

Appunti leopardiani

(9) 1, 2015

<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

(9) 1, 2015

INDICE

SAGGI

- A tradução como 'pratique-théorie' na obra poética e filosófica de Leopardi* - **JEAN-CHARLES VEGLIANTE**, traduzione di **ADRIANA AIKAWA DA SILVEIRA ANDRADE** e **ANDRÉIA GUERINI** **p. 6**
- Giacomo Leopardi na imprensa brasileira do século XIX*
- **ANDRÉIA GUERINI** e **INGRID BIGNARDI** **p. 22**
- Note filologiche per l'Epistolario leopardiano (a Giordani e Mai, 21 feb. 1817; a Leoni, 21 mag. 1819)* - **LORENZO ABBATE** **p. 29**
- Inconsistenti obiezioni. Leopardi e il riconoscimento filosofico*
- **PIERPAOLO LAURIA** **p. 43**
- Fim do antigo éthos e barbárie nos tempos modernos: Leopardi crítico da Modernidade* - **FABIO ROCHA TEIXEIRA** **p. 60**
- A enciclopédia impossível. Forma e significado do Zibaldone di Pensieri* - **MARIO ANDREA RIGONI**, traduzione di **ANDRÉIA RICONI** e **ANDRÉIA GUERINI** **p. 78**

RECENSIONI

- Fabio Magro, *L'Epistolario di Giacomo Leopardi. Lingua e Stile*, Pisa/Roma, Fabrizio Serra Editore, 2012, pp. 324. - **ADRIANA AIKAWA DA SILVEIRA ANDRADE** **p. 87**
- Novella Bellucci, Franco D'Intino, Stefano Gensini (a cura di), *Lessico Leopardiano 2014*, Roma, Sapienza, 2014, pp. 188. - **ANNA PALMA** **p. 93**

INTERVISTE

- Intervista a Antonio Colinas - **CRISTINA CORIASSO** **p. 97**

POESIE

- A vida natural* - **MARLY DE OLIVEIRA** **p. 118**

TRADUZIONI

Discorso sopra Mosco / Discurso sobre Mosco - **GIACOMO LEOPARDI**,
traduzione di **ANDRÉIA GUERINI, KARINE SIMONI e MARGOT CRISTINA**
MÜLLER

p. 120

PUBBLICAZIONI

Libri afferenti a Leopardi usciti e/o riediti nel 2015

p. 138

SAGGI

A tradução como 'pratique-théorie' na obra poética e filosófica de Leopardi

Jean-Charles Vegliante
Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3
jean-charles.vegliante@univ-paris3.fr

[...] quem traduz, mesmo que tenha encontrado uma palavra correspondentíssima, apropriadíssima, equivalentíssima, ainda assim não fez nada, se essa palavra não for nova e não causar em nós a impressão que causava nos gregos.¹

Zibaldone di pensieri, 12

Quase não há uma página do *Zibaldone* em que, diretamente ou por meio de inferência ou analogia, não se toque na questão da tradução de língua a língua ou de pensamento à expressão linguística. E, algumas vezes, a partir de um pensamento verbalizado e escrito como uma obra de arte, segundo um processo mais amplo que hoje talvez chamássemos de intersemiótico (que caracteriza a vasta rede de remissões internas tão cara a Leopardi). Mas, como se vê na epígrafe – um dos primeiros apontamentos do livro –, esse interesse está voltado à recepção concreta, ao efeito produzido no leitor, que segue uma visão pragmática, às vezes experimental (basta pensar nas frequentes listas lexicológicas multilíngues nessas mesmas páginas), operacional. O que vai além da declaração de princípio sobre a boa tradução, e teremos a oportunidade de voltar ao assunto mais adiante, é o contato imediato estabelecido entre origem (um passado distante, do qual sabemos no fundo bem pouco) e destino (a novidade, necessária para atingir um leitor contemporâneo). Essa distância deve não só ser transposta, mas tornada positiva pelos repetidos exercícios de aproximação semântica, em especial, de caráter semasiológico, às vezes, ilustrados e melhor demarcados pelo acréscimo do termo estrangeiro bruto – como, por exemplo, o francês *génie* – em que falta até ‘a faculdade da definição’. A tradução, então, irá situar-se imediatamente em um espaço duplo, ao mesmo tempo textual e histórico, ou melhor, em uma direção ou tensão dividida, como o vocábulo medieval *bifarius* sugeria, frequentemente causando

dificuldades ao desventurado intérprete. Na obra propriamente literária de Leopardi, então, os acenos a traduções ou imitações (verdadeiras ou falsas), e a sua realização (como ocorre no discurso de Simônide de Ceo em *All'Italia*, para dar somente um exemplo), são bem conhecidos. E, de passagem, lembro também os vários fragmentos poéticos, conhecidos como supostamente traduzidos e ‘grecizantes’, anexos à edição Starita (1835) dos *Cantos*, na época, quase completos. De fato, o pensamento leopardiano nunca aparece somente especulativo, separado do que ele chama, justamente, de ‘matéria da expressão’ – como é, antes de ser posto em forma estrutural, o som articulado ou a ‘oscilação de corpos sonoros’ na música (*Zib.* 155-6, 6 de julho de 1820 e *Zib.* 1748, 20 de setembro de 1821)² – ou seja, a cadeia verbal das palavras, com sua melodia geral e métrica peculiares, ambas sobrepostas aos ‘objetos’ da referência externa ali representados (aquelas, ‘substância’ *da expressão*, estes, *do conteúdo*, cfr. *Zib.* 80, 1819). E isso, como vemos, desde a época juvenil das duas primeiras canções dedicadas a Vincenzo Monti, que se multiplicam em torno a 1821, ano em que as remissões internas a páginas anteriores são mais frequentes, indício da progressiva sistematização das concepções do poeta (como sobre a ‘perfeita tradução’ – sintagma que reflete estranhamente a *interpretatio recta* do primeiro filólogo e teórico moderno da tradução nas línguas romanas, Leonardo Bruni – do *Zib.* 1950 sobre *De l’Allemagne* ao *Zib.* 2134, e ainda, de passagem, no *Zib.* 2573). Para ele, àquela altura, a tradução age ao mesmo tempo, simultaneamente, nas duas línguas envolvidas, de modo que o autor traduzido deveria parecer, no texto de chegada, idealmente *si mesmo e um outro*, ‘ao mesmo tempo forasteiro e italiano’ (*Zib.* 1950, 19 de outubro de 1821), segundo uma estética realmente nova, que somente em tempos mais recentes, depois de séculos de adaptações, assimilações etc., foi aceita como prática válida na maior parte das traduções literárias publicadas.³ Muito cedo, portanto, de poeta que era, Leopardi concentrou-se na *expressão*, ou seja, no que geralmente é chamado de forma, e não somente nos ‘conteúdos’, como muitos teóricos da tradução fizeram antes, e infelizmente depois, ao menos até Pannwitz, Benjamim (‘A tradução é uma forma’)⁴ ou Valéry Larbaud; talvez se libertando dos significantes com o viés de uma vaga misteriosa “arte de traduzir”, da qual de vez em quando ainda se ouve falar.

Aquela atenção constante, cada vez mais sistemática, durante e, sobretudo, depois dos momentos de intensa atividade tradutória – ou seja, como apontou D’Intino,

antes do início das duas grandes *Canções* citadas, que seguem de perto, entre outros, o *Inno a Nettuno*, 'traduzido do grego', e antes das *Operette morali*, também estas ditas parcialmente 'traduzidas': portanto, respectivamente de 1815 a 1817 e de 1823 a 1824, aquela aplicação parece, enfim, ter se dividido muito progressivamente em temas: como se a práxis do tradutor tivesse preparado o impulso criativo do poeta, por sua vez, fecundo para a reorganização prático-teórica de seu pensamento sobre a tradução. Mas uma atividade reflexa tão longa assim deve também ser interpretada em si: seja em termos de dinâmica integradora da obra criativa, seja em relação à situação histórica da língua e da cultura italianas, outra preocupação constante do poeta, como sabemos. Além do que, a língua italiana observada por ele, na época, nada mais era do que «quase uma tradução, e uma imitação da francesa» (*Zib.* 2573, 20 de julho de 1822)⁵, apesar de permitir traduzir muito melhor que esta última, sobretudo das línguas antigas, graças à sua ductilidade. Não é preciso lembrar que esses eram problemas discutidos não só pelos românticos (na Europa), mas no âmbito da secular questão italiana da língua, até obviamente Alfieri e Foscolo. O empenho de Leopardi me parece, entretanto, mais constante e duradouro. Em primeiro lugar, eu diria que estamos diante de um comportamento que remete, às vezes até nas fórmulas utilizadas – e, como acontece também com as duas *Crestomazie*, essa forma de metatextualidade teria a ver com a tradução *tout court*⁶ – à postura de Dante no *De vulgari eloquentia* (ou seja, de teorização linguística e literária geral – destinada, ademais, a alimentar por décadas e séculos não só a reflexão italiana sobre a língua –, juntamente com numerosas indicações precisas e digressões, inclusive detalhadas, apoiadas na verificação sócio-histórica e até na geografia linguística),⁷ aspectos a aprofundar em outra ocasião.

Daí também a dificuldade, a partir do registro dos principais lugares tocados por essa problemática (que nos é oferecida novamente por Stefano Gensini em seu ensaio sobre a linguística de Leopardi para o livro-catálogo organizado por Fabiana Cacciapuoti),⁸ e a necessidade de escolher um caminho seguro – um *método* de abordagem, digamos – entre o simples foco na tradução ou em traduções existentes, as reflexões de tipo filológico-terminológico, as notas teóricas, os ecos e os resultados propriamente poéticos... Abro um parêntese para a extrema curiosidade, sem dúvida admirável, do leitor provinciano em relação a tudo o que era ligado à difusão cultural através da tradução – a partir do ensaio de Madame de Stäel, lido no primeiro fascículo

da ‘Biblioteca Italiana’ (janeiro-março de 1816), como se sabe, imediatamente comentado – e das obras antigas e modernas traduzidas ao longo dos anos. Mas o tempo é curto, muitas comparações com escritos de grandes e pequenos intelectuais da época foram feitas por quem está mais inteirado dessas coisas, e devo concentrar-me nas contribuições mais peculiares, próprias do filósofo e do poeta. Só para trazer à mente algumas entre as mais conhecidas, entretanto, citarei as reflexões sobre o próprio termo traduzir ou transladar (*Zib.* 1109 e 2793), a conhecidíssima comparação com a ‘câmara escura’ (*Zib.* 963) – que quase integra, se olharmos de perto, o ‘dominar várias línguas’ (*Zib.* 94); e a, não menos importante, inclusão tardia da poesia *Imitazione* como fechamento ideal de todos os *Canti*, que assumem, assim, de algum modo, o lugar de *sub specie translationis*⁹ (estamos, então, como havíamos dito, em 1835). E isso bastaria para fazer de Leopardi um notável representante daquela corrente pré-romântica e romântica (sobretudo alemã) de reflexão sobre a tradução literária, na qual ele se insere naturalmente desde 1816 (a carta não publicada aos *Sigg. compilatori della biblioteca italiana*), de modo nada indigno, conforme diferentes e numerosos pontos de vista. Parece-me que esses vários percursos possam ser divididos em três centros de interesse principais:

- tudo o que está ligado à tradução e aquisição ou enriquecimento tanto pessoal quanto social (o papel dos *glôttai* estrangeiros para uma língua capaz e potente, já havia sido reconhecido por Aristóteles);

- abertura a várias formas de alteridade (incluindo as pequenas e locais das quais falei no congresso anterior), em um comportamento de disponibilidade e curiosidade muito raras na época (se pensarmos, ao contrário, na relativa surdez de Barthélemy em sua viagem pela Itália);

- o papel da força de pura energia ativa, a *enérgeia*, posta e buscada tanto nas próprias obras juvenis quanto no trabalho de antologização (em prosa e poesia) e na leitura-tradução de autores antigos e modernos.

Deixo de lado, por ora, o olhar interno à operação da tradução em si, em sua gênese criativa (um conceito, na verdade, muito frequentado pelos românticos alemães já conhecidos), como se integrasse e realizasse o potencial inerente ao texto de partida, no fim, quase ideal. O caso de *La feuille* de Arnault, nada medíocre no contexto das chamadas ‘fábulas’ francesas da época, foi amplamente estudado desse ponto de vista

por Leopardi e outros recentemente. Mas, sigamos adiante. Esse aspecto meio marginal da tradução mais criativa ou autoral, como 'imitação genética' (a bela expressão foi de Novalis),¹⁰ nos afastaria muito do tema principal, não fosse o fato de que a 'imitação' toca na preferência fundamental de Leopardi pelas formas e figuras de reelaboração, também essas muito variadas – como serão para Fortini, quando ele retoma a fundo essa ideia –, se é verdade, enfim, que a «plena e perfeita imitação é o que constitui a essência da perfeita tradução» (*Zib.* 1988, 25 de outubro de 1821).

Pode-se dizer, entretanto, que lá são contempladas todas as principais argumentações referentes à tradução, do idealismo abstrato à sociologia literária – o impulso, logo acolhido, foi dado pela resenha do ensaio indicado acima –, à linguística aplicada, que hoje chamamos de tradutológica; e, de quebra, ao pensamento político (no qual toca, em sua época, Maquiavel) acerca do contato de línguas diversas como atrito e relação entre forças presentes,¹¹ ou seja, em última análise, entre estados ou potências já nacionais, em sua fatal oposição também ideológica e cultural. Na fase preparatória, na pura *busca* das primeiras páginas, como se sabe, alternam-se versos – frequentemente jamais terminados – e tentativas de adaptações possíveis como aquele «Toda a noite chove»¹² (*Zib.* 1, 1818-19?), que não se sabe se virgiliano ou uma anotação espontânea, registrada *en passant* para alguma ocasião. Quase mostras de resistência para um futuro (ou não). Porém as vantagens da abertura ao diverso linguístico, para ele escritor, são evidentes e, sobretudo, pessoais, pois geram novos meios para «explicar a nós mesmos e entender a nós mesmos» (*Zib.* 95), recorrendo, quando necessário, a termos e modos emprestados aqui e ali de alguma língua dominada suficientemente. Conseguir transpor essa vantagem poliglota no uso corrente, estendida, ampliada ou 'descentralizada' da própria língua, como teria dito Meschonnic, gera no texto de chegada o *efeito tradução* sobre o qual me detive outras vezes.¹³ A acepção dada a *faute de*, por exemplo, como se significasse 'por culpa', seria um pequeníssimo vestígio,¹⁴ ali talvez involuntário; os latinismos – como em Dante – são verdadeiros exemplos. Daí vem o interesse particular pelos *media vocabula*, termos ambíguos e polissêmicos, para os quais um processo de habituação quase mimética, feito de infinitas nuances, não somente é indispensável, mas marcado profundamente nas palavras da língua de chegada como *effet-translation*. Sem o vocábulo adequado, ou então, quando esse não existe no idioma, nenhuma ideia pode durar muito, pois ela não «ganha corpo, e quase forma visível» (*ibid.*). Prevalece aqui

mais uma vez um pensamento de tipo operativo, heurístico, pragmático, enfim, de poesia ou práxis poética; mas, para mim, o fato notável, a este ponto, é que Leopardi reflete sobre (e a partir de) sua própria atuação pessoal, com uma atitude inclusive subjetiva de pensador moderno – digamos, de Montaigne a Rousseau – e, portanto, anota:

Algo que eu experimentei muitas vezes, e que se vê nesses mesmos pensamentos escritos ao correr da pena, onde *fixei* as minhas ideias com palavras gregas, francesas, latinas, segundo me respondiam mais precisamente, e me ocorriam mais rapidamente (*Zib.* 95).

A ideia, em suma, é adquirida de um termo já cunhado por outros, talvez em outro código (assim, a estrutura do italiano permite acessar os ‘conceitos gregos’),¹⁵ se necessário. Então, antecipando as prováveis conclusões, esse tipo de procedimento quase de experimentação, se estendido não só às outras três línguas mestres de Leopardi, mas também a outras menos ou pouco conhecidas por ele e, sobretudo por nós,¹⁶ ou até a puros segmentos rítmicos em uma forma de linguagem qualquer, inclusive provisórios e ainda não ‘correspondentes’ ao que se pode ouvir e ‘apreciar’ – sem entendê-la e conhecê-la plenamente¹⁷ – da ‘coisa’ ativa no texto de partida, seria praticamente o que chamamos de *pratique-théorie* de modalidade efetivamente estética, em ação na práxis tradutória. Os frequentes recursos a termos estrangeiros permitem, de fato, atingir um sentido que nem a reflexão abstrata nem o frio mecanismo do duplo código seriam suficientes para transformar em ato e *em fato*, ou seja, em texto vivo.¹⁸

Obviamente, a oscilação, que geralmente existe entre momento de reflexão e aplicação verbal, entre prática e conhecimentos teóricos, embora necessária, seria só um de seus pressupostos banais. E até aqui (estamos no início de janeiro de 1820), tudo é bastante simples. Antes de prosseguir, porém, ‘corresponder à coisa’ pode também se revelar não pouco distante da operação simbólica, especificamente linguística da tradução, de modo que devemos investigá-lo mais de perto.

Leopardi, com seu habitual desprezo, ou melhor, ‘negligência’, como dizia ele, toca aqui na antiga questão da mimese típica da linguagem, presente também em Vico; ou seja, na origem, o debate entre as duas hipóteses radicais de *physis* e *thesis*, defendidas e criticadas no *Crátilo* de Platão. A etimologia, tal como apresentada no discurso de Sócrates, funciona como transição e ligação ou ponte entre uma nomeação

primitiva, na qual permanece um eco das ideias que estão na base das coisas nomeadas (e da pura voz imitativa – a ninfa Eco da *Primavera*, também celebrada por Ungaretti), e o uso comum, que aparentemente tornou-se mera convenção desprovida da necessidade natural (considero aqui 'ideias' no significado usual, embora lá no pensamento platônico se tratasse obviamente de outra coisa). A língua rica de história não é, portanto, o mesmo que as 'coisas' que exprime, nem totalmente arbitrária como diziam e queriam, então, os sofistas daquela época; ela é livre, obviamente, desde que vá ao encontro de uma verdade absoluta. Até aqui, as declarações da alma de Adão ao viajante Dante, também curioso por línguas (*Opera naturale è ch'uom favella; / ma così o così, natura lascia / poi fare a voi secondo che v'abbella*,¹⁹ etc.), soam surpreendentemente próximas, com seu precoce relativismo – por estarem no sumo Paraíso²⁰ – na opinião de Leopardi, que entretanto prossegue:

Muitas vezes o acaso tornou expressivíssima uma palavra que pareceria por isso original e derivada da coisa, enquanto não é senão uma pura filha da etimologia. P. ex., *náusea*, palavra tão expressiva entre os latinos e os italianos (ver esses pensamentos p. 12), deriva do grego *ναῦς* nave, então *ναυτία*, jonicamente *ναυσία*, e em latim *nausea* porque ela costuma acontecer aos navegantes (*Zib.* 95).²¹

Isso nos ajuda a entender como a própria noção de imitação muda gradualmente, desde as primeiras anotações sobre as artes imitativas (não sem elos com a realidade vivida, em que o texto antecipa nossos próprios sentimentos: *Zib.* 64), para esse importante enfoque (estamos no final de 1819 – início de 1820), para as reflexões paralelas sobre a paródia (*Zib.* 101, 143) e a imitação que 'reanima' (*Zib.* 260) ou permanece mera compilação sem vida (*Zib.* 320 – sobre as traduções existentes),²² para as considerações específicas acerca do instrumento linguístico em si,²³ que tem pouco o que compartilhar «com a mísera imitação das amas, dos mímicos, dos charlatões, dos macacos» (*Zib.* 977 e 978, 22 e 23 de abril de 1821) embora dependa da faculdade de habituar-se e recordar (*Zib.* 1365, com a conhecida confissão: «Como eu, que com somente uma leitura, conseguia adotar um estilo e a refazê-lo etc., acostumando²⁴ imediatamente minha imaginação a ele», 21 de julho de 1821). Aqui também Leonardo Bruni nos parece muito próximo. Afinal, a imitação é a modalidade primária da mente humana, pois, de recordação em recordação, a «memória (isto é, o intelecto) é quase imitadora de si mesma» (*Zib.* 1697, 14 de setembro de 1821), mas não seria por si só suficiente se faltasse uma forte 'paixão', capaz de transmitir sua energia: «portanto, não é somente a

verdade da imitação, nem somente a beleza dos temas e dessa que o homem deseja, mas a força, a energia que o coloque em atividade e o faça se sentir vigoroso» (*Zib.* 2362, 26 de janeiro de 1822).

O belo está na vida, antes de ser eventualmente transposto (nem sempre de modo direto, como é óbvio) em discurso, e em poesia. Poucos meses antes, na *Vita solitaria*, a evocação ‘di vaga donzelletta il viso’ [de bela donzelinha o rosto] praticamente nos ilustrava a potência emotiva – e não só cognitiva, como se via em Montesquieu²⁵ – de qualquer experiência do belo:

Pur se talvolta per le piagge apriche,
[....]
Scontro di vaga donzelletta il viso;
[...]; a palpitare si move
Questo mio cor di sasso: ahi, ma ritorna
Tosto al ferreo sopor²⁶

(são os versos 56-68 e aquela energia ‘duramente’ [*tosto*] esvaída é, na realidade, preservada, até para um ‘si mesmo futuro’, como justamente escrevia em outro lugar nos mesmos versos – por ‘palavras totais’, mallarmeanamente falando – que acabamos de ler).

Além do mais, a imitação não pode ser somente uma cópia perfeita, de fato inerte (como, segundo ele, permitia a língua alemã, adequada para imitar as palavras em si, não as coisas...). Que é o paradoxo da repetição criativa, particularmente agudo no caso da tradução. De fato, deve-se «distinguir imitar de igualar, ou refazer, as coisas a partir das palavras» (*Zib.* 2850, 29-30 de junho de 1823); pelo contrário, talvez o conceito em si seja insuficiente sozinho, sem uma clara distinção entre usos muito diferentes do imitar e do traduzir, ou seja, sem um elo preciso com a práxis de quem escreve. Para isso não valeria, por exemplo, a «supersticiosa imitação e veneração de Petrarca no século XVII» (*Zib.* 4246, 25 de fevereiro de 1827). De novo, sem recorrer mais ou menos implicitamente à incindível *pratique-théorie*, e mantendo-se na enésima variação em torno à mimese aristotélica (então já superada), seria possível acreditar numa mudança de rota, numa estranha – em Leopardi – palinódia, embora sempre voltada a favorecer o uso poético dessa capacidade. Para dizer a verdade não vejo ali nenhuma fratura:

A imitação tem sempre muito de servil. Falsíssima ideia considerar e definir a poesia como arte imitativa, colocá-la junto com a pintura etc. O poeta imagina: a imaginação vê um mundo que não existe, constrói um mundo que não existe, finge, inventa, não imita, não imita (digo) de propósito; criador, inventor, não imitador: eis o caráter essencial do poeta (*Zib.* 4358, 29 de agosto de 1828).

E, como se não bastasse: «À p. 4358. O poeta não imita a natureza: é bem verdade que a natureza fala dentro dele e por sua boca. *I' mi son un che quando Natura parla* ec.²⁷ Verdadeira definição do poeta. Assim, o poeta não é imitador a não ser de si mesmo» (*Zib.* 4372-73, 10 de setembro de 1828). Rapidamente, não creio que seja útil insistir no valor daquele 'fingir' do *Infinito* em diante.²⁸ A esta altura, já chegamos quase ao final do livro dos pensamentos, mas o poeta volta uma última vez à delicada distinção,²⁹ com a genial intuição de um efeito retrospectivo das imitações, que acabam fazendo do muito imitado também um imitador: «Petrarca, tão imitado, do qual não há frase que não tenha sido ouvida mil vezes, ao lê-lo, parece ele próprio um imitador» (*Zib.* 4491, 20 de abril de 1829). Boa parte das futuras estéticas da recepção – até a retrocronologia de Harald Weinrich – parece *in nuce* na observação irônica, mas não tanto, desse apontamento tardio.

A *pratique-théorie* tradutória permite não só percorrer as etapas do nascimento do texto – ou seja, na escrita, o momento da passagem do projeto ao ato concreto de pôr em palavras articuladas e, por isso, limitadas (*les langues imparfaites* de Mallarmé) –, mas também provar o que resiste e o que se tornou obsoleto no momento da tradução, na operação de costura e tecedura textual em si, através do enorme espaço transtextual que antecedeu (fontes) e seguiu (influências, reescritas) o texto – ou a nebulosa da qual o texto aceito como tal seria a parte visível –. Quando Benjamim vê na tradução germes de verdade da *reine Sprache*, tal como almeja a filosofia, pondo então a tradução 'entre criação e teoria' (*A tarefa do tradutor*), nos dá a chave desse procedimento, que Leopardi persegue e experimenta assiduamente sem chegar a nomear claramente.

Em síntese, vemos que o tema ao qual nos dedicamos neste XIII Congresso de Estudos Leopardianos, justamente, está presente ao longo de todo o arco da obra leopardiana, e no *Zibaldone*, que culminam nos anos 1819-20, 21, 22, 23 e 28, ou seja, realmente nos períodos de criação poética mais intensa, pelo menos até *Le Ricordanze* – assunto, com vimos, muito presente, cheio de nuances, nas reflexões sobre imitação, especialmente no *Zib.* 1697 –, e depois no *Canto notturno di un pastore errante*

dell'Asia (nascido, por acaso, como todos sabem, de uma leitura feita em outra língua, em francês).³⁰ Uma pequena confirmação secundária, se isso fosse necessário, do vínculo claro e forte entre as diversas atividades intelectuais-artísticas de um poeta como Leopardi, fundidas no ato criativo da escrita, seja ela 'sua' (como se costuma dizer estranhamente) ou de tipo tradutório, de algum modo 'secundário', derivado. A tradução, sempre presente no horizonte dessa atividade multiforme do poeta, sempre amarrada à língua, embora mire, do lado de lá, uma presença das 'coisas' e de sua dor, é – como toda boa imitação – não uma cópia, mas uma transformação para criar de novo, através da matéria linguística à disposição (melhor ainda, se esta é 'flexível, variada, rica e livre', como são a grega antiga e a italiana: *Zib.* 2850, 29-30 de junho de 1823). Predomina claramente o texto como organismo singular, com sua força expressiva própria, capaz, como viria a dizer Oreste Macrí mais de um século depois, de se tornar uma 'segunda natureza' para quem o recebe – ou melhor, o traduz³¹ – depois, pouco importa se conscientemente (citação, intertexto) ou não. E, portanto, estímulo para outra criação com o mesmo critério da vivência em si, ou seja, do referente. Prosseguindo, na mesma página, de fato, Leopardi especificava:

[traduzindo somente as palavras] imitam-se essas, e não as coisas; ou seja, não se chega a expressar a índole, a força, a qualidade, o gênio da língua e do autor original. [...] uma tradução em que não se imita, mas se copia, ou, digamos, imitam-se as palavras, devendo-se, nas traduções, imitar somente as coisas (*Zib.* 2851).

O paradoxo, que creio estar na origem de mal-entendidos, inclusive de alguns leitores apressados de Leopardi, reside, portanto, na passagem através das palavras – e não temos outra coisa à disposição –, enquanto o texto não é feito da soma de suas palavras. Aliás, palavras 'sós e secas'. Quem acredita traduzir agarrando-se a essas, produz somente uma cópia, um clone inerte e grosseiro, sem conseguir criar um organismo vivo como é um texto literário (original e traduzido); sem permitir, acrescentamos hoje, a transmissão viva, possível somente no não idêntico, como espontaneamente sabem todos os pais. Sem aceitar, como vimos frequentemente, dar um passo em frente, partindo da própria língua em direção à outra, única capaz das *nuances* (é Leopardi usando o estrangeirismo cru: *Zib.* 968)³² através das quais é possível acessar, mesmo que fugazmente, o pensamento alheio, fora dos esquemas preestabelecidos da própria língua-cultura. Portanto, em um 'paradigma' diverso, como há alguns anos dizem (em

senso lato) também os sociólogos. Traduzir e não-traduzir, portanto. Ou talvez melhor: com o efeito-tradução do qual fazem parte os estrangeirismos, traduzir sem transpor (provavelmente adaptando) o que consegue conservar ou sugerir, no texto de chegada, pelo menos o vestígio do outro, que o identifica e legitima como sendo, de fato, um texto traduzido. E, por sua vez, a presença da distância trazida ao texto criativo próprio, como original efeito-tradução, pode enriquecer a sua dimensão metaliterária: como quando se escrevem textos ditos 'à maneira de', falsas traduções, poesias 'de segunda intenção' (Fortini) etc. – assim, as insistidas repetições do 'falso' *Inno a Nettuno*, por exemplo, em que o jovem Leopardi teve que 'esforçar-se para parecer tradutor',³³ retornam no *Ultimo canto di Saffo* ("il carro,/ Grave carro di Giove", "Alle sembianze il Pare, / Alle amene sembianze"³⁴ etc.) em forma de eco escondido da dimensão de literariedade adquirida.³⁵ Um modelo que Pascoli, melhor que outros, saberá ter em mente em seus *Conviviali*, fiel à propensão do italiano nisso (repetição, ditologia, *variatio*).

Certamente, faltava a Leopardi o instrumento da análise dos signos que lhe teria permitido ir além do escudo das palavras; e, assim mesmo, intui-se de seus exercícios de pura semântica (por exemplo, depois do pensamento de 16 de abril de 1827, *Zib.* 4280-81, vide as anotações sobre o gato, *miao* e *gnao*, e portanto *gnaulare*, sp. *maullar* ou *mahullar*, e depois *mia-g-olare* etc.) quanto ele era precursor de um pensamento linguístico interno ao processo criativo, ou seja – como não poderia deixar de repetir nesta sede – *pensamento poetante*. Esse se dirige, como vimos, para frente e para trás, inclusive graças à linguagem *bifarius* (ou duvidosa) do tradutor. A consistência histórica inerente à língua, e que aflora nas traduções criativas que vão além das palavras em si, incansavelmente buscadas por Leopardi nos estudos solitários, nos 'papéis suados', na correspondência e amizade com Giordani, na escrita poética e em prosa (também em respeitosa oposição às escolhas foscolianas), faz com que a tradução – melhor que qualquer outra atividade de escrita – possua a capacidade de nos fazer experimentar ao mesmo tempo a beleza presente e a energia passada do texto produzido na outra língua. Talvez por isso, se em sua delirante *Alchimia* efetivamente inventa ou encontra um 'verbo poético' novo, como pretendia, Rimbaud no final 'reserva a tradução'.³⁶ A leitura retrocronológica, cara a Weinrich e a alguns críticos mais jovens, não tira de modo algum o valor e a significação atual do texto de chegada

nem sua eventual projeção *en avant* (Rimbaud novamente). Na tradução pode existir, ou emergir, a sombra que envolve os textos do passado. Permitam-me um exemplo mais pessoal: em “trepide larve” [trépidas larvas] do *Bruto minore* (II, v. 2, que se tornou depois “Dell’inquiete larve” [Das inquietas larvas]) agitava-se, dizia o poeta, o ‘tremolo’ [tremor] do latino *trepidus*; pois bem, para a nossa versão coletiva, sem notas, mas com pretensões inclusive filológicas (de *pratique-théorie*, portanto), voltamos, após várias hesitações mais próximas (...) às ‘palavras’ visíveis, a “[champs] vibrants de larves”.³⁷ E ainda: *Imitazione* é uma poesia de Leopardi para todos os efeitos, posta inclusive em destaque no macrotexto dos *Canti*, e é sempre uma recordação da mãe antiga (aliás, de um “lugar” tópico seu, do mítico Museu a Homero etc.) que passou por *La feuille* de um sujeito – digo brincando –, reflexo certamente não indigno, mas que para nós hoje vive e é quase exaltada pela retroleitura que a *Imitazione* de Leopardi nos faz realizar *a posteriori*. Sim, aquele sujeito era Antoine-Vincent Arnault, ainda hoje lemos sobre isso.

Sigamos um pouco adiante. Dizer *pensamento poetante* significa também, a meu ver, que o escritor direciona – à distância de tempo na macroestrutura da própria obra, inconscientemente ou não – a escolha primordial do material de sua *inventio*, seguindo relações internas horizontais (enquanto a esquematização tão preciosa, no caso do *Zibaldone*, seria vertical). Dito entre parênteses, justamente por isso a estética antiga queria canalizar de modo rígido, dentro de *loci* precisos, essa escolha perigosa, unindo, assim, inspiração pessoal e antropologia. Ora, a lógica do *logos* (não racional, mas estética, e no caso “musaica”) faz com que a relação de equivalência que rege aquela escolha seja ‘projetada’ ou deslocada, como ensina Jakobson, ‘do eixo da seleção ao eixo da combinação’.³⁸ Em outros termos, cada segmento fônico-rítmico, cada ligação sintático-lexical, cada figura etimológica etc. pode retornar (*recordação*) em outro contexto, talvez com valores diversos, mas como *fundamentalmente equivalente*, ou seja, substituível. É o que buscamos fazer em nosso laboratório de tradução, de acordo com a *pratique-théorie* da qual falei acima (e na nota 18). Os dois lados do procedimento são de fato inseparáveis – como já reafirmado – e essa complexidade, justamente, dá forma ao pensamento poetante ou ao pensamento-segundo-o-*logos*. Mais que antecipações da própria poesia, portanto, o que o escritor ensaia em suas várias experimentações juvenis são segmentos da sua língua original, com paradigmas

singulares etc. – em suma, um idioleto – no qual os componentes ditos suprasegmentais, como o puro ritmo, por exemplo, são também parte da linguagem futura. Podemos então concluir. O texto secundário ou de chegada, ‘chamado’ pelo texto de partida (e para Benjamim, algumas obras ‘pedem’ para serem traduzidas), restituindo de algum modo o que pegou no texto originário e transformou, o enriquece sem perder sua diversidade e autonomia.³⁹ Por fim, o texto de chegada (se concluído) também é paradoxalmente um ‘original’ para todos os efeitos, salvo pela etapa preliminar (e perigosa, dizíamos) da *inventio*. Aliás, como Fortini demonstrou, melhor que eu, esse texto contém em si aquele valor duplo, do qual o efeito-tradução é somente uma manifestação (das mais visíveis); quem traduz como queria Leopardi já se põe em uma posição, digamos, de literariedade induzida, poética e metapoética ao mesmo tempo (eis, enfim, a dúplici *pratique-théorie*), como se já lhe fosse assegurado operar na tradição e, portanto, de modo também reconfortante em relação ao risco da escrita nova original (como mostrei noutra ocasião, às vezes se traduz justamente para iludir-se de não ter que ‘começar’ do zero). No fundo, ele «confia no conhecimento verdadeiro ou presunto do original [...] para induzir um fenômeno de interferência entre os dois textos, de modo que *o verdadeiro resultado seja a sobreposição de uma memória e de um presente*».⁴⁰

Naturalmente, cedo espaço aos especialistas da matéria (mas Blasucci, a propósito das versões homéricas, já respondeu em parte), cedo, portanto, a responsabilidade de nos dizerem se o jovem Giacomo Leopardi, tanto tempo indeciso acerca da entidade e do uso possível, operacional, da imitação – até a clara afirmação do poetar como invenção e *ficção* (a *fictio* de Dante), no verão de 1828 –, *não só*, mas *também* encontrou nela um incentivo e um encorajamento para escrever, para criar por si, enfim, para ser Leopardi, ‘e deixar falarem os estúpidos’.

Nota 2014: Esta comunicação, apresentada há mais de dois anos no XIII Congresso leopordiano, corrigida e pronta para ser publicada, graças à atenção do Prof. Lucio Felici e de sua pequena equipe em junho de 2013, apresenta-se aqui, “aberta”, como se costuma dizer, aguardando que o CNSL (talvez, um dia) se decida a publicar os atos do Congresso que – inclusive pela novidade do tema –, muitos estudiosos aguardam...

[+ nota 28: edição já disponível: G. Leopardi, *Chansons/Canzoni*, tr. Circe dir. J.-Ch. Vegliante. Paris: Le Lavoir Saint Martin, 2014 (244 p.)]

Tradução de Adriana A. da Silveira Andrade & Andréia Guerini
Universidade Federal de Santa Catarina

¹ Tradução de Andréia Guerini, Anna Palma e Tânia M. Moysés disponível em www.zibaldone.cce.ufsc.br [N.T.].

² Como é óbvio, esta substância sozinha produz, porém, «efeitos e influxos naturais, e não beleza» (*ibid.*). Por comodidade, usei o texto acessível tanto no site www.leopardi.it, como em outros de livre acesso, da edição Giacomo Leopardi, *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*. Firenze, Le Monnier, 1921 (retomada, por exemplo, pela *Letteratura* Einaudi no link letteraturaitaliana.net).

³ Aliás, verdadeiras naturalizações, especialmente em francês, até aproximadamente a primeira metade do século passado (ademais, Leopardi já notou que «os franceses não têm tradução alguma [...] mas quase relatórios do conteúdo das obras estrangeiras»: *Zib.* 320, 13 de novembro de 1820). Por isso, é sempre instrutivo associar o estudo das migrações ao da recepção (enfim, a *translatio*).

⁴ Walter Benjamin, *Il compito del traduttore [A tarefa do tradutor]*, 1923 (cito em italiano, a tradução de Martine Broda, que apareceu em “Po&sie”, 55, janeiro-março de 1991, p. 150).

⁵ Sobre a invasão do francês, ver também Alfredo Schiaffini, “Aspetti della crisi linguistica italiana nel Settecento”, in ID, *Italiano antico e moderno*, (org.) Tullio De Mauro e Paola Mazzantini. Milano-Napoli: Ricciardi, 1975, pp. 129-65. Mencionamos também acima o trabalho de Franco d’Intino e, em particular, a sua “Introduzione” a Giacomo Leopardi, *Poeti greci e latini*. Roma, Salerno Editrice, 1999, pp. VII-LXIII.

⁶ A citação escolhida aqui como epígrafe parece ela mesma remeter a uma passagem do discurso de Marco Lombardo no canto XVI do *Purgatorio* (vv. 73-76): «Lo cielo i vostri movimenti inizia;/ non dico tutti, ma, posto ch’i’ l dica,/ lume v’è dato a bene e a malizia,/ e libero voler» [O céu nossas tendências inicia, / mas não todas, pois nos é dada a luz, / que o bem do mal distinguir propicia / que ao nosso querer, livre]. Ambas, retomando ironicamente estilemas típicos das dissertações medievais (no caso, creio sobre a questão da sindérese). Infinita transtextualidade, ou melhor, *arquitexto* infinito.

Os versos de Dante Alighieri foram traduzidos por Italo Eugenio Mauro em *A divina comédia - Purgatório*. São Paulo, Ed. 34, 1998, p. 107 [N.T].

⁷ Vide, por exemplo, a definição de obra literária: ‘fictio rethorica musicaque poita’ (*DVE* II, IV, 2), difundida na França com Eustache Deschamps, e a expressão citada há pouco sobre a ‘matéria’ dos ‘corpos sonoros’ no *Zibaldone*.

⁸ Stefano Gensini, “Fra libri e pensieri: i primi passi della linguistica leopardiana” in *Giacomo dei Libri. La Biblioteca Leopardi come spazio delle idee*, organizado por Fabiana Cacciapuoti. Milano, Mondadori-Electa, 2012, pp. 197-207. Sobre o papel também ‘energético’ do trabalho de antologização, permitam-me referir a minha contribuição “Poesia e metapoesia. L’antologia d’autore”, *ivi*, pp. 233-39, a partir da reflexão do poeta sobre o acréscimo de ‘vitalidade’ (*Zib.* 4450, 1 de fevereiro de 1829). De Gensini, lembramos obviamente o livro *Linguistica leopardiana*. Bologna, Il Mulino, 1984.

⁹ Ver a ótima tese de doutorado de Francesca Andreotti, *Le risorse del francese nell’opera di Giacomo Leopardi: teoria e pratica*, cotutela Sorbonne Nouvelle-Perugia, 2010, cap. III, p. 307 e seguintes, sobre a imitação leopardiana.

¹⁰ Ver Antoine Berman, *L’épreuve de l’étranger*. Paris, Gallimard, 1984, p. 170; e, indiretamente, o meu *D’écrire la traduction*. Paris, PSN [1992], nova ed. 1996, p. 52 e seguintes.

¹¹ Cfr. Benvenuto Terracini, *Conflitti di lingue e di culture*. Venezia, Neri Pozza, 1957 (mas ed. espanhola original 1951). Restava, porém, o obstáculo da “nenhuma popularidade” dos escritores, de modo que entre língua e nação italiana não existia ainda união possível (*Zib.* 842, 21-24 março 1821).

¹² Uma observação mais precisa acerca das primeiras notas em Fabiana Cacciapuoti, *Dentro Lo Zibaldone: il tempo circolare della scrittura di Leopardi*. Roma, Donzelli, 2010, pp. 160 e seguintes. De forte carga generativa seriam também pré-versos mais pessoais como «Oh infinita vanidade do verdadeiro!» (*Zib.* 69), clara antecipação do célebre verso de *A se stesso*, além de uma passagem do

Dialogo della natura e di un'anima, bem sinalizado por Laura Melosi em seu comentário às *Operette morali*. Milano, BUR, 2008, p. 187, nota 59.

¹³ Pelo menos a partir do antigo *D'écrire la traduction*, cit. (mas em *De interpretatione recta*, por ex. – em parte traduzido por mim –, já em *Les Langues Néo-Latines*, 227, dezembro de 1978, pp. 107-17).

¹⁴ «talvez antes não se soubesse, *faute* de não ter observado as coisas ditas por mim», *Zib.* 3632, 8 de outubro de 1823 (o exemplo é pontualmente indicado por Francesca Andreotti, *Le risorse del francese*, cit., p. 132).

¹⁵ Como reconhecia também Stäel, Leopardi reafirma em 19 de abril de 1821, que o italiano «é capaz de uma perfeita imitação dos conceitos gregos» (*Zib.* 957), aliás “é também nas traduções a mais potente das três irmãs» (*Zib.* 1492); mais geral ainda, noções fundamentais viajam no trem de traduções multilíngues (por exemplo, a “indiferença” do século XVII francês é aprofundada por Leopardi em 1825 através do *Manual do Epíteto*, que traduz na época: veja o seu *Preâmbulo* em: Leopardi, *Volgarizzamenti in prosa* 1822-1827, ed. crítica de Franco D'Intino. Venezia, Marsilio, 2012, pp. 293-96 (correções e variantes na p. 478)

¹⁶ Esse era o caso, na França, de Armand Robin, ouvinte noturno de vozes radiofônicas vindas de todo o planeta: vide o seu '*Eden d'avant la Tour de Babel*', em ID. *Poésie non traduite*. Paris, Gallimard, 1953 (mas também na Itália, até Giovanni Giudici e outros).

¹⁷ Leiam-se os pensamentos do *Zib.* 963-964, muito citados, de abril de 1821 (e cfr. também Giuseppe Savoca e Novella Primo, “Introdução” à *Concordanza delle traduzioni poetiche di Giacomo Leopardi. Concordanza, lista di frequenza, indici*. Firenze, Olschki, 2003, pp. IX-LXIV).

¹⁸ Cfr., por exemplo, o meu '*Traduire, une pratique-théorie*' em “Eutropia”, 2, fevereiro 2002, p. 51-55 e 153; agora, ampliado no site <http://circe.univ-paris3.fr/publications.html> (com a tradução em francês de uma poesia de Eugenio De Signoribus).

¹⁹ «A humana fala a natureza expressa;/ Por ela o modo de falar deixado / Ao homem está, segundo lhe interessa». Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro para os versos de Dante Alighieri, *A Divina Comédia – Paraíso*, Canto XXVI, vv. 130-132, versão ebook disponível em <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/paraíso.html#P26> [N.T.].

²⁰ *La Commedia, Paradiso*, XXVI, vv. 130-32. E cfr. também o meu “*Du silence dans les langues*” in *la nuit – a noite*, “Sigila”, 23 (2009), pp. 173-84.

²¹ Remete à comparação entre ‘náusea’ e fr. *nosée* [sic], onde aquele ‘*nosée* não imita nada’ (enquanto o termo latino e italiano, segundo ele, é quase onomatopeico da ‘coisa’ verdadeira). Sobre a sua escassa sensibilidade ao francês falado (*nausée*, com final feminino), àquela altura, uma observação também tradutória na minha contribuição ao congresso anterior: ‘L’altro, gli altri: umanità vicina e distante Nei “Canti”, fino a “Il risorgimento”’, in *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, Atti del XII Convegno Internazionale di studi leopardiani, organizado por Chiara Gaiardoni. Firenze, Olschki, 2010, p. 70 e ver também sobre *miauler / miaulement* o pensamento *Zib.* 4280, 16 de abril de 1827, sobre o qual falaremos.

²² Na qual, ele especificaria mais tarde, «uma coisa é contrafazer, outra é imitar» (*Zib.* 1988).

²³ Ele próprio, por outro lado, possui «diversos modos de imitação» (*Zib.* 1066, 19 de maio de 1821). Sobre a origem imitativa de alguns termos antigos, ver também o pensamento do *Zib.* 2776, 13 de junho de 1823.

²⁴ Pensamento sobre ao hábito retomado depois no *Zib.* 3149-42, 6 de dezembro de 1823, com a bela conclusão: «Portanto, confirma-se que o engenho é uma faculdade do hábito». E pensemos também – como Ferroni já antecipou aqui – nas declarações generalizantes que se leem em muitos escritores (no caso, Proust).

²⁵ Sobre a leitura importante do *Essai sur le goût* (antes publicado na *Encyclopédie*), cfr. por ex. S. Gensini, *Linguistica leopardiana*, cit., p. 39. Sobre a edição presente na casa Leopardi cfr. a ficha no livro-catálogo *Giacomo dei libri*, cit., p. 319.

²⁶ «Se às vezes pelos campos já abertos, / [...] / Vejo de bela donzelinha o rosto; / [...] / [...]; a palpar se move / Meu coração de pedra; ai, mas retorna / Logo ao duro torpor [...]». Versos de “A Vida Solitária”, de Leopardi. Tradução de Affonso Félix de Sousa in Marco Lucchesi (org.). *Leopardi. Poesia e prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996, p. 227. [N. T.]

²⁷ «Eu sou um que enquanto Natureza fala etc». Sobre a relação da conhecida citação de Dante nas concepções de Pope e Novalis, ver Mario Andrea Riconi, “Romanticismo leopardiano” in *Leopardi poeta e pensatore / Dichter und Denker*, Sebastian Neumeister e Raffaele Sirri (org.). Napoli, Guida, 1997, p. 483.

²⁸ Incluindo a primeira versão de *Alla Primavera* (V, 2); ver a «Annotazione dell'autore all'edizione bolognese» de 1824 (em breve, a publicaremos em versão bilíngue – seminário CIRCE, Paris 3). Versão definitiva: “Dolor non forma” (v. 79).

²⁹ Em relação à qual, estranhamente, pode ter sido alcançado, enfim, pelo odiado Tommaseo, convicto de que «a graça nativa consiste em não imitar» (Niccolò Tommaseo, *Scintille*. Venezia, Tasso, 1841, XI, 3).

³⁰ Resenha publicada no *Journal des Savants* de setembro de 1826, citado no *Zib*. 4399-400 (3 de outubro de 1828).

³¹ Para esse aspecto do pensamento translinguístico na tradução, ver o meu «Appunti sul ‘Comparatismo interno’ di Oreste Macrí» in *Per Oreste Macrí*, organizado por Anna Dolfi. Roma, Bulzoni, 1996, p. 184 e seguintes.

³² Dois meses antes, trazia também o termo *génie* do qual partimos hoje, que não poderia ser expressa por uma ‘circunlocução’, escrevia ele (*Zib*. 640, 10 de fevereiro de 1821). Trata-se, enfim, dos *media vocabula* ambíguos dos antigos.

³³ Anotação autógrafa inserida no exemplar *Spettatore Italiano*, que publicou o *Inno* anônimo em maio de 1817.

³⁴ «[...] quando o carro / De Jove o austero carro»; «E tal como o Pai / Como o cândido Pai [...]», versos da *Última canção de Safo* de Leopardi, na tradução de Ivan Junqueira in Lucchesi, Marco (org.), cit., p. 210-211 [N.T.].

³⁵ Seria possível dizer o mesmo dos numerosos estilemas dantescos, como (justamente, na canção *Sopra il monumento di Dante*) «Qual può voce mortal celeste cosa / Agguagliar figurando?» [O que, do céu, palavra humana pode / Igualar imitando?], mais uma imagem dos limites da tradução em senso lato, relativa a «Cor di mortal non fu mai si digesto / a divozione e a rendersi a Dio / con tutto ‘l suo gradir cotanto presto,» [Coração de mortal não há que apreste / -se à devoção e ao comprometimento /co’ a lei de Deus, de maneira tão preste] (Paraíso, X, vv. 55-57). Obviamente, a nossa tradução [Vegliante] tenta conservar ao menos uma pátina alusiva (cfr. www.appuntileopardiani.cce.ufsc/edition012011: «Quelle voix mortelle égalerait le ciel / em façonnant as forme? »). Tradução de Álvaro Antunes para os versos de *Sobre o Monumento a Dante*, de Leopardi, in Lucchesi, Marco. (org.), cit., p. 184; e a tradução de Italo Eugenio Mauro dos versos de Dante Alighieri, *Divina comédia – Paraíso*. São Paulo, Ed. 34, 1998, p. 73. [N.T.]

³⁶ Literalmente ‘Je réservais la traduction’ (Arthur Rimbaud, *Délires II – Alchimie du verbe*, in *Une saison en enfer* in ID. *Œuvres complètes*, (org.) Antoine Adam. Paris: Pléiade Gallimard, 1972, p. 106.

³⁷ Ver Giacomo Leopardi, “Nota alla Canzone sesta” in ID., *Annotazioni alle dieci canzoni stampate in Bologna nel 1824* in ID., *Canti*, (Org.) Francesco Flora. Milano, Mondadori, 1957, p. 186; e nossa trad. no site CIRCE, http://circe.univ-paris3.fr/Leopardi_Brutus.pdf. Rapidamente, se perceberá que *trepidus* tem também o significado de ‘temeroso’ – que Leopardi rejeitava a essa altura (mas, com relação às línguas antigas, ver o clássico estudo de Emilio Bigi, *La genesi del Canto Notturmo e altri studi sul Leopardi*. Palermo, Manfredi, 1967).

³⁸ Cfr. o célebre ensaio *Linguistics and Poetics* (1960), mas cito retraduzindo de seus *Essais de linguistique générale*. Paris, Minuit, 1964, p. 220.

³⁹ Se me permitem mencionar as discussões ocorridas durante o próprio congresso, na *Elegia* à qual se dedica Rosalba Galvagno, o v. 51 «Fa che a lodarti impieghi il canto mio» [Faz com que a louvar-te empregue o canto meu] representa uma peça preciosa para entender melhor a gênese distante do penúltimo verso do *Infinito*, passados nove anos: ‘immensità s’annega il pensier mio’ [imensidão se afoga o pensamento] (dois hendecassílabos antecipados, como se vê, aliás, de antecipação rítmica do famoso v.15 – e vide: *lodarti/naufragar* em quarta posição). Talvez, sim, aquele verso experimental, experimentado (ou seja, traduzido) havia sido esquecido – isto é, não estava mais presente a nível ‘da consciência’ – mas fazia parte, àquela altura, do ‘paradigma’ poético, alma e sangue da língua (portanto, de um arquitexto profundo) de Leopardi maduro.

⁴⁰ Artigo de 1972 de Franco Fortini, “Traduzione e rifacimento” in ID., *Saggi italiani*. Milano, Garzanti 1987, I, p. 363, hoje in ID., *Saggi ed epigrammi*, Luca Lenzini (org.), Milano, Mondadori, 2003, p. 822.

Giacomo Leopardi na imprensa brasileira do século XIX

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

Ingrid Bignardi
Universidade Federal de Santa Catarina/CNPq
ingridbignardi@gmail.com

Giacomo Leopardi foi um dos principais escritores do século XIX italiano e europeu. Embora muito conhecido na Itália, a sua recepção no exterior é bastante variada. Além disso, o escritor de Recanati é muito mais conhecido como poeta do que como prosador e/ou ensaísta e o Brasil parece não fugir muito a esta regra. Por isso, o objetivo deste artigo é verificar a presença de Leopardi no Brasil analisando algumas publicações presentes na imprensa do século XIX, a fim de verificar como ele foi sendo inserido no sistema literário brasileiro.¹

O jornalismo literário pode ser considerado um gênero textual híbrido, que se difundiu no Brasil no século XIX, e a partir dele se criou um espaço para a crítica literária. Segundo Felipe Pena, o jornalismo literário no Brasil pode ser classificado de diversas formas:

Para alguns autores, trata-se simplesmente do período da história do jornalismo em que os escritores assumiram as funções de editores, articulistas, cronistas e autores de folhetins, mais especificamente do século XIX. Para outros, refere-se à crítica de obras literárias veiculada em jornais. Há ainda os que [...] incluem as biografias, os romances-reportagem e a ficção-jornalística (Pena 2006: 21).

Como o público leitor no início do século XIX era elitizado, e conhecedor das letras estrangeiras, supõe-se que tratar de tradução e de obras traduzidas nos jornais ‘não era necessário’. Contudo, a partir da inserção dos romances de folhetins e do «o aumento da taxa de alfabetização, [...] com a mudança do gosto, a importância crescente dos jornais no cotidiano e a diminuição de seus preços» (Alvim 2008: 3), o número de leitores ampliou e as temáticas abordadas começaram a tratar da tradução não somente com as

citações de obras literárias, mas também com a inserção de comentários críticos sobre ela.²

Assim, a crítica veiculada no jornalismo literário é um dos elementos do sistema literário e também um dos elementos que Torop (2010) denomina tradução metatextual, pois ao falar de cultura, Torop refere-se a todos os elementos que pertencem ao sistema no qual a obra e o autor se inserem ou serão inseridos. Portanto, esse tipo de informação veiculado no âmbito do jornalismo literário possibilita a contextualização de uma determinada obra e o modo como um determinado autor se insere na cultura receptora. Esse processo se dá pelos elementos metacomunicativos, ou paratextuais na acepção de Genette (2009), os quais não somente estão ao redor do texto (notas, prefácio, índice etc.), mas também além dele (reportagens, críticas, enciclopédia, publicidade etc.), elementos que Frías denomina paratradução (2011).

No caso específico de Leopardi, embora na introdução de *La fortuna del Leopardi nella cultura brasiliana* (1979), Dileia Manfio mencione o texto de Bouché Leclercq, intitulado ‘Giacomo Leopardi sua vida e obra’, que traz uma introdução sobre o poeta e a sua obra, ensaio traduzido do francês e publicado em português em 1875 no jornal *Província de São Paulo* (atual *O Estado de São Paulo*), como sendo o primeiro documento sobre Leopardi no Brasil, nossa pesquisa mostra que a presença de Leopardi no Brasil é mais antiga, como evidenciaremos a seguir.

Antes de 1875, segundo Afonso Schmidt um dos primeiros poetas brasileiro a ter sido ‘influenciado’ por Leopardi é Paulo Eiró (1940: 81). Paulista, nascido em 1836, Eiró teve suas poesias escritas em um período de 1852 a 1861 e foram comparadas às de Leopardi, conforme explicita Glicinia Giribaldi em *Una fraternità di poesia e di dolore. Leopardi e Paulo Eiró*, texto de 1940, publicado em vários jornais como *A Folha da Noite*, *A Folha da Manhã* e o *Almanaque do Estado de São Paulo*.³

No jornal *O Correio Mercantil do Rio de Janeiro*, de 03 de março de 1852, Lopez de Mendonça, ao analisar o livro *Dores e Flores*, de Augusto Emílio Zaluar, de 1851, compara, entre outras coisas, o elemento da lua em Chateaubriand, e ao tratar de beleza, amor e infinito, chama a atenção para as reflexões de Leopardi sobre o tema, especialmente no ‘Canto Noturno de um pastor errante da Ásia’.

Em *O Globo*, do Rio de Janeiro, de 26 de janeiro de 1877, na reportagem intitulada *Os Infallíveis de Roma*, em que descreve os principais personagens da época

romana, temos o retrato dos papas Pio VII, Pio VIII e Gregório XVI, conhecido pela sua intolerância. O artigo conclui com um julgamento de Leopardi sobre esse papa.

Em 15 de janeiro de 1881, temos no jornal *Correio Paulistano* uma crônica em tom irônico sobre a assembléia e o deputado Romeiro, o qual pede recursos para a sua cidade. Essa crônica tem como prelúdio os primeiros versos de ‘À Itália’, poema patriótico de Leopardi, escrito em 1818.

Em 21 de Agosto de 1884, publica-se no jornal *A Província de São Paulo* uma tradução de um texto chamado as *Ironias de Sócrates*. Nesse texto não há informações sobre o autor nem mesmo sobre o tradutor. Nessa reportagem, relata-se o fato de Leopardi citar a explicação de Felipe Ottonieri sobre a ironia de Sócrates e de como essa ironia e o seu ‘físico ridículo’ não tinham importância para a política ateniense, pois seus cidadãos não distinguiam o bom do belo.

No folhetim *Lionello*, do jornal *O Apóstolo*, de 04 de Dezembro de 1885, há uma comparação entre Leopardi e Nello, personagem da obra histórica do Padre Antonio Bresciani, sobre o desejo de conhecer os livros da biblioteca paterna. Essa relação que o autor estabelece entre o personagem da história e Leopardi é feita por meio de uma nota de rodapé, porém essa nota, além de ser explicativa, também se entrelaça e faz parte da narrativa, pois nela temos a informação de que *Nello* e Leopardi nasceram no mesmo ano e que ambos são discípulos da filosofia grega.

Em relação especificamente às aparições de traduções da obra de Leopardi no Brasil, sabemos que centram principalmente nos *Canti*. Assim, em 1886, a tradução de Rui Barbosa, do “Canto Noturno de um Pastor Errante da Ásia”, aparece no *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro. Rui Barbosa também traduziu ‘Recordações’, ‘O Pensamento Dominante’ e ‘Amor e Morte’.

No *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, de 07 de agosto de 1888, havia uma coluna que se chamava *Posta Italiana*, na qual as famílias italianas escreviam aos seus parentes imigrantes recém-chegados no Brasil. Nessas cartas normalmente se identificavam os destinatários, porém em algumas essa informação não aparecia. Em uma dessas cartas a pessoa escrevia sobre a questão de a câmara decidir se iria ou não estender os votos às mulheres, e que ao ser aceita essa proposta a Pátria se tornaria como aquela de Leopardi que no poema ‘No casamento da irmã Paolina’, diz: «mulheres, de vocês não pouco a pátria espera».

Em um dos folhetins intitulado *Totono*, escrito por Scanzanella, em sua quinta parte, publicado no jornal *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, de 24 de Julho de 1889, é relatada a história de um homem em viagem a Posillipo, com a paisagem deste lugar ao anoitecer, e ainda o apaixonar-se do personagem por uma moça que espera reencontrá-la novamente. Neste meio tempo, o personagem passa pela tumba de Leopardi e relata que este poeta estava em um lugar tão simples para a sua tão eminente inteligência e fama, que ali não era um lugar onde as cinzas de um grande poeta deveriam ficar. Scanzanella diz ainda que parece brincadeira da madrasta natureza, referência que faz menção direta a um dos diálogos dos *Opúsculos Morais*.

No folhetim *A Rosa da Quinta*, publicado no jornal *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, em 22 de Setembro de 1890, temos a referência ao poema ‘Canto noturno de um pastor errante da Ásia’, em um momento em que o personagem principal está desorientado.

Dileia Manfio, em seu estudo sobre a recepção de Leopardi no Brasil, informa que a crônica de Machado de Assis trata sobre a tradução de Júlia Cortinez do canto ‘A si mesmo’, publicado no jornal *A Semana*, de 18 de Agosto de 1894. Júlia Cortinez não somente traduz o poema de Leopardi como também parece ter sido “influenciada” por ele, já que na crônica publicada no jornal *A Semana* de 1894, Machado de Assis afirma que «[...] a alma desta moça tem uma corda dorida de Leopardi. A dor é velha; o talento é que a faz nova; e aqui a achareis novíssima». (Assis, 1894 *Apud* Manfio, 1978-9, p. 19).

Um ano após a morte de Raul Pompeia, publica-se em 1896, no jornal *Revista Brasileira*, um texto intitulado *Saudades e Evocações*, escrito por Rodrigo Octavio. Trata-se de uma crônica que narra a história de Raul Pompeia e um amigo. Nesse texto, há uma explícita relação entre Raul Pompeia e Leopardi.

Em um dos fragmentos publicado na *Revista Brasileira* em 1899 através de uma análise crítica sobre a tradução dos sonetos de Anthero de Quental, o autor nos relata que a tradução feita por Tomaso Cannizzaro mostra o ‘redescobrir’ da cultura lusófona através das traduções. Além disso, demonstra que o trabalho do tradutor foi além, pois este conseguiu mostrar e discutir conceitos estéticos da obra de Anthero de Quental, dentre os quais estão a miséria humana, o conflito de ideias, os sentimentos

profundos alternados com angústias assim como ocorre em Leopardi e que o tradutor conseguiu reproduzi-los através de sua tradução e paratextos.

A tabela abaixo sintetiza os dados da presença de Leopardi nos jornais do século XIX acima analisados:

DATA	AUTOR	TÍTULO	JORNAL
03/03/1852	Augusto Emílio	Dores e Flores	<i>Correio Mercantil</i>
16/04/1875	Bouché Leclercq	Giacomo Leopardi sua vida e obra.	<i>A Província de São Paulo</i>
26/01/1877	?	Os Infallíveis de Roma	<i>O Globo</i>
15/01/1881	Romeiro	Chrônica da Assembléia	<i>Correio Paulistano</i>
21/08/1884	?	Ironias de Sócrates	<i>A Província de São Paulo</i>
04/12/1885	Antonio Bresciani	Folhetim Lionello	<i>O Apóstolo</i>
? /02/1886	Rui Barbosa	“O canto Noturno de um pastor errante da Ásia”	<i>A Gazeta de Notícias</i>
07/08/1888	?	Posta Italiana	<i>Diário de Notícias</i>
24/07/1889	Scanzanella	Folhetim Totonno	<i>Gazeta de Notícias</i>
22/09/1890	Silva	Folhetim A Rosa da Quinta	<i>Diário de Notícias</i>
18/08/1894	Machado de Assis	Tradução de Júlia Cortinez do canto “A si mesmo”	<i>A semana</i>
?/01-03/1896	Rodrigo Octavio	Saudades e Evocações	<i>Revista Brasileira</i>
?/01-03/1899	?	Análise Crítica de Antero de Quental	<i>Revista Brasileira</i>
15/04/1937	Umberto Bignardini Giribaldi	Una fraternità di poesia e di dolore <i>Giacomo Leopardi e Paulo Eiró.</i>	Folha da Noite

Após esta breve análise, podemos perceber que a catalogação e disposição desses elementos metatextuais nos mostra que Leopardi já circulava no Brasil antes mesmo do que se tinha imaginado e confirma o que Marco Lucchesi já intuía, ou seja, «A presença de Leopardi nas letras brasileiras parece menos discreta de quanto se tem

imaginado. Tudo isso porque a história da sua influência permanece bastante desconhecida.» (1996: 968).⁴

¹ Vale destacar que parte deste artigo apresenta um pequeno recorte de uma pesquisa mais ampla sobre a presença de Leopardi no Brasil do século XIX ao século XXI.

² Nesse sentido, vale retomar uma ideia de Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira* quando diz que a literatura que se integra ao sistema cultural propicia um lugar para o estudo da difusão da crítica literária, pois “a existência de um conjunto de produtores literários, [...] e um conjunto de receptores, vai formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor [...] que liga uns aos outros (2000, p. 23).

³ É importante salientar no que concerne às “influências” de Leopardi sobre os autores brasileiros que devemos ter uma análise cuidadosa, pois é necessário levar em conta que a influência, segundo Antonio Candido, [...] talvez seja o instrumento mais delicado, falível e perigoso de toda a crítica, pela dificuldade em distinguir coincidência, influência e plágio, bem como a impossibilidade de averiguar a parte da deliberação e do inconsciente. Além disso, nunca se sabe se as influências apontadas são significativas ou principais, pois há sempre as que não se manifestam visivelmente, sem contar as possíveis fontes ignoradas (autores desconhecidos, sugestões fugazes) que por vezes sobrelevam as mais evidentes. (2000, p. 37-38)

⁴ Convém destacar, embora não presente em jornais do século XIX, o volume 27 do *Diário de Viagens* de Dom Pedro II que relata sobre a sua viagem à Europa para descanso e recuperação de sua saúde. O período de Dom Pedro na Itália dura menos de um mês. Em 18.04.1888 o Imperador diz em seu diário ter visitado o túmulo de Leopardi, conforme transcrevemos abaixo: 10h 50' Estive conversando com o Conde de Latour e a mulher. Esquecia-me dizer que na ida para Poselippo fui ver a igreja à saída do túnel a lápide com a inscrição dizendo que aí foi enterrado o poeta Leopardi.

Bibliografia

Alvim, L., *Os jornais, o romance e o folhetim*. <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/6o-encontro-2008-1/Os%20jornais-%20o%20romance%20e%20o%20folhetim.pdf>>. [17 março de 2014].

Candido, A., *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, Itatiaia, 2000.

Frías, Y., «Leer e interpretar la imagen para traducir». *Trabalhos em Lingüística Aplicada*. (50) 2 2011: 257-280. Campinas:<http://joseyustefrias.com/docu/publicaciones/JoseYusteFrias2011_BRASIL.pdf>. [09 de setembro de 2013].

Genette, G., *Soglie: i d'intorni del testo*. Milano, Einaudi, 1989. Trad di Camilla Cederna.

Gonçalves, M. C., «O jornalismo literário no século XIX: a imprensa entre folhetins, crônicas, e leitores». *Conhecimento Histórico e Diálogo Social*, Natal, 2013. <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371346244_ARQUIVO_artigoanpuh-versaofinal_.pdf>. [05 de maio de 2014].

- Leopardi, G., *Zibaldone di pensieri*, G. Pacella (a cura di), 3 vols. Milano, Garzanti, 1991.
<http://www.bibliotecaitaliana.it/indice/visualizza_testo_html/bibit001705>. [20 de julho de 2012].
- Lucchesi, M., *Poesia e Prosa/Giacomo Leopardi*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996.
Tradução de Affonso Félix de Souza et al.
- Manfio, D. Z., *La fortuna del Leopardi nella cultura brasiliana*. 1978. 252 f, - Curso de Lettere e Filologia, Departamento de Instituto di Filologia e Letteratura Italiana, Università degli Studi di Padova. Padova, 1979.
- Torop, P., *La traduzione totale: tipi di processo traduttivo nella cultura*. Traduzione di Bruno Osimo. Milano, Hoepli, 2010.
- II, Dom Pedro. *Diário de Viagens*. 1888. Transcrição feita pelo Museu Imperial.
<http://www.museuimperial.gov.br/images/stories/imagens_museu/PDF/Diarios-imperador/vol27.pdf>. [20 de julho de 2013].
- Pena, F., *Jornalismo literário*, São Paulo, Contexto, 2006.
- Russo, M., *Um só dorido coração: Implicazioni leopardiane nella cultura letteraria*. Viterbo, Sette Città, 2003.
- Schmidt, A., *A vida de Paulo Eiró, seguida de uma coletânea inédita de suas poesias*, São Paulo, Nacional, 1940: 288. <<http://www.brasiliana.com.br/obras/a-vida-de-paulo-eiro-seguida-de-uma-coletanea-inedita-de-suas-poesias>>. [18 de outubro de 2013].
- Wataghin, L., «Leopardi no Brasil». *Appunti Leopardiani*. (7), 2014:1-8.<<http://www.appuntileopardiani.cce.ufsc.br/edition07/artigos/Leopardi-no-Brasil-Lucia-Wataghin.php>> . [20 de julho de 2014.]

Note filologiche per l'Epistolario leopardiano
(a Giordani e Mai, 21 feb. 1817; a Leoni, 21 mag. 1819)

Lorenzo Abbate
Università per Stranieri di Siena
lor.abbate@gmail.com

Francesco Flora, nel rendere grazie ai predecessori che si confrontarono con i testi dell'*Epistolario* di Leopardi, diceva: «So troppo bene la loro difficile fatica che ha resa più agevole la nostra. So che ogni buona edizione offre, per la sua stessa presenza, la possibilità di far meglio». Queste parole sembrerebbero offrire una sorta di giustificazione illustre al lavoro di riscontro circa l'attendibilità dei testi correnti delle lettere leopardiane. Eppure Flora continuava mettendo in guardia quei filologi che «non sanno [...] farsi discepoli degli autori e magari degli annotatori che essi leggono», pronti a mettere in luce «con matita rossa e turchina» quegli errori inevitabili nei lavori frutto di lunghe ed estenuanti ricerche.¹ D'altronde la stessa natura materiale delle lettere, spesso soggette a dispersione, vendita e riapparizioni, rende quasi tutti gli Epistolari passibili di miglorie dovute a nuove acquisizioni e lecite esigenze di approfondimento. A riprova di ciò, il dibattito scientifico dimostra una certa vitalità intorno al riesame dei manoscritti dell'*Epistolario*, non solo mirato a una resa testuale più fedele agli originali, ma soprattutto ad un approfondimento circa i metodi di composizione, trasmissione e analisi degli aspetti linguistici generali.² Ben conscio del monito di Flora il presente studio non intende inficiare i meriti dell'edizione corrente dell'*Epistolario*,³ ma semplicemente puntualizzare singoli aspetti della trasmissione di alcune lettere e del loro testo.

Il 21 febbraio 1817 è un giorno fondamentale nella biografia leopardiana. Proprio in questa data Leopardi stende quattro lettere che sanciscono l'inizio di una nuova fase delle proprie relazioni intellettuali e personali. Scrive per la prima volta a Pietro

Giordani (*Brioschi-Landi*: I, 53-54) e Vincenzo Monti (*Brioschi-Landi*: I, 55) e riannoda un dialogo interrotto l'anno precedente con Angelo Mai (*Brioschi-Landi*: I, 54).

La prima delle quattro lettere spedite da Recanati viene però indirizzata all'editore Antonio Fortunato Stella (*Brioschi-Landi*: I, 55-56),⁴ cui Leopardi fornisce istruzioni circa la distribuzione della stampa, fresca di torchio, della traduzione del secondo libro dell'*Eneide*:⁵ «Di più [la prego *n.d.r.*] a mandare in mio nome una Copia del II dell'*Eneide* per ciascuno, al Dr. Mai, al Cav. Monti, e al Sig. Pietro Giordani, ai quali scrivo contemporaneamente». Le lettere che Leopardi annuncia come contemporanee sono un capolavoro di retorica, dove un giovane letterato sottopone umilmente la propria produzione al giudizio dei principali riferimenti culturali per critica e prosa, poesia ed erudizione/filologia.⁶

In questa sede ci si soffermerà in particolare sul testo e sulla trasmissione delle sole lettere inviate a Giordani e Mai, con una piccola appendice inerente a una lettera di due anni successiva, indirizzata da Leopardi a Michele Leoni, in occasione della stampa delle canzoni *Sull'Italia* e *Sul monumento di Dante*.

1. A Pietro Giordani, 21 febbraio 1817.

La lettera, stante la rinomata abitudine giordaniana di distruggere la propria corrispondenza, ci è nota grazie a due testimoni. Il primo (qui siglato AG⁷), unico e dunque decisivo al fine di una ricostruzione testuale, è una minuta autografa leopardiana, conservata nella collezione degli eredi Garofalo a Roma. A causa della morte del professor Raffaele Garofalo, e data l'impossibilità di contattare gli attuali proprietari, non è stato possibile visionare in maniera autoptica la minuta. Le osservazioni seguenti si basano quindi sull'unica riproduzione oggi disponibile, presente in *Brioschi-Landi* (II, 1688-9). L'importanza e la rarità di questo manoscritto sono determinate anche dal fatto che al *verso* è presente un'altra minuta, parimenti autografa, della lettera ad Angelo Mai, sempre del 21 febbraio 1817. Il secondo testimone è un apografo fornito a Prospero Viani dalla famiglia Leopardi (siglato AP⁸).

AG faceva parte di quella congerie di materiali di corrispondenza lasciati da Leopardi nella casa paterna, e non più ritirati dopo la sua ultima partenza da Recanati nel 1830. Dopo la morte di questi il manoscritto passò in legittima proprietà ai familiari

recanatesi. Questo manoscritto venne quindi donato da Pierfrancesco Leopardi, fratello minore del poeta, il 19 giugno 1851 alla baronessa Teresa Narducci di Macerata. Il dono ci è attestato dalla nota lasciata da Pierfrancesco Leopardi nell'archivio domestico di Recanati:⁹ «Le minute originali delle due Lettere in data 21. Feb. 1817. dirette ad Angelo Mai e a Pietro Giordani (inserite entrambi [sic] nell'*Epistolario* Vol. 1.° pag. 11.) furono oggi da me donate in Macerata, dietro sua richiesta, alla Baronessa Teresa Narducci. / P. F. Leopardi / 19 Luglio 1851». Da quel momento il manoscritto non è stato più reperibile per gli studiosi, e la ricostruzione del testo si è basata su un apografo di mano di Pierfrancesco Leopardi (AP) conservato nell'Archivio di Stato di Reggio Emilia (da ora ASRE),¹⁰ inviato nel 1847 a Prospero Viani, in vista della sua edizione dell'*Epistolario* leopardiano (Viani 1847).¹¹

AG riapparve solo nel 1997 in un'asta romana, dove venne acquistato appunto dal prof. Garofalo.¹² L'edizione *Brioschi-Landi* (II, 2132), pur presentando nei propri volumi una riproduzione del manoscritto, segnala di aver utilizzato per la trascrizione l'«apografo Viani», ovvero AP.¹³ Data l'importanza che la minuta autografa riveste nella ricostruzione testuale della lettera, se ne fornisce di seguito l'edizione critica:¹⁴

AG
[1]All'III[ustrissi]mo Sig. Il Sig. Pietro Giordani. Milano
[2]Odiando io fieramente il mezzano in letteratura (con che non vengo a odiar me stesso che sono infimo) ben so che appena a due o tre altri potrei rivolgermi in Italia se non mi volgessi a Lei. Il che è gran tempo che bramo di fare, ma non ho ardito mai ed ora fo con tema, pigliandone l'opportunità dal libro che le sarà offerto in mio nome dal Sig. Stella. [3]E per prima cosa la prego caldissimamente che mi perdoni l'audacia di scriverle il primo e d'aggiugnerle il carico d'un libro, nè voglia punirmene con recarsela ad offesa. [4]Il libro stesso mostrandole la mia miseria mi punirà. Tolga Iddio ch'io le ricerchi il suo giudizio su di esso. Ben le dico quanto si può sinceramente, quello che già le sarà notissimo avvenire come a me a molti altri, che io sapendo sopra qualunque opera letteraria il parere anco di venti letterati, fo conto di non saper nulla

quando non so il suo. [5]Nè sono sì scempio che non conosca valere assai più una sua riprensione che la lode di cento altri, ma anco per riprendere bisogna leggere, e la lettura di un migliaio di versi cattivi è supplicio intollerabile a un vero letterato. Se le piacerà di non rigettare la mia povera offerta, io potrò ricordandomene, dir qualche volta per vanto, che il dono di un mio libro fu accettato da Lei. [6]Che se mi è lecito chiederle altro favore, la supplico che non isdegni di tenermi sempre per innanzi

[7]Di Lei Sti[matissi]mo Sig.

[8]Recanati 21. febbrajo 1817.

[9]Umil[issi]mo Dev[otissi]mo Servitore
Giacomo Leopardi.

2. ardito] *spscr. a* ›fatto‹ 4. come a me] *agg. int. sup.* 5. che non conosca] che
[*spscr. a* ›da‹] non conosca [*ex* conoscere] ›una sua riprensione‹ una sua riprensione]
agg. int. sup. lode] ›lode‹ la lode bisogna leggere] ›bisogna leggere‹ bisogna
leggere migliaio] *ex* migliajo versi cattivi] *spscr. a* ›versacci‹ la mia povera] la
›p‹ mia povera

Note di commento:

§1. AG in alto a sinistra presenta l'indirizzo di invio, sicuramente con la doppia funzione di promemoria del destinatario e di guida alla compilazione del foglio di involto. Sono infatti riscontrabili moltissimi esempi tra i testimoni dell'*Epistolario* leopardiano di lettera autografa con foglio di involto compilato da altra mano. A titolo puramente esemplificativo si vedano gli autografi delle lettere *Brioschi-Landi* numero 146, 204, 214, 225, 247 dirette a Pietro Brighenti, che presentano l'involto compilato da Carlo Leopardi, i cui originali sono conservati a Modena, Biblioteca Estense, Autografoteca Campori, cartella "Leopardi Giacomo". Al contrario AP presenta una semplice indicazione del destinatario, per altro standardizzata in tutto il manoscritto approntato per Viani: «Al Signor Pietro Giordani - Milano».

§2. La frase venne mutata da Leopardi con l'obiettivo di raggiungere una migliore resa espressiva, operata tramite un singolo intervento testuale. Sembrerebbe infatti orientata proprio verso una maggior efficacia retorica l'introduzione del verbo «ardire» («ma non ho ardito mai») al posto del generico «fare» («ma non ho fatto mai»). Inoltre la correzione va ad evitare una ripetizione con l'apertura della frase «Il che è gran tempo che bramo di fare».

§3. Leopardi giustifica l'invio della stampa dell'*Eneide* a Giordani con la richiesta di un suo giudizio. La fiducia trova chiaro riscontro nella seconda lettera indirizzata a Giordani:

Quando scrivendo o rileggendo le cose che abbia in animo di pubblicare m'avvengo a qualche passo che mi dia nel genio, (e qui le ricordo la promessa fattale di parlarle sinceramente) mi domando come naturalmente, che ne diranno il Monti, il Giordani? perchè al giudizio de' non sommi io non so stare, nè mi curerei che altri lodasse quello che a Lei dispiacesse, anzi lo reputerei cattivo (*Brioschi-Landi*: I, 70).

Occorre ricordare come il nome di Giordani fosse noto a Leopardi pressoché solo per gli scritti di natura critica comparsi nella *Biblioteca Italiana*, giornale regolarmente acquistato da Monaldo per la propria biblioteca. Il primo incontro con il nome di Giordani avvenne intorno ai primi di marzo del 1816.¹⁵ Difatti lo Stella il 28 febbraio 1816 inviò a Monaldo Leopardi una lettera nella quale proponeva come condizione alla pubblicazione delle opere di Giacomo (traduzione di Frontone e *Saggio sopra gli errori popolari*) proprio il parere dei redattori della Biblioteca Italiana: «l'unica condizione che le metto si è che io assoggetterò i manoscritti agli Editori della Biblioteca Italiana di cui troverà il nome nell'unito manifesto. Sul loro voto favorevole io intraprenderò tosto l'edizione» (*Lettere inedite*: 36-37). Osserva giustamente Benedettucci:

Per altro non si sa, se questa condizione fu eseguita: nel qual caso bisognerebbe dire che fino da questo tempo il Giordani aveva avuto campo di apprezzare il Leopardi, e che da questi due lavori prendeva origine il disegno del Giordani di trarlo a sè alla prima occasione. [...] Noi sospettiamo che veramente i due manoscritti fossero esaminati da questi editori, i quali han dovuto sconsigliare la stampa del *Saggio* [...] (*Lettere inedite*: 38-39).

§4. AG presenta un interessante sviluppo genetico. La minuta autografa attesta il seguente iter compositivo. La lezione di base «Nè sono sì scempio da non conoscere una sua riprensione valere assai di più che la lode di cento altri» viene mutata nel

definitivo «Nè sono sì scempio che non conosca valere assai più una riprensione che la lode di cento altri». Il cambiamento consiste nella posposizione di un sintagma, «una riprensione» (più generale rispetto al precedente «una sua riprensione»), col fine di migliorare la sonorità. Inoltre l'eliminazione di «sua» ottiene anche l'attenuazione del tono reverenziale della frase.

§5. Purtroppo, sempre a causa della scarsa risoluzione della riproduzione disponibile non mi è possibile confermare con certezza una lettura che ritengo però piuttosto probabile. AG infatti sembra non recare scritto «Che se» come AP, ma piuttosto «Ora se». Data l'impossibilità di un riscontro autoptico che potrebbe confermare questa ipotesi, ho preferito confermare la canonica lettura «Che se».

Il testo proposto nell'edizione corrente (*Brioschi-Landi*: I, 53-54) andrà quindi emendato nei seguenti punti (si pone prima la lezione presente nell'edizione corrente e quindi a seguire quella di AG):

§1 *Brioschi-Landi*, seguendo il testo di AP, pone in principio della lettera la forma ristretta dell'indirizzo del mittente, che andrà quindi mutato nella forma estesa presente nella precedente trascrizione.

§2. Letteratura] letteratura

sò] so

Sig.¹] Sig.

§5.riprensione,] riprensione

altri;] altri,

migliajo] migliaio

§7. Sig.^{re}] Sig.

§§8-9. Inversione della datazione topica/cronica prima della sottoscrizione.

§9. Leopardi] Leopardi.

2. Ad Angelo Mai, 21 febbraio 1817.

La lettera a Mai del 21 febbraio 1817 è trasmessa dagli stessi testimoni della lettera a Giordani appena analizzata. Se ne fornisce quindi il testo critico esemplato sull'autografo AG:

AG
[1]All' Ill[ustrissi]mo Sig. Dott. Angelo Mai Milano. [2]Stimatissimo Sig. [3]Recanati 21. Febbrajo 1817. [4]Sarei pazzo se avendo avuto il passato anno la buona ventura di conoscere i suoi caratteri e la sua cortesia, non istudiassi quanto è a me di prolungarne gli effetti. [5]Il mio Frontone indegno di veder la luce, torna a me, e starà per innanzi in tenebre eternamente. Può dir altri che io ho gittato quella grossa fatica, ma io non reputo inutile un libro che mi ha fatto noto al Mai. [6]L'opericciuola che per mia parte riceverà dal Sig. Stella mi ha dato occasione di riscriverle. Non presumo che la legga, che sarebbe darlela ad usura, ma solo che la serbi a memoria non affatto sgradita del [7]Suo Dev[otissi]mo Obb[ligatissi]mo Servitore Giacomo Leopardi.
4. prolungarne] <i>spscr. a</i> ›goderne‹ 6. che sarebbe] ›ma‹ che sarebbe darlela] <i>corr. ex dargliela</i> a memoria] ›come‹ a memoria

Il testo, per la sua brevità, non presenta che pochi interventi testuali. La correzione in interlinea superiore del §4 appare molto interessante in quanto sostituisce il generico «goderne» con il più specifico e temporalmente connotato «prolungarne». La redazione base «goderne» di fatto sembra rimandare al mantenimento di un vantaggio (ovvero la conoscenza) ormai acquisito, mentre «prolungarne» rende perfettamente il senso di dilatazione degli effetti di una conoscenza risalente a un anno prima.

Inoltre ritengo probabile che il «solo» di §6 sia frutto di un intervento correttivo di Leopardi. Purtroppo la riproduzione disponibile non permette di accertare se sia effettivamente frutto di un rimaneggiamento *currenti calamo* derivante da un precedente «sola», ovvero la porzione iniziale di un ipotizzabile «solamente».

Anche in questo caso le divergenze che intercorrono tra AG e AP sono addebitabili a semplici sviste, costanti redazionali di AP, o allo scioglimento di qualche abbreviazione presente in AG.¹⁶

Il testo proposto da *Brioschi-Landi* andrà quindi emendato nei seguenti punti (si pone prima la lezione presente nell'edizione corrente e quindi a seguire quella di AG):

§§2-3. Inversione della formula di saluto e quella di datazione topico/cronica.

§2. Sig.^{re}] Sig.

§3. 21] 21.

§5. luce] luce,

§6. Signor] Sig.

dargliela] darlela

§7. Leopardi] Leopardi.

3. A Michele Leoni del 21 maggio 1819.

Nel marzo 1819, una volta ricevuti gli esemplari a stampa delle sue due prime canzoni *Sull'Italia* e *Sul monumento di Dante*, Leopardi chiede consiglio a Pietro Giordani sulle persone a cui donare la propria edizione. Giordani risponde il 7 marzo (*Brioschi-Landi*: I, 267-70) compilando una lunga lista di personalità eminenti del mondo culturale coevo, e in special modo letterario, che ben avrebbero accolto il dono. Leopardi scrive quindi ad Alessandro Calciati (*Brioschi-Landi*: I, 280-1), a Ettore Pallastrelli (*Brioschi-Landi*: I, 281), a Giannantonio Roverella (*Brioschi-Landi*: I, 291), a Giuseppe Montani (*Brioschi-Landi*: I, 296-7), a Leonardo Trissino (*Brioschi-Landi*: I, 299-300) e a Michele Leoni (*Brioschi-Landi*: I, 304-5), tutti corrispondenti che trovano preciso riscontro nella lista giordaniana del 7 marzo.

La lettera che Leopardi invia a Michele Leoni era conosciuta solo grazie ad un apografo conservato tra le carte di Prospero Viani, fornito anche in questo caso dalla

famiglia Leopardi (AP).¹⁷ Difatti la minuta venne regalata da Pierfrancesco Leopardi il 7 novembre 1850: «L'originale della Lettera di Giacomo inserita già nell'Epistolario alla p. 146 del 1.° vol.^e, diretta a M. L. (Michele Leoni) fu da me oggi donata alla C.ssa Torri, alla quale venne richiesta [*sic*] un autografo di Giacomo da una Signora Romana. / 7 8.bre 1850 = P. F. Leopardi». ¹⁸ Nel settembre 2014 però un'asta, tenutasi a Bologna, della Libreria antiquaria Pregliasco ha fatto riemergere la minuta autografa (AL) della presente missiva.¹⁹

Il ms. (mm. 103x66), scritto sia al *recto* che al *verso*, è incorniciato da un cartoncino di rinforzo marrone, che intacca il testo solo in due punti.²⁰ Il testo è stato esemplato da una riproduzione ad alta risoluzione gentilmente fornita dal dott. Umberto Pregliasco:

AL
[1]Stimatissimo Signore [2]La fama singolare di V.S. m'avea già mosso da molto tempo a desiderare la sua conoscenza, ma non a ricercarla, trattenendomi la cognizione del mio poco valore. Finalmente il desiderio vince ogni altra considerazione, e io mi rischio a tentare la benignità di V.S. con questa lettera e colla stampa che l'accompagna. Dalle quali Ella potrà stimare quanto io mi sia confidato nella sua cortesia, e forse non le sarà discaro che la fama che divulga le altre sue virtù, non taccia nè anche di questa. [3]Io non vorrei ma temo d'essermene abusato colla licenza che mi son presa, e perciò mi volgo a pregare V.S. che mi perdoni, e se a questo effetto è necessaria maggior benignità che non suole negli altri casi, non isdegni d'adoperarla con me che sono e desidero ch'Ella mi conosca e mi tenga per suo [4]Recanati 21. Maggio 1819 [5]D[evotissi]mo Obbl[igatissi]mo S[ervito]re. Giacomo Leopardi

[6]Al Sig. Michele Leoni. Firenze.

2. la benignità] la ›ben‹ benignità 3. d'adoperarla] d'›adope‹ [ad- ex ap-] adoperarla
6. Firenze.] ›Firenze‹ Firenze.

Come già visto nei casi precedentemente esposti le differenze che intercorrono tra autografo e copia sono minime e spesso dovute a differenti abitudini redazionali, fatta eccezione per il travisamento di «suole» di AL, letto come «vuole» da AP.²¹

Il testo proposto nell'edizione *Brioschi-Landi* (I, 304-5) andrà quindi emendato nei seguenti punti (si pone prima la lezione presente nell'edizione corrente e quindi a seguire quella del manoscritto):

§3. vorrei,] vorrei

vuole] suole

§4. 21 Maggio] 21. Maggio

§5. Sre] S[ervito]re.

I dati fin qui proposti e discussi dimostrano come possa rendersi necessario, sia per fini ecdotici che filologici, un approfondimento circa le modalità compositive e di trasmissione di diverse lettere leopardiane. Sarebbe quindi auspicabile che il futuro editore dell'*Epistolario* sia messo in grado di individuare tutti i casi di sussistenza delle minute, tramite una capillare ricognizione della tradizione manoscritta e a stampa. Al fine di ottimizzare ogni futura attività ricognitiva, sembra quindi presentarsi la necessità di un catalogo ragionato dei diversi testimoni dell'*Epistolario* che possa descriverne le peculiarità (minute, originali inviati e copie), e tracciarne la storia. Ad oggi uno strumento simile manca, ed è ancora necessario incrociare i dati sui testimoni forniti dalle diverse edizioni. Un catalogo di questo tipo potrebbe fornire le basi documentarie per meglio comprendere le modalità di trasmissione e composizione dei testi dell'*Epistolario*, e di conseguenza porre le basi per una auspicabile futura edizione critica del *corpus*.

¹ Leopardi, G., *Tutte le opere*, Flora, F. (a cura di): *Lettere*, Milano, Mondadori, 1949, p. 1141.

² Si veda in particolare i più recenti contributi: Palmieri, P., *Restauri leopardiani - Studi e documenti per l'Epistolario*, Ravenna, Longo, 2006; Landoni, E., «Giacomo Leopardi: una lettera inedita», in *Testo*, XXI, 2010: 75-80; Magro, F., *L'Epistolario di Giacomo Leopardi - lingua e stile*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2012; Genetelli, C., «I "frammenti Monaldiani" ritrovati e nuovi restauri all'Epistolario di Giacomo Leopardi», in *La rassegna della letteratura italiana*, anno 118, serie IX, 1 (gen.-giu. 2014): 5-23; Genetelli, C., «Una lettera leopardiana fra storia della tradizione e critica del testo (a Giuseppe Grassi, 8 febbraio 1819)», in A. Nozzoli e R. Turchi (a cura di), *Studi in onore di Enrico Ghidetti* (pp. 229-41), Firenze, Le Lettere, 2014.

³ Leopardi, G., *Epistolario*, F. Brioschi e P. Landi (a cura di), 2 voll. Torino, Bollati-Boringhieri, 1998 (sigla: *Brioschi-Landi*).

⁴ L'edizione *Brioschi-Landi* della lettera presenta alcune divergenze rispetto al manoscritto (Forlì, Biblioteca Comunale, Fondo Piancastelli, Autografi sec. XIX); si fornisce quindi prima la lezione della detta edizione e a seguire quella riscontrabile sul manoscritto:

21 Febbrajo] 21. Febbrajo

Sig.re] Sig.re

2da] Ilda

un'opera] un opera

per la stampa] p. la stampa

del II°] del II

med.mo] med.mo

si varrebbe] ci varrebbe

fascia,] fascia

del II°] del II

dell'Eneide,] dell'Eneide

Bellini,] Bellini

cominciare] cominciar

Gennaio] Gennajo

provenuti] pervenuti

spregevoli] spregievoli

contrade] contrade,

nel Suo] nel suo

Sugli autografi o apografi leopardiani conservati a Forlì si veda Palmieri, P., *Occasioni romagnole*, Modena, Mucchi, 1994, pp. 95-137.

⁵ LIBRO SECONDO / DELLA / ENEIDE / TRADUZIONE / DEL CONTE / GIACOMO LEOPARDI. / MILANO / CO' TIPI DI GIOVANNI PIROTTA / 1817.

⁶ vd. Leopardi, G., *Lettere*, R. Damiani (a cura di). Milano, Alberto Mondadori Editore, 2006, p. 1137.

⁷ AG = autografo Garofalo.

⁸ AP = apografo Pierfrancesco [Leopardi].

⁹ Foschi 1991: 21-24 fornisce una trascrizione complessiva delle schede dei doni effettuati da Paolina e Pierfrancesco Leopardi. Nel presente saggio i testi delle *schede di dono* sono frutto di trascrizione diretta dagli originali recanatesi (senza segnatura), messi a gentile disposizione dalla famiglia Leopardi.

¹⁰ L'apografo (ASRE, *Carte Viani*, busta 21a, 38, c. 265r) è compreso in un manoscritto formato da cinque fascicoli (mm. 322x222) autografi di Pierfrancesco e Paolina Leopardi.

¹¹ La copiatura delle minute recanatesi di Leopardi avvenne a seguito della visita di Viani a Carlo Leopardi della fine di luglio del 1846. Si vedano, a titolo di testimonianza, la lettera inedita di Carlo Leopardi a Viani, 23 ottobre 1846, c. 1r., (in ASRE, *Carte Viani*, Carteggio, Serie I, busta 3): «Mia sorella e mio fratello si occupano di trascrivere quelle [lettere] che hanno in mano»; lettera inedita di C. Leopardi a Viani, 30 dicembre 1846, c. 1r.: «Mio fratello, che colla sorella la riverisce e ringrazia cordialmente, prosegue anch'egli il lavoro sulle altre lettere che sono in sua mano». Mette conto notare come l'edizione *Brioschi-Landi* indichi tutti gli apografi conservati in ASRE come «apografi Viani», senza indicare se siano copie eseguite da Viani stesso o da altri suoi collaboratori più o meno diretti.

¹² Asta Christie's, Roma, 10 giugno 1997, lotto 282.

¹³ Le discrepanze tra AG e AP, essendo AP propriamente *descriptus*, non vengono fornite in apparato, ma riportate di seguito a solo fine di completezza (prima la lezione di AG e poi quella di AP):

§2. letteratura] Letteratura

ben so] ben sò

§3. Sig. Stella] Sig.r Stella

§4. non so] sò

§5. riprensione] riprensione,
migliaio] migliajo

§7. Sig.] Sig.re

¹⁴ Si è proceduto a dotare i testi di paragrafatura, in modo da semplificare il successivo lavoro di commento. Le abbreviazioni sono state sciolte tra parentesi quadre. Si sono utilizzate le seguenti formule e segni diacritici per l'allestimento del piccolo apparato critico che renda conto della fase genetica riscontrabile sui manoscritti. Le abbreviazioni vengono sciolte tra parentesi quadre. Le porzioni di testo cassate dall'autore sono segnalate tra parentesi uncinate rovesciate, seguite dalla voce mutata. Se la voce è stata mutata nel rigo di scrittura (correzione *currenti calamo*) non si è specificato altro (vd. ad es. §.5 lode] >lode< la lode), quando invece la correzione è stata apposta sopra la voce cassata la si è segnalata con la dicitura "*soprascritto a*" seguito dalla forma cassata (abbreviato *spscr. a* ; vd. ad es. §2. ardito] *spscr. a* >fatto<). Le porzioni di testo aggiunte in interlinea superiore sono segnalate con la sigla *agg. int. sup.* Le integrazioni dovute a lacuna sono integrate tra parentesi uncinate dritte. Per indicare una correzione effettuata tramite lo sfruttamento di caratteri già scritti si ricorre alla sigla *ex* (ad es. "dica *ex* dice").

¹⁵ Lo stesso Leopardi ricostruisce i pregressi della propria conoscenza con Giordani nella celeberrima lettera del 30 aprile 1817 (*Brioschi-Landi*: I, 93): «Le dirò sinceramente, poichè mel chiede, in qual maniera il cielo [...] m'abbia fatto conoscere Lei e desiderare ch'Ella lo sapesse. Il povero Marchese Benedetto Mosca (il quale so che ella amava) Cugino carnale di mio padre, venne un giorno a fare una visita di sfuggita ai suoi parenti [...]. Mi disse dunque di Lei questo solo: che conosceva e, se non fallo, avea avuto maestro il Giordani il quale, soggiunse, (ed io ripeto le sue stesse parole, e la sua modestia sel soffra per questa volta) è adesso il primo scrittore d'Italia.»

¹⁶ Si fornisce prima la lezione di AL e poi quella di AP:

§1. All'Illustrissimo / Sig. Dott. Angelo Mai / Milano.] Al Sig.r Dott. Angelo Mai - Milano»

§2. Sig.] Sig.re

§5. luce,] luce

§6. Sig.] Signor

legga,] legga

§7. Obblmo] Oblmo

Leopardi.] Leopardi

¹⁷ L'apografo, trascritto da Paolina Leopardi si trova in ASRE, *Carte Viani*, busta 21a, 38, c. 273barrata.

¹⁸ Scheda di dono autografa di Pierfrancesco Leopardi, Recanati, Archivio Leopardi, senza segnatura. Sulla contessa Antonia Galamini della Torre (spesso cognominata Torri) vd. Magnarelli, P., «Una pioniera del culto leopardiano: Antonia Galamini della Torre», *Microcosmi leopardiani, biografie, cultura, società*, A. Luzi, (a cura di), 2 voll. Fossombrone, Metauro edizioni, 2000: II, 437-47.

¹⁹ vd. Libreria antiquaria Pregliasco, *Lettere autografe e libri con dedica, catalogo dell'asta di Bologna, Palazzo di Re Enzo, 18-21 settembre 2014*, lotto 13 (con riproduzione a bassa risoluzione dell'autografo), p. 17, reperibile all'indirizzo <http://www.preliber.com/files/Bologna%202014%20web.pdf>

²⁰ Rispettivamente: §3. dopo «me» il cartoncino potrebbe nascondere una virgola, come attestata da AP; §5. vengono nascoste le due lettere finali della firma, e forse un punto fermo, attestato in AP.

²¹ Dal confronto della lezione di AP e AL si evincono le seguenti differenze (si propone prima la lezione di AL e a seguire quella di AP). Come da normale prassi epistolare, la datazione viene posta da AL tra la formula di saluto finale e dichiarazione /firma, mentre da AP è spostata ad inizio lettera. Inoltre, per motivazioni redazionali tipiche di AP, l'indicazione del destinatario è preposta al testo, mentre, come da *usus* leopardiano, in AL è posto a chiusura della minuta (con ipotetica funzione di *memorandum* per la scrittura del foglio di involto).

§3. vorrei] vorrei,

perciò] per ciò

suole] vuole

con me] con me,

S[ervito]re.] S[ervito]re

Bibliografia

- Costa, E., Benedettucci, C., Antona-Traversi, C. (a cura di), *Lettere inedite di Giacomo Leopardi e di altri a' suoi parenti e a lui*, Città di Castello, S. Lapi, 1888 (sigla *Lettere inedite*).
- Foschi, F., «Notizie sui manoscritti e carteggi leopardiani - Le prime parole di Giacomo Leopardi», in *Studi Leopardiani*, 1, 1991: 21-24.
- Genetelli, C., «I “frammenti Monaldiani” ritrovati e nuovi restauri all'Epistolario di Giacomo Leopardi», in *La rassegna della letteratura italiana*, anno 118, serie IX, 1 (gen.-giu. 2014): 5-23.
- Genetelli, C., «Una lettera leopardiana fra storia della tradizione e critica del testo (a Giuseppe Grassi, 8 febbraio 1819)», in A. Nozzoli e R. Turchi (a cura di), *Studi in onore di Enrico Ghidetti* (pp. 229-41), Firenze, Le Lettere, 2014.
- Landoni, E., «Giacomo Leopardi: una lettera inedita», in *Testo*, XXI, 2010: 75-80
- Leopardi, G., *Epistolario con le Inscrizioni greche Triopee da lui tradotte e le lettere di Pietro Giordani e Pietro Colletta all'autore*, P. Viani, (a cura di), 2 voll. Firenze, Le Monnier, 1849. (sigla Viani 1849).
- Leopardi, G., *Tutte le opere*, Flora, F. (a cura di): *Lettere*, Milano, Mondadori, 1949.
- Leopardi, G., *Epistolario*, F. Brioschi e P. Landi (a cura di), 2 voll. Torino, Bollati-Boringhieri, 1998 (sigla *Brioschi-Landi*).
- Leopardi, G., *Lettere*, Damiani, R. (a cura di). Milano, Alberto Mondadori Editore, 2006.
- Magnarelli, P., «Una pioniera del culto leopardiano: Antonia Galamini della Torre», in *Microcosmi leopardiani, biografie, cultura, società*, A. Luzi, (a cura di), 2 voll. Fossombrone, Metauro edizioni, 2000: II, 437-47.
- Magro, F., *L'Epistolario di Giacomo Leopardi - lingua e stile*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2012
- Palmieri, P., *Occasioni romagnole*, Mucchi, Modena 1994, pp. 95-137.
- Palmieri, P., *Restauri leopardiani - Studi e documenti per l'Epistolario*, Ravenna, Longo, 2006.

Sul web:

Libreria antiquaria Pregliasco, *Lettere autografe e libri con dedica, catalogo dell'asta di Bologna, Palazzo di Re Enzo, 18-21 settembre 2014*,
<http://www.preliber.com/files/Bologna%202014%20web.pdf>

Inconsistenti obiezioni. Leopardi e il riconoscimento filosofico

Pierpaolo Lauria
lauria.pierpaolo@libero.it

Come clandestini a bordo di una nave, ci accingiamo a solcare le onde di un immenso e inquieto mare, quello del tormentato rapporto tra Giacomo Leopardi e la filosofia. Perciò, occorre sgombrare da subito il campo da eventuali equivoci e segnare accuratamente le linee di fondo per far chiarezza sull'approdo che il viaggio vuol realizzare, per evitare d'incorrere in burrasche e naufragi. Il presente saggio svolge alcune considerazioni generali su Leopardi filosofo e, in particolar modo, esplora gli ostacoli e le traversie incontrate dal pensiero di Leopardi lungo il cammino di passione della sua consacrazione filosofica. Nella perlustrazione di questo vasto mare aperto, prenderemo il largo dal riconoscere nel nostro autore i tratti distintivi del filosofo o – meglio – di un poeta filosofo.

Per la maggior parte degli studiosi e della critica questo è oggi un punto fermo e acquisito, fuori discussione, che tuttavia fatica a far breccia nell'opinione pubblica e nel mondo della scuola.¹ Il successo editoriale dei libri di Emanuele Severino ha aperto uno spiraglio che aspetta ancora di essere allargato. Nella disputa, gli insegnanti di lettere si chiudono a riccio, gelosamente a difesa del "loro" Leopardi, terrorizzati all'idea di doverlo condividere con altri. Il poeta accende passioni divampanti negli animi di molti di costoro, talvolta superiori a quelle suscitate dal divino Dante. Dal canto loro, quelli di filosofia lo considerano spesso un corpo alieno, del tutto estraneo alla loro disciplina o – peggio ancora – un vero e proprio intruso all'interno della loro ristretta cerchia. Essi lo ignorano per partito preso, trascurandone il pensiero o trattandolo con sufficienza, o addirittura con insofferenza, tranne che nei casi rari d'eresie da parte di insegnanti inosservanti l'ortodossia dei programmi e i paletti dei manuali ufficiali.

Leopardi fu, invece, filosofo a pieno titolo, al pari di altri poeti e scrittori, antichi come i greci Senofane ed Empedocle, o il latino Lucrezio, per restare ai maggiori e ai più accreditati dal canone della tradizione filosofica, e moderni, a cui,

abituamente e senza alcuno sforzo, si assegna l'appellativo di filosofo. Tra i tanti così battezzati, citiamo Rabelais, Dostojewski e Camus. Tutti indistintamente, antichi e moderni, miscelavano con somma maestria la filosofia nel calice liscio della poesia, oppure abilmente versavano il miele delle rime nella robusta coppa della prosa. Un capostipite tra i filosofi, Parmenide di Elea, com'è noto, espresse la sua via alla verità dell'Essere in versi, senza subire, per questo suo gesto innocente, contestazioni da parte dei suoi avversari, anche dai più acerrimi e agguerriti. Fin dai tempi antichi, quindi, la pianta della filosofia è stata coltivata nell'agro dolce della poesia, senza destare scandalo e subire obiezioni e proteste. Nei tempi moderni, invece, la situazione si presenta diversamente, ribaltata. I poeti, a torto o a ragione, hanno conquistato la reputazione di bugiardi come annota il De Sanctis, proprio a proposito del Leopardi: «gli uomini comunemente non prestano fede ad una dottrina esposta in versi; ché i poeti hanno voce di essere mentitori» (De Sanctis 2007: 69).

Mutatis mutandis vale per la filosofia ciò che Aristotele asseriva per la storia, ovvero che la storia seppur venisse rivestita di drappi di versi in nuce resterebbe invariata: come non è l'abito a fare il monaco, così non è il verso a fare lo storico, o il filosofo.

Infatti, è l'interrogarsi sulle cose della vita e del mondo, la capacità di porre problemi e questioni inedite, il saper cogliere le differenze anche nell'ovvio, che fa il vero e autentico filosofo. Meraviglia. Così chiamavano questa attitudine gli antichi greci. Dallo scoglio dell'ovvio, dal suo superamento, comincia l'indagine filosofica, che prova a dar risposte, per quanto incomplete e imperfette, ai quesiti posti. Il filosofo, allora, è quel tipo strano che va al mercato e, in apparenza, non compra niente. Non è un mercante, non acquista, né vende. Per molti è soltanto un perdigiorno che si aggira stralunato nella piazza e tra le vie del mercato. Mentre tutti corrono a perdifiato per accaparrarsi l'affare del giorno, lui procede adagio, a passo di lumaca, perdendo tempo tra banchi traboccanti d'ogni ben di dio e voluttà. Di fronte all'esotismo magnetico delle mercanzie ha gli occhi fuor dalle orbite, spalancati, e brillanti come stelle erranti. In mezzo a un fiume di gente chiassosa, lui, rapito dalla meraviglia, si ferma ad osservare minuziosamente questo variopinto mondo, «arcano e stupendo». È un uomo singolare il nostro filosofo. Passa tutto il tempo ad andare controcorrente, incuriosito dal posto strano in cui si è infilato. Da questo affollato e rumoroso alveare, a ben vedere, non

torna a mani vacanti: qualcosa, invero, acquista e porta a casa. È il sapere, la miglior merce come ebbe a definirla Primo Levi (1985: 201-205). Se questi sono i crismi del filosofo, a Leopardi non fanno di certo difetto, come la sua intera opera ampiamente dimostra.

Il percorso di Leopardi verso la piena cittadinanza filosofica è stato, soprattutto da un certo momento in avanti, piuttosto travagliato, disseminato di spine di pregiudizi e irto di contestazioni per via degli anatemi che gli lanciarono i rivali, cattolici, idealisti e positivisti progressisti. Tra loro in disaccordo su tutto tranne che su un punto: la lotta senza quartiere contro il pestifero poeta, seminatore incallito di dubbi e pessimismo. In successione o tutt'insieme, costoro gli negarono lo status di filosofo per la mancanza del trattato, del metodo e del sistema.²

La prima obiezione conduce a risvolti paradossali e grotteschi. Cosa ne sarebbe, ad esempio, delle *Confessioni* di Agostino, delle *Consolazioni* di Boezio o dei *Pensieri* di Pascal alla luce del canone del trattato? Come già accennato, non esiste una forma di esposizione del pensiero assoluta e privilegiata. Ogni pensiero trova da sé la sua strada, la forma migliore per esprimersi, il suo canale per comunicare. Il trattato filosofico fu adottato per primo da Aristotele, e soltanto in seguito, grazie al prestigio e all'autorevolezza del padre putativo, fece scuola e assunse per diversi secoli una collocazione centrale e preminente all'interno della scrittura filosofica. Tuttavia non raggiunse mai una posizione di monopolio assoluto, neppure durante il Medioevo, quando lo stagirita divenne maestro indiscusso, per Dante *lo Filosofo* per eccellenza, e la sua autorità primeggiava su tutti gli altri sapienti. Infatti, accanto al trattato continuarono a prosperare antiche forme di espressione e a nascerne sempre di nuove. Per quanto riguarda Leopardi, il carattere plurale del suo pensiero si manifesta coerentemente in una molteplicità e varietà di forme, anche molto originali: il dialogo, il diario-zibaldone, il manuale e la poesia.

Venendo alla seconda questione, l'accusa che spesso gli è stata rivolta è l'assenza di filo logico e di rigore nei ragionamenti. A taluni, talvolta, è apparso quasi un Tiresia che tira a indovinare. Le sue sarebbero osservazioni monche e zoppe; riflessioni *alla buona*, raffazzonate, grossolane, proprie di un animo poetico ingenuo, filosoficamente fragile; un grumo di pensieri grezzi, confusi e sconnessi; un ammasso informe di giudizi di scarso valore. In conclusione, ci troveremmo di fronte non a

discorsi ben fondati, solidi e profondi, bensì, nel migliore dei casi, a ingenue e lacunose intuizioni, nel peggiore, a opinioni senza testa né coda, del tutto arbitrarie e parziali. Tra i primi a sollevare la questione del metodo, agli albori dell'esegesi leopardiana, ci fu l'illustre critico di formazione idealistica Francesco De Sanctis, che individuava nella sua assenza un difetto gravissimo per le pretese filosofiche di Leopardi: «a filosofare si richiede metodo. Leopardi ragiona col senso comune, dimostra così alla buona come gli viene» (De Sanctis 2007: 69).

Anche in questo caso, tuttavia, l'obiezione non regge al confronto con i testi; infatti, ad una attenta analisi risulta pretestuosa e priva di qualsiasi fondamento. L'essere plurale del pensiero di Leopardi, l'essere, la sua, una *filosofia della possibilità* non include necessariamente l'incoerenza (Vander 2013), implica, semmai, il rifiuto dell'appiattimento e dell'irrigidimento su un principio astratto di coerenza, che perde ogni contatto ed aderenza con una realtà cangiante e multiforme. Ermeticamente chiuso in sé stesso, tale principio è incapace di afferrare e comprendere un mondo intrinsecamente contraddittorio. Da qui nasce l'ingiusta condanna leopardiana, frutto della fuorviante identificazione tra pluralità e incoerenza. Oscillazioni, ondulazioni e incertezze, anche piuttosto rilevanti, naturalmente non mancano, perché ci troviamo in presenza di un pensiero vivo, mobile, sfaccettato, di temperamento inquieto e ricco anche di contraddizioni e paradossi, come ogni pensiero che non sia marionetta. Ed è questa una delle grandezze di Leopardi, che non teme di mostrarci le sue nudità, i suoi sforzi e i suoi limiti, le sue lacune e le sue debolezze. Ci prende per mano e ci accompagna nell'officina dei suoi concetti, nel laboratorio delle sue idee, rivelandoci il concreto farsi del suo lavoro; ci mostra sul banco d'artigiano gli arnesi e i materiali con cui forgia i suoi pensieri. Cosa altro è lo *Zibaldone*, se non, per l'appunto, un diario e un registro di lavoro? In conclusione, non diversamente da altri pensatori, la sua riflessione è segnata da percorsi al suo interno, porta con sé dei procedimenti, incorpora un metodo, soltanto che i sentieri non sono più quelli piani, semplici e lineari d'un tempo, corrispondenti ai severi criteri del metodo cartesiano, ma sono molto più flessibili, ondulati e complessi.

L'ultimo argomento di contrarietà frapposto a un Leopardi filosofo è la frammentarietà del suo pensiero, l'assenza completa di sistematicità. Non si può certamente negare che il carattere poroso, ruvido e spigoloso del pensiero leopardiano

mal si concilia con il sistema, in cui tutto quanto è liscio, vellutato, piano e riduce ogni cosa, in virtù della sua intima coerenza, a un unico essenziale principio o a pochi elementi fondamentali. Eppure tutto il pensiero presocratico, socratico e propaggini successive, stoici, cinici e scettici, è rapsodico e frammentario. Risalendo poi il corso dei tempi, in secoli a noi più vicini, troviamo fuori sistema e irregolari fior di pensatori, tra le gemme Montaigne, Pascal e naturalmente Nietzsche.

Se la sistematicità fosse davvero un carattere fondamentale e qualificante della filosofia, mentre, invece, ne è solo un accessorio, ben pochi potrebbero trattenere l'aureo titolo e il rango austero di filosofo. Sarebbero in molti a dovervi rinunciare e abbandonare il ceppo antico e il nobile lignaggio, come rami caduchi e secchi. La lista degli abusivi detentori, degli usurpatori di una dignità che non spetta loro sarebbe sconfinata, comprendendo al suo interno nomi illustri e insospettabili: Bayle, Diderot, Voltaire, Freud, Einstein, Sartre e Lévi-Strauss, ad esempio. Vette altissime, innestate d'ingegno, si vedrebbero mestamente retrocesse a collinette. All'improvviso, additati a impostori, in molti sarebbero costretti a prendere la strada sempre dolorosa, stavolta pure indecorosa e umiliante, dell'esilio dal nobile casato degli autentici filosofi, quelli che portano in testa l'aureola del sistema, per trovar asilo nel limbo popolato dai generici letterati.³

Nonostante tutto ciò, Giovanni Gentile non esitò a giudicare ingenuo, chi, per esempio Pasquale Gatti (1906) o Giulio Augusto Levi (1911), credeva che «nello *Zibaldone* stesse pezzo per pezzo, tutto un sistema», intendendo con ciò affermare che, senza sistema, il filosofo non sta in piedi (Gentile 1928: 34).⁴ Contrariamente a quanto dice Gentile, Leopardi affermava che «nessuno è meno filosofo di chi vorrebbe tutto il mondo filosofo e filosofica e saggia tutta la vita umana, che è quanto dire, che non vi fosse più vita al mondo. E pur questo è il desiderio de' filosofastri, anzi della maggior parte de' filosofi presenti e passati» (*Zib.* 1252-53).⁵

Costoro, i filosofastri, sono propriamente gli inventori di sistemi, coloro i quali con un colpo di mano fanno quadrare conti e cerchi, rendendo armoniosa la complessità tumultuosa dello scorrere della vita, riducendo il molteplice all'unità, annullando il contraddittorio, sovrapponendo all'«arido vero» un mondo di favola e bugia, fatto a loro immagine e somiglianza.

L'invettiva contro il dogmatismo e le chiusure praticate dai ciarlatani del pensiero rientra nel rovesciamento della tradizione filosofica che Leopardi compie con inaudita audacia. Contaminazione e apertura prendono il posto della perfezione e della purezza. Ne discendono i corollari dell'intersecazione e della mescolanza dei saperi, che assicurano progresso e crescita alla conoscenza. In questo modo le impurità delle discipline sono dal poeta assunti a valori.

Appare, quindi, condivisibile ciò che sull'intera vicenda ha scritto un autorevole storico e critico della letteratura italiana, Giulio Ferroni, sostenitore del riconoscimento a Leopardi di «un pensiero asistematico» che fa proprio dell'asistematicità un punto di forza:

La critica ha spesso discusso sulla legittimità di attribuire al pensiero di Leopardi il valore di una vera e propria filosofia; ma, dal punto di vista del pensiero contemporaneo, una simile discussione non ha motivo di essere, perché è facile riconoscere oggi che il grande spessore filosofico di tutta l'opera leopardiana si lega propria al suo carattere non sistematico, al suo procedere problematico. Quella di Leopardi è una filosofia che sa impostare prospettive essenziali sulla condizione umana proprio perché rifiuta i tradizionali schemi istituzionali della filosofia, perché prende corpo all'interno della sua più integrale esperienza, e spesso si intreccia intimamente con la sua poesia (Ferroni 1992: 668).

Un contemporaneo di Leopardi, devoto e fidato amico, il letterato Pietro Giordani, lo definì «sommo filosofo, sommo poeta, sommo filologo» (1845: 375). Da questa definizione si ricava l'impressione di una graduatoria, nella quale l'eclettico ed onnivoro intellettuale risulta in fin dei conti essere prima di ogni cosa un filosofo.⁶

L'ordine di valore stabilito dal Giordani è interessante e significativo, perché rovescia l'ordine cronologico che lega Leopardi a queste tre discipline. Egli, infatti, fu prima un filologo, poi passò alla poesia, e in ultimo divenne filosofo:

Le circostanze mi avevan dato allo studio delle lingue, e della filologia antica. Ciò formava tutto il mio gusto: io disprezzava quindi la poesia. Certo non mancava d'immaginazione, ma non credetti d'esser poeta, se non dopo letti parecchi poeti greci. (Il mio passaggio però dall'erudizione al bello non fu subitaneo, ma gradato, cioè cominciando a notar negli antichi e negli studi miei qualche cosa più di prima ec. Così il passaggio dalla poesia alla prosa, dalle lettere alla filosofia. Sempre assuefazione.) Io non mancava né d'entusiasmo né di fecondità, né di forza d'anima, né di passione; ma non credetti d'essere eloquente, se non dopo aver letto Cicerone. Dedito tutto e con sommo gusto alla bella letteratura, io disprezzava ed odiava la filosofia. I pensieri, di cui il nostro tempo e così vago, mi annoiavano. Secondo i soliti pregiudizi, io credeva d'esser nato per le lettere, l'immaginazione, il sentimento, e che mi fosse al tutto impossibile l'applicarmi alla facoltà tutta contraria a queste, cioè alla ragione, alla filosofia, alla matematica alle astrazioni, e il riuscirvi. Io non mancava della capacità di

riflettere, di attendere, di paragonare, di ragionare, di combinare, della profondità, ec. ma non credetti di esser filosofo se non dopo lette alcune opere di Mad. de Staël” (Zib. 1741-42).

Anticipiamo qualche riflessione conclusiva, tralasciando, per evitare di andare fuori rotta, una discussione sugli echi vichiani celati nelle pieghe del brano. Un solo cenno, al riguardo, ci sia però concesso. È poco plausibile che il passo poetico fosse sospinto soltanto dagli antichi poeti, come, del resto, appare piuttosto inverosimile che la rivelazione filosofica giungesse dall’alto esclusivo della modernità per mano di M. de Staël. In queste poche righe, sebbene Leopardi non tragga conseguenze teoriche dal testo, c’è già in embrione l’impianto della sua *filosofia della possibilità*. In effetti tutte le conversioni particolari, di cui si parla nel brano, fanno capo a una conversione più generale e fondamentale, benché non esplicitata. Leopardi sperimenta su di sé, lungo il suo itinerario intellettuale, l’infondatezza della assoluta necessità. Si rende conto della variabilità delle circostanze e della infinita gamma di possibilità offerte dal divenire. Ogni sua dogmatica credenza negativa è sconfessata da una realtà inesauribile e aperta: ciò che lui, in un primo momento, odiava e disprezzava in massimo grado diventa successivamente motivo di sommo gusto; quello che in astratto pensava impossibile diventa concretamente possibile; passa da una disciplina all’altra senza incontrare intralci e insormontabili mura ad ostacolarlo il cammino, trovando, al contrario, lungo il selciato, funi, passerelle e ponti ad agevolarlo. D’innanzi a tutto questo sommovimento e dinamismo viene a sgretolarsi, come gesso sotto i colpi del martello, la convinzione della polarità e stabilità dei contrari. La contrapposizione e la repulsione tra questi non è mai totale e definitiva, come presupporrebbe invece il senso comune; altrimenti neppure si riconoscerebbero l’un l’altro come opposti, e nessun caso di attrazione ci sarebbe, come, comunemente, si dice.

Anche all’estero, e proprio tra gli specialisti del pensiero, i filosofi, ci si accorse ben presto della potente e rigogliosa vena speculativa di Leopardi. Arthur Schopenhauer riconobbe in lui un collega dal comune sentire. Ammiratore delle *Operette morali*, accolse con favore il confronto con Leopardi messo in atto dal De Sanctis e rimase impressionato dalla profondità della riflessione leopardiana sul dolore e sulla vanità della vita, pietre laviche e fuoco vivo della sua filosofia tragica.⁷

Per un primo tratto, intorno a Leopardi si appuntò anche lo sguardo e fiorì l’entusiasmo di un altro grande filosofo tedesco, il cantore del nichilismo Friedrich

Nietzsche – sebbene poi il filosofo maturò un distacco verso il poeta, a causa del pessimismo imputato alle sue condizioni biografiche –, che sentì nel nobile italiano un «compagno inattuale», una voce isolata e critica, e uno spirito controcorrente del «secolo superbo e sciocco» tutto vanamente proteso verso «magnifiche sorti e progressive».⁸

Quanto detto sinora attiene al giudizio di alcune perspicaci menti ottocentesche; è giunto adesso il momento di considerare anche il giudizio che Leopardi ha di sé. Il brano autobiografico sopracitato testimonia il suo non essere stato un filosofo della prima ora ma di esserlo col tempo diventato (*Zib.* 3382-83).⁹ In numerosi altri passi dello *Zibaldone* dichiara espressamente di sentirsi filosofo, ne ha chiara consapevolezza. Espressioni come «sistema leopardiano» e «filosofia di Leopardi» ricorrono frequentemente nell'opera e non lasciano dubbi.

Inoltre, in un importante passo dello *Zibaldone* teorizza, giustