflexões inaugurais. Como se o livro de fragmento de Novalis reaparecesse completo, ou quase. Seria um tesouro de reflexão maravilhoso. E, contudo, o *Zibaldone* sempre existiu, mas permaneceu invisível, lamentavelmente invisível, como selva escura, não penetrável, legitimado apenas através de uma leitura fragmentada, quase como um museu bizarro ou de horrores do qual se extraem umas poucas pérolas. E isso é uma cegueira crítica. E que durou quase duzentos anos. Esperamos a tradução brasileira com grande alegria.

A.G & A.P.: Por que você afirma, sempre na última parte da sua introdução ao livro *Giacomo Leopardi Poesia e Prosa* que “O *Zibaldone* está de algum modo endereçado ao nosso tempo. Não por uma atualidade de permanência, mas por uma atualidade de resistência”?

M. L.: Creio que ainda vale apostar na dialética do permanente e do resistente. Diria até que o *Zibaldone* tem alto poder resiliente. E como tal se descortina com a sua audácia dos gêneros sem adunas ou taxas alfandegárias.

A.G & A.P.: Então, para finalizar, qual é, na sua opinião, a atualidade de Leopardi?

Interviste

M. L.: Total. Absoluta.

Bibliografia:

Breve introdução ao Inferno de Dante. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural, 1985.

A Paixão do Infinito. Niterói: Cromos, 1994.

Saudades do Paraíso. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1997.

Bizâncio. Rio de Janeiro: Record, 1997. (Comenda Espatário da Trebisonda, finalista do Prêmio Jabuti 1999).

Sorriso do Caos. Rio de Janeiro: Record, 1997.

Teatro Alquímico. Rio de Janeiro: Artium, 1999. (Prêmio Eduardo Friero 2000 da Academia Mineira de Letras).

Os Olhos do Deserto. Rio de Janeiro: Record, 2000.

Poemas Reunidos. Rio de Janeiro: Record, 2000. (Finalista do Prêmio Jabuti 2002)

Sphera. Rio de Janeiro: Record, 2003. (Menção Honrosa do Prêmio Jabuti 2004, Prêmio UBE de Poesia Da Costa e Silva 2004 e pré-finalista do Prêmio Portugal Telecom 2004).

A Memória de Ulisses. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. (Prêmio UBE João Fagundes de Meneses 2007)

Meridiano Celeste & Bestiário. Rio de Janeiro: Record, 2006. (Prêmio Alphonsus de Guimarães 2006 da Biblioteca Nacional, finalista do Prêmio Jabuti 2007).

Ficções de um Gabinete Ocidental. Rio de Janeiro: Record, 2009. (Prêmio Ars Latina de Ensaio, 2010 da Romênia e Prêmio Orígenes Lessa 2010 da UBE)

O Dom do Crime. Rio de Janeiro: Record, 2010.

Livros publicados em outras línguas ou traduzidos

Poesie. Roma: Grilli, 1999. (Prêmio Cilento 1999).

Lucca Dentro. Lucca: Maria Pacini Fazzi, 2002.

Erwartunglischt. A cura di e tradotto da Curt Meyer-Clason. Curitiba / Berlino: Leonardo Verlag, 2003.

Gradinile Somnului. Tradotto in italiano da George Popescu. Craiova: Scrisul Românesc, 2003.

Isfahan. A cura di e tradotto da Rafi Moussavi. Teeran: Ministero delle Relazioni Estere dell'Iran, 2003. Ripubblicato in Brasile: *Isfahan*. Rio: Shams: 2006.

Hyades. San Marco in Lamis: Levante, 2004.

Hyades. Traduzione di George Popescu. Craiova: Autograf MJM, 2005.

Interviste

Prietenia la Patru Mâini. Traduzione di George Popescu. Craiova: Autograf MJM, 2005.

Traduções

Patmos e Outros Poemas de Hölderlin. Niterói: Setembro, 1987.

Faces da Utopia. Niterói: Cromos, 1992.

KHЛИÉBNIKOV, Vielimir. *Poemas de Khliébnikov.* Niterói: Cromos, 1993.

ECO, Umberto. *A Ilha do Dia Anterior.* Rio de Janeiro: Record, 1995. (Finalista del Premio Jabuti 1996)

SÜSKIND, Patrick. *Um Combate e outros Relatos.* Rio de Janeiro: Record, 1996.

Poemas à Noite, de Rilke e Trakl. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. (Premio Paulo Rónai della Biblioteca Nazionale).

ALFIERI, Vittorio. *Esboço do Juízo Final.* Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1997.

LEVI, Primo. *A Trégua.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VICO, Giambattista. *A Ciência Nova.* Rio de Janeiro: Record, 1999. (Premio União Latina 2000, Premio Speciale del Presidente della Repubblica Carlo Ciampi: Prometeo d'Argento).

COTRONEO, Roberto. *Presto con Fuoco.* Rio de Janeiro: Record, 1999.

RÛMÎ, Jalâl al-Dîn. *A sombra do Amado: Poemas de Rûmî.* Rio de Janeiro: Fissus, 2000. (Prêmio Jabuti 2001)

ECO, Umberto. *Baudolino.* Rio de Janeiro: Record, 2001.

PASTERNAK, Boris. “*Versos de Iúri Jivago*”. In: Doutor Jivago. Rio de Janeiro: Record, 2002.

PSEUDO-DIONÍSIO (Areopagita). *Teologia Mística.* Rio de Janeiro: Fissus, 2004.

POPESCU, George. *Caligrafia Silenciosa.* Rio de Janeiro: Shams, 2007.

Livros organizados por Marco Lucchesi

Artaud: A Nostalgia do Mais. Rio de Janeiro: Numen, 1989.

Giacomo Leopardi - Poesia e Prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

Jerusalém Libertada. (Torquato Tasso). Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

Caminhos do Islã. Rio de Janeiro: Record, 2002. (Indicato al Premio Portugal Telecom 2003)

Viagem a Florença. Cartas de Nise da Silveira a Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

Arte da Língua de Angola, de Pedro Dias. Edição fac-similar. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2006.

O Canto da Unidade: em torno da Poética de Rûmî. Rio de Janeiro: Fissus, 2007.

(Premio Mário Barata della UBE, finalista al Premio Jabuti 2008).

Interviste

Machadiana da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

Machado de Assis, Cem Anos de uma Cartografia Inacabada (Catálogo da exposição). Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2008.

Melhores Poemas de Walmir Ayala. São Paulo: Global, 2008.

Medicina Teológica, de Francisco Melo Franco. Edição fac-similar. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

Frutas do Brasil, de Frei Antonio do Rosário. Edição fac-similar. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

O Espelho: Revista Semanal de Literatura, Modas, Indústria e Artes. Edição fac-similar. Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

Oração Apodíctica aos Cismáticos da Pátria, de Diogo Gomes Carneiro. Edição fac-similar. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

Divina Proportione, de Luca Pacioli. Edição fac-similar. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

Euclides da Cunha, uma Poética do Espaço Brasileiro. (Catálogo da exposição). Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2009.

Roteiro da Poesia Brasileira: Anos 2000. São Paulo: Global, 2009.

Nova Escola para Aprender a Ler, Escrever e Contar, de Manuel de Andrade Figueiredo. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2010.

Biblioteca Nacional 200 Anos, uma Defesa do Infinito. (Catálogo da exposição). Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2010.

Melhores Crônicas de Euclides da Cunha. São Paulo: Global, 2011.

Ostensor Brasileiro. Edição fac-similar. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2011.

Poesie

All'Islandese

Viaggiando il mondo
mi parve sempre più
un vuoto prisma
dalla stessa faccia
- cangianti solo i riflessi
e i colori scissi -
per cui tornai impoverito
di speranze e di attese
e il libro di esperienze
non lo scrissi.

Luca La Pietra – Università per Stranieri di Siena

Traduzioni

O Infinito

Sempre caro me foi este ermo monte
e esta sebe, que de uma grande parte
do último horizonte exclui o olhar.
Mas sentando e mirando intermináveis
espaços além desta e sobre-humanos
silêncios de mais profunda quietude
eu com o pensar me invento; e por pouco
o coração não treme. E assim como ouço
zunir o vento pelas plantas, eu
o infinito silêncio a esta voz
vou comparando: e me aportam o eterno
e as estações mortas, e esta, presente
e viva, e o seu soar. Assim entre esta
imensidão se afoga o pensamento
e o naufragar me é doce neste mar.

Tradução de Maurício Santana Dias – Universidade de São Paulo

Fragments Sistema Belas Artes

Não o Belo mas o Verdadeiro, ou seja, a imitação da Natureza, é o objeto das BelasArtes. Se fosse o Belo, o mais bonito agradaria mais e assim se chegaria à perfeição metafísica que, ao invés de agradar, causa náusea nas artes. Não quer dizer que o belo é somente o que está dentro dos limites da natureza, porque é a imitação da natureza que proporciona o prazer das Belas-Artes, pelo fato de que se fosse o belo por si, vê-se que deveria, como disse, dar mais prazer o mais bonito, e assim mais prazer a descrição de um mundo belo ideal que a descrição do nosso. E não sendo somente o belo natural o objetivo das Belas-Artes visto em todos os poetas, especialmente Homero, porque se assim fosse, todo grande poeta deveria procurar a maior beleza natural possível, onde Homero fez Aquiles infinitamente menos bonito do que podia fazer e assim os Deuses etc, e seria maior poeta

Anacreonte que Homero etc e nós provamos que nos agrada mais Aquiles que Enéas, etc, e também é falso que o poema de Virgilio é melhor poema etc. Paixões, mortes, tempestades etc. agradam muito mesmo que sejam ruins, por isso são bem

imitadas e se é verdadeiro o que diz Parini na Oração da poesia, que o homem odeia mais o tédio do que ver qualquer novidade, mesmo feia. Tragédia. Comédia. Sátira têm por objeto o feio e é uma mera questão de nome comparar se é poesia. Basta que todos entendam como poesia a de Aristóteles e Horácio singularmente e que eu falando de poesia incluo também esses gêneros. V. Dati Pittori e Siena, 1795, p. 57-66.

O feio, como tudo, deve estar no seu lugar: na épica e lírica terá um lugar raro, mas será freqüente na comédia, tragédia, sátira e é questão de palavras etc como acima. O vil raramente se deve descrever, porque raramente pode ter seu lugar na poesia (exceto nas sátiras, comédias e poesia bernesca) não porque não possa ser objeto da poesia. Ainda podendo ser muitos gêneros de uma coisa e esses mais ou menos dignos, [3] nada impede que dos diversos gêneros de poesia um tenha mais particularmente por objeto o belo, outro o doloroso e também o feio e o vil, e um seja o mais nobre e digno, e outro menos, mas todos sejam gêneros de poesia, nem há objeto de nenhum desses que não possa ser objeto da poesia e das artes imitativas etc.

A perfeição de uma obra de Belas-Artes não se mede pelo mais Belo, mas pela mais perfeita imitação da Natureza. Ora, se é verdadeiro que a perfeição das coisas consiste na perfeita obtenção do seu objeto, qual será o objeto das Belas-Artes?

O útil não é o fim da poesia, ainda que esta possa usá-lo. o poeta pode aspirar expressamente ao útil ou obtê-lo (como talvez terá feito Homero) sem que, contudo, o útil seja o fim da poesia, como pode o agricultor se servir do machado para ceifar cereais ou outro sem que o ceifar seja o fim do machado. A poesia pode ser útil indiretamente, como o machado pode ceifar, mas o útil não é o seu fim natural, sem o qual a poesia não possa existir, como não pode existir sem o agradável, pois agradar é a função natural da poesia.

Mais nos agradaria uma planta ou um animal visto ao vivo do que pintado ou imitado de outro modo, porque não é pos-

Traduzioni

sível que a imitação deixe a desejar. Mas acontece exatamente o oposto: de onde fica evidente que a fonte do prazer nas artes não é o belo, mas a imitação.

Sistema de Belas-Artes Fim — o prazer; secundário às vezes, o útil. Objeto ou meio para obter o fim — a imitação da natureza, não necessariamente do belo.

Causa primária do fim produzido por este objeto ou seja com este meio — a surpresa: força do admirável e de seu desejo inato no homem: tendência a acreditar no extraordinário: assim, como da de qualquer outra coisa real ou verossímil: logo, o prazer das tragédias, etc. produzido não pela coisa imitada, mas pela imitação que surpreende.

Causas secundárias e relativas aos diversos objetos imitados — a beleza, a lembrança, a atenção que se colocam nas coisas que se vêem todos os dias sem que se perceba etc.

Causas primitivas do prazer despertado pela surpresa etc. e, consequentemente, do prazer despertado pelas Belas-Artes — o honor ao tédio — o horror ao tédio natural do homem, pesquisa sobre as causas desse honor etc. Causas dos defeitos nas Belas Artes — desproporção, inconveniência, coisas colocadas fora de lugar, ao que somente (contra a opinião dos que pensam terem as artes por objeto o belo) se reduzem os defeitos da inferioridade, da feiúra, deformidade, crueldade, sujeira, tristeza, todas coisas que representadas ou empregadas nos seus lugares não são defeitos já que agradam e por meio da imitação produzem a surpresa, mas são defeitos fora de lugar, p. e., em uma anacreônica, a imagem de um cíclope (pelo menos) em uma epopéia pelo menos a figura de um deformado etc. Outros defeitos e vícios; afetação etc. quase todos se à inconveniência e inverossimilhança que provêm da incompatibilidade de natureza entre eles os atributos da coisa inverossímil, onde a mente que comprehende a [7] inconveniência dos atributos concebe a inverossimilhança.

Diversos ramos da imitação que formam os diversos objetos das Belas-Artes e os diversos gêneros, p.e., de poesia, que tanto são mais dignos e nobres quanto mais dignos etc são os objetos, onde um gênero que tenha por objeto o deformado, será um gênero pouco estimável e que não pode ser colocado, p.e., corna a epopéia, mesmo que esse seja um gênero de poesia, despertando a surpresa e então o prazer através da imitação.

Do Belo: Epopéia, Lírica etc.

Do Sublime: Lírica, Epopéia etc.

Do terrível: Tragédia etc.

Do ridículo e viciado etc.: Comédia, sátira, poesia bernesca etc.

Vários ramos do belo. Belo delicado — gracioso- ameno- elegante. Ver Martignoni etc. anais de ciências e letras, n. 8, p. 252-54. Pode existir o belo delicado e o não delicado. Hercules. Apolo. Belo Sublime. Júpiter.

Tenho em mente duas grandes dúvidas sobre as Belas-Artes. Uma se, no tempo de hoje, o povo é juiz das obras de Belas-Artes. A outra se o protótipo do belo é verdadeiramente natural e não depende das opiniões e do hábito que é uma

Traduzioni

segunda natureza. Sobre a primeira questão, se me vem em mente algum pensamento, escreverei depois; da segunda, observo que nos parece conveniente um tema (e a beleza está toda, pode-se dizer, na conveniência) que estamos habituados a ver, e vice-versa inconveniente, etc, e nos parece belo aquilo que tem estas coisas e feio ou defeituoso aquilo que não tem: ainda que naturalmente não as tenha ou vice-versa. Por exemplo, nos parece defeituosa uma certa raça de cães com as orelhas não cortadas, etc influência da moda, especialmente em torno da beleza das mulheres etc. Me parece que na natureza quase nada existe além dos lineamentos do belo, como a harmonia, a proporção e coisas tais que, segundo a mera luz natural, se encontram em toda coisa bela: e que sombrejar objetos belos depende inteiramente da nossa opinião. Para isso, podem-se apresentar infinitos exemplos. E os diferencio em duas classes: a dos que experimentam a diversidade de opiniões acerca dos objetos naturais; a outra acerca dos objetos imitados, ou seja, as Belas-Artes.

Tradução realizada a partir do texto Leopardi, Giacomo. *Zibaldone di Pensieri. Edizione critica e annotata a cura di Giuseppe Pacella*. Milano: Garzanti, 1991.

Tradução de Andréia Guerini – Universidade Federal de Santa Catarina

De Leopardi a Antonio Fortunato Stella

Bolonha, 13 de setembro de 1826

Sr. e amado amigo.

Às suas caríssimas do dia 2 e 6, a primeira chegou depois de eu já ter fechado a minha última carta do dia 6. Após Tiraboschi, e especialmente depois de Ginguené, e agora também Foscolo com seus ensaios sobre Petrarca, é bem difícil dizer alguma coisa nova sobre esse poeta. Apesar disso, eu teria algo a acrescentar, mas com certeza os meus pensamentos estariam fora do lugar ao final da minha interpretação, e iriam em direção contraria ao interesse da edição. Eu lhe confesso que, especialmente, após o manuseio do Petrarca, com toda a atenção necessária para interpretá-lo, eu não encontro nele senão pouquíssimas, mas verdadeiramente pouquíssimas belezas poéticas, e estou totalmente de acordo com a opinião de Sismondi, o qual, ao mesmo tempo em que reconhece Dante como digno de sua fama, e ainda de maior fama se fosse possível, confessa que nas poesias de Petrarca não lhe foi possível encontrar a razão da sua fama. Os meus pensamentos se voltariam sobre este ponto, e o senhor bem vê que tais pensamentos não são para fazer fortuna na Itália nestes tempos. O platonismo de Petrarca parece-me uma fábula, pois em várias partes de seus versos ele demonstra evidentemente que o seu amor era como o de tantos outros, sentimental sim, mas não sem a sua finalidade carnal. O bom Torinese que lhe escreve não deve ter lido grande parte do nosso Petrarca. Ele percebeu que eu, algumas vezes, conheço os casos dos nomes ou os gêneros dos verbos etc. e isto é quando à primeira vista não se entende se o caso é acusativo ou nominativo, se o verbo é ativo ou neutro, etc. Perceber essas coisas me serve para fazer uma hipótese em um piscar de olhos. Mas ele acreditou que eu as percebesse para ensinar a gramática. Aqui em Bolonha, na Romanha e na Toscana, não apenas as mulheres, mas os primeiros literatos acolheram diferentemente aquele meu comentário; não o julgaram indigno do seu próprio uso; disseram que não era possível explicar um autor nem mais plena e claramente, nem com mais economia de palavras; e alguns me confessaram ter, com a ajuda de um deles, compreendido, pela primeira vez, várias passagens que até então não tinham compreendido, ou melhor, tinham compreendido o contrário. No final, chegaram a dizer que isso deveria servir de modelo para todos os comentários; e em Bolonha seria realizada de imediato uma reedição se não tivessem sabido que eu me oportaria com todas as minhas forças. As críticas de Torinese e de Veronese não necessitam de resposta, e eu normalmente não levo em conta as críticas. No entanto, escreverei em forma de conclusão da obra, uma breve resposta, que o senhor com plena liberdade colocará no final do meu comentário, ou a rejeitará totalmente, segundo o que melhor lhe parecer.

Diante da cópia do parágrafo do Torinese, eu vi na sua carta um cancelamento feito com muita precisão, a qual me demonstra que o senhor quis esconder-me a pessoa. Se o senhor conhece o meu sangue frio nesses assuntos, e se me credita prudente o suficiente e também justo o suficiente para não abusar da sua confiança, gostaria meu caro, quando, porém, não lhe desagrurar, de saber por curiosidade o nome do Crítico, que, aliás, poderá ser um ótimo homem.

Artigos adaptados para o *Ricoglitore* em meus manuscritos não se encontram. Quanto ao Dicionário Filosófico, lhe escrevi dizendo que eu tinha os materiais prontos, como é verdade; mas o estilo, que é coisa mais trabalhosa, falta realmente, visto que são lançados sobre no papel com palavras e frases pouco inteligíveis aos outros. E ainda, estão espalhadas em milhares de páginas, contendo os meus pensamentos; e para poder extrair os que pertencem a um determinado artigo, seria necessário que eu leesse todas aquelas milhares de páginas, assinalasse pensamentos que serviriam ao acaso, os dispusesse, os ordenasse etc., coisas que eu farei quando ao senhor parecer melhor que eu propositalmente amplie este Dicionário; mas que não é possível fazer neste momento, senão para um ou dois artigos somente. No entanto, para o seu *Ricoglitore* eu tenho algo que me parece ser muito oportuno. Começou-se recentemente na Inglaterra a publicar uma revista inglesa, destinada exclusivamente à literatura italiana. Essa revista é desconhecida na Itália, e o senhor sabe que a curiosidade dos italianos se altera com os comentários dos estrangeiros sobre os nossos livros. Parece-me que se o *Ricoglitore* tivesse uma seleção dos melhores artigos desta revista traduzidos para o italiano, com alguma nota, observações etc. do tradutor, destacando onde a literatura italiana devesse ser defendida imparcialmente; o *Ricoglitore* conquistaria um grau de interesse muito grande, e também conquistaria uma grande utilidade, nos debates urbanos que aconteceriam entre uma nação e outra, nos confrontos das opiniões literárias das duas nações etc. Em breve, terei e lhe mandarei

Traduzioni

o título da tal revista, com as indicações necessárias. Eu ofereço-me a assumir tanto a escolha quanto a tradução dos artigos, e a fazer as notas que forem necessárias. E se o Senhor aderir a este meu conselho poderá expedir a revista inglesa diretamente a Bolonha, para evitar os atrasos da Censura lombarda.

Recebo hoje do Brightenti o primeiro volume do Petrarca e o seu magnífico Cícero. Pelo que rapidamente pude ver, fiquei realmente muito feliz com as notas latinas, que acho ótimas e muito correspondentes ao gosto e aos costumes dos filólogos do nosso tempo. O resto da edição, não apenas me agrada, mas me surpreende. O seu Cícero será sem nenhuma dúvida o mais belo e o melhor Ciícero que a Itália jamais viu. Gosto muito também do prefácio do Sr. Soncini, homem que eu não conheço a não ser pelas poucas coisas suas, mas que me parecem bem escritas, pois demonstram inteligência e estudo. Mandar-lhe-ei então a errata dos 4 volumes do Petrarca.

Incluo a minha pequena apologia petrarquesca, da qual lhe falei acima. O Senhor a avalie e faça dela o que achar melhor.

Reuni as notícias necessárias sobre a revista inglesa acima mencionada. Não é dedicada exclusivamente à literatura italiana, como me parecia. Mas no prospecto, que eu mesmo vi, promete conceder uma particular atenção à nossa literatura, geralmente negligenciada pelas outras revistas inglesas, e se anuncia que os redatores estão, através de correspondências, em condições de receber mais informações do que se tem na Inglaterra sobre as nossas produções literárias. O título é *The Panoramic Miscellany*, ou seja, *Miscelânea Panorâmica*. É publicado mensalmente em Londres na tipografia *Effingham-Wilson*. A primeira edição saiu no final de janeiro p. p., a preço de três xelins e meio. Contem várias partes relacionadas à literatura italiana, e entre outros, uma síntese da mesma desde sua origem até o presente. Repito que ter periódica e regularmente traduzidos ou analisados, com as notas apropriadas, reflexões etc. os artigos dessa revista relativos à nossa literatura, parece-me que daria ao *Raccoglitore* um maior grande interesse e muitos leitores.

A toda sua família, e ao Sr. Luigi em particular, as minhas distintas saudações. Ame-me e acredite sempre em mim.
Seu afetuoso amigo e ser.

Giacomo Leopardi

Tradução realizada a partir do texto Leopardi, Giacomo. *Epistolario. A cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi.* Torino: Bollati Boringhieri, 1998, pp. 1236-1240

Tradução de Daniela Campos e Margot Müller – Universidade Federal de Santa Catarina

Un inedito di Lorenzo Calogero, quasi un omaggio al poeta de *L'infinito*

Fra le numerose carte inedite del poeta di Melicuccà (1910-1961) – alcune delle quali strutturate, a volte mandate a case editrici varie e da queste rifiutate, altre rimaste nei suoi quaderni ma sempre rilette dall'autore tutt'altro che disattento, come il testo di sotto proposto – pochi commenti alla propria o altrui poesia, molte le poesie di grande interesse e modernità, in specie se rilette oggi a ridosso delle esperienze di neo-avanguardie, del postmoderno in varie forme, e del loro superamento. E forse già del lavoro di Amelia Rosselli, che molto lo amava – e ce lo fece conoscere. Grazie alla dedizione di un folto numero di (rari) lettori, tra i quali in primo luogo il Gruppo Sperimentale Villanuccia (che ringraziamo), esse viaggiano, per lo meno in Europa (Germania, Francia, Spagna...) e vengono tradotte, ad esempio dal Centro di ricerca CIRCE della Sorbonne Nouvelle, di cui fa parte l'italianista, poeta-traduttore Jean-Charles Vegliante (cfr. <http://uneautrepoiesitalienne.blogspot.com>). Questi, collaboratore anche del sito di Villanuccia per la parte in francese (<http://www.lorenzocalogero.it/traduzioni/francese/>) con i suoi giovani ricercatori, presenta oggi, traduce e ci manda la poesia o frammento di *poesia in fieri* sicuramente leopardiano – anzi dedicato come sembra all'*Infinito*, da una cittadina all'altra, in fondo –, siccome *Steso sul letto dei monti...* davanti a “sconfinato orizzonte”, e certamente senza pace. Con la riscoperta del potere sovrano di “fingere” nel pensiero: pensiero in poesia. Da parte di un poeta scontroso, che non imitava nessuno, e al di là del parallelismo con la breve vicenda di Geltrude Cassi Lazzari (a due anni da *L'infinito*, appunto, in Recanati), ciò non significa poco. Né qui, infatti, Calogero voleva imitare (tanto che il testo fu lasciato incompiuto), se non dialogando, modernamente, in seno a una transtestualità generalizzata. Da un posto di provincia a un altro, lungo la diagonale diacronica vertiginosa. Ognuno comunque potrà gustare il frammento, se di omaggio si tratti come crediamo (non di riscrittura), con la propria cultura e particolarissima sensibilità e habitus letterari. Ci auguriamo che l'autore meridionale possa trovare così, in questa nuova sede, e con più vaste edizioni su carta auspicate per l'anniversario della sua scomparsa, nuovi appassionati lettori.

steso sul letto dei monti
sta all'aria libera guarda
le aperte campagne che gli fanno
sconfinato orizzonte da ogni parte
– non ha pace nel suo insonne dolore
sempre ripensa a quella
cui sperava il legare il suo destino
un giorno – felice amante
si prometteva d'essere sulla terra
come non lo era stato mai
alcun nato mortale – Si sentiva
promesso alla felicità d'ogni cosa.
Nella felicità sapeva sognare
il suo destino: ogni cosa credeva
creata per mantener quella sola
immortale – Così gli piaceva
fingere nel suo pensiero –
Forza avversa, contraria
non sapeva immaginare.

étendu sur le lit des monts
il reste à l'air libre et regarde
les campagnes ouvertes qui lui font
un horizon illimité de toutes parts
– *il n'a pas de paix dans sa veille douloureuse*
toujours il repense à celle
à qui il espérait lier son destin
un jour – heureux amant
se promettait-il d'être sur la terre
comme ne l'avait jamais été
avant aucun mortel – Il se sentait
promis à la félicité de toute chose.
Dans la félicité il savait rêver
son destin : toute chose croyait-il
était créée pour maintenir celle-là seule
immortelle – Ainsi aimait-il
à figurer en sa pensée –
Aucune force adverse, contraire
ne savait-il imaginer.

Traduzioni

Discacciava ogni infelice cura
si parasse nella mente.

*Il chassait toute idée morose
qui se présentât à son esprit.*

Pres. e trad. : Jean-Charles Vegliante

Sur le monument de Dante que l'on allait édifier à Florence

1 Bien que la paix resserre
les gens de nos peuples sous ses blanches ailes,
les esprits italiens
ne seront déliés de l'ancien sommeil

5 que si vers l'exemple de nos premiers pères
cette terre fatale veut se tourner.
Italie, prends à cœur
d'être digne des défunts ; car, de grands comme
eux, désertes sont aujourd'hui tes contrées,

10 et personne qui mérite tes honneurs.
Regarde au passé et vois, ô ma patrie,
cette théorie infinie d'immortels,
et pleure et de toi-même éprouve la honte :
sans indignation la douleur devient sotte ;

15 regarde et sois honteuse et ressaisis-toi,
et sois enfin piquée
par la pensée des aïeux et des enfants.

Étranger d'aspect et d'esprit et de langue,
allait recherchant sur le sol de Toscane

20 le visiteur fervent
où gît celui qui par ses vers enleva
le chantre méonien à sa solitude.
Il apprit, quelle honte,
que ses cendres glacées, les nus ossements

25 en exil toujours gisent
sous un autre sol depuis le jour funeste ;
mais pire, qu'il n'est même pas une pierre,
dans tes murs, ô Florence, pour sa valeur
dont l'univers t'honore.

30 Oh vous, dont la piété lavera l'opprobre
si laid et infamant pour notre pays !
Cette belle entreprise vous vaut l'amour,
compagnie fière et noble,
de tout cœur qu'enflamme l'amour d'Italie.

35 Que l'amour d'Italie
vous pousse, mes chers. L'amour de cette pauvre
pour qui pitié est morte
dans chaque cœur, parce que des jours amers
a donné le ciel après l'âge serein.

40 Qu'augmentent l'ardeur et couronnent votre œuvre,
mes enfants, compassion,
deuil et indignation pour le grand tourment
dont celle-là baigne ses joues et son voile.
Mais par quels mots ou chant doit-on vous louer,

45 vous à qui donneront éternelle gloire,
 outre vos propos, votre sollicitude,
 la force d'invention et l'habileté
 des mains, à l'œuvre en cette douce entreprise ?
 Quels airs vous chanterai-je, qui dans vos cœurs,
50 dans vos âmes ardentes
 puissent allumer une nouvelle flamme ?

Le très digne sujet vous inspirera,
et poindra votre sein de piques aiguës.
Qui dira le remous
55 enflé de fureur et d'immense passion ?
Qui peindra l'étonnement de vos visages ?
Qui de vos yeux l'éclair ?
Quelle voix mortelle égalerait le ciel
en façonnant sa forme ?
60 Loin, reste loin, âme profane ! Combien
de pleurs garde Italie pour son noble marbre !
Comment tomberait-il ? Comment votre gloire
sera-t-elle rongée par le temps jamais ?
Vous, par qui notre mal devient moins amer,
65 vivez pour toujours, oh arts chers et divins,
réconfort de notre peuple malheureux,
au milieu des ruines
d'Italie célébrant le lustre italien.

Désireux moi aussi
70 de rendre honneur à notre mère affligée
j'offre ce que je puis,
et je mêle mon chant à votre travail,
auprès de votre fer avivant les marbres.
Ô illustre père des étrusques rimes,
75 si des faits d'ici bas,
si de celle que tu as si haut portée
quelque nouvelle jusqu'à vos bords arrive,
je sais qu'en toi nulle joie tu ne ressens,
que moins solides que la cire et le sable,
80 face à la renommée qui reste de toi,
sont les bronzes, les marbres ; si nos esprits
ont pu jamais t'oublier ou t'oublieront,
qu'augmente encore, s'il peut, notre malheur ;
dans d'éternelles plaintes
85 que ta lignée pleure, obscure au monde entier.

Non pour toi ; mais pour elle réjouis-toi,
pour ta pauvre patrie, si jamais l'exemple
des aïeux, et des pères,
donne à ses fils infirmes et somnolents

- 90 tant de valeur, qu'ils relèvent le visage.
 Ah, de quel long désastre
 tu la vois accablée, elle, qui si triste
 te saluait, alors
 que de nouveau tu montais au paradis !
- 95 Réduite maintenant à ce que tu vois,
 heureuse elle fut alors maîtresse et reine.
 Une telle misère
 l'afflige, que tu n'y croirais pas peut-être.
 Je tais les autres ennemis, les douleurs ;
100 mais non la plus récente, la plus cruelle,
 par laquelle à son seuil
 ta patrie vit arriver son dernier soir.
- 105 Heureux toi, que le sort
 n'a pas condamné à vivre tant d'horreur ;
 qui n'a pas vu étreindre
 l'épouse sienne par un soldat barbare,
 ni piller ni ravager villes et champs
 par la lance ennemie d'étrangère rage ;
 ni les divines œuvres
- 110 des génies d'Italie, misérablement
 traînées en esclavage au delà des Alpes,
 ni la dolente voie encombrée de chars ;
 ni l'empire hautain ni les rudes gestes.
 Tu n'as pas entendu l'offense et l'infâme
- 115 promesse de liberté qui nous bernait
 parmi le son des chaînes, des coups de fouet.
 Qui ne gémit? que n'a-t-on souffert ? Qu'ont-ils
 épargné ces Félons ?
 Quel temple, quel autel, quelle turpitude ?
- 120 Pourquoi vîmes-nous en des temps si pervers ?
 Pourquoi nous as-tu donné, amer destin,
 de naître ou de ne pas
 mourir plus tôt ? car voyant notre patrie
 servante et prisonnière des étrangers
- 125 et impies, sa vertu
 gâtée par une lime mordante, point
 d'aide ni de soutien
 ne sont parvenus à soulager pour nous
 la douleur terrible qui la déchirait.
- 130 Ah tu n'eus pas notre sang, ni notre vie
 ô chère ; je ne suis
 mort pour ta dure fortune. Ici le cœur
 regorge de rage, de pitié : des nôtres,
 nombreux se sont battus, sont tombés aussi,

135 mais non pour l'Italie
déjà moribonde, non ; pour ses tyrans.

Père, sois indigné,
ou tu n'es plus celui que tu fus sur terre.
Mouraient le long des rives
140 ruthènes désolées les fiers Italiens,
dignes d'une tout autre mort ; l'air, le ciel,
bêtes et hommes, leur faisaient guerre immense.
Ils tombaient, mille et mille,
mal vêtus, exténués, couverts de sang,
145 et le gel était lit à leur corps infirmes.
Alors, endurant leurs ultimes souffrances,
ils pensaient à cette mère désirée
et disaient : non les nuages, non les vents,
mais que le fer nous efface, et pour ton bien,
150 ô notre patrie. Voilà que loin de toi,
quand l'âge le plus prometteur nous sourit,
ignorés par le monde,
nous mourons pour cette gent qui t'assassine.

155 Le désert boréal ainsi que la sylve
sifflante entendirent leur lamentation.
Ils passèrent le seuil,
et les bêtes déchirèrent les cadavres
négligés sur l'étendue de cette mer
effrayante de neige ;
160 le nom des éminents et des forts toujours
ne fera qu'un avec
celui des lâches et faibles. Chères âmes,
même si votre désastre est infini,
apaisez-vous ; et soyez réconfortés
165 car aucun réconfort
vous n'aurez à présent ni dans le futur.
Dans le cœur de vos peines démesurées
reposez-vous, fils véritables de celle
dont le malheur suprême
170 seul est digne de se comparer au vôtre.

Ce n'est pas vous que blâme
certes, votre patrie, mais ceux qui vous firent
mener guerre contre elle,
tant qu'elle pleure toujours amèrement
175 et qu'elle confond ses larmes et les vôtres.
Oh, si pitié naissait pour celle qui passe
toute autre gloire, dans
le cœur de l'un des siens, tel qu'il la soulève,
faible et épuisée, d'un gouffre si obscur,

Traduzioni

180 et si profond ! Ô, glorieux esprit, dis-moi :
 de ton Italie tout amour est-il mort ?
 Ta flamme ardente jadis, est-elle éteinte ?
 Dis : ne reverdira-t-il jamais, ce myrte
 qui fit pour longtemps notre mal plus léger ?
185 Et nos couronnes seraient jetées au sol ?
 N'y aura-t-il personne
 jamais qui te ressemble par quelque trait ?

 Sommes-nous morts pour l'éternité ? La honte
 n'a-t-elle aucune fin ?
190 Toute ma vie, j'irai partout proclamant :
 lignage gâté, tourne-toi vers tes pères,
 regarde ces ruines,
 les écrits, les tableaux, les marbres, les temples,
 pense au sol que tu foules ; si la lumière
195 de si grands exemples ne peut t'éveiller,
 pourquoi restes-tu ? Pars !
 À si viles coutumes ne convient pas
 cette mère et école d'âmes sublimes :
 si des couards l'habitent,
200 mieux vaut pour elle demeurer veuve et seule.

trad. CIRCE 2011

Pubblicazioni

Libri afferenti a Leopardi usciti e/o riediti nel 2011

Blasucci, Luigi, [I titoli dei «Canti» e altri studi leopardiani](#), Marsilio [R].

Campana, Andrea (a cura di), [Catalogo della biblioteca Leopardi in Recanati \(1847-1899\)](#), Olschki [R].

Carrera, Alessandro, [La distanza del cielo. Leopardi e lo spazio dell'ispirazione](#), Medusa Edizioni.

Lessona Fasano, Marina, [La disperazione rassegnata](#), Aracne.

Italia, Paola (a cura di), e Stefano Carrai (introduzione), [Leopardi e il '500](#), Pacini Editore.

Longo, Nicola, [Appunti leopardiani](#), Lithos.

Luzi, Alfredo, [La siepe e il viaggio](#), Corbo Editore.

Marcon, Loretta, [Kant e Leopardi](#), Guida.

Polizzi, Gaspare, [Giacomo Leopardi. La concezione dell'umano, tra utopia e disincanto](#), Mimesis.

Tarani, Tommaso, [Il velo e la morte. Saggio su Leopardi](#), Società Editrice Fiorentina.

Valenti, Violante, [La riforma teatrale di Leopardi. La stesura integrale di «Maria Antonietta», «Erminia», «Telesilla»](#), Morrone.

Zaccaria, Gino, [Pensare il nulla. Leopardi, Heidegger](#), Ibis.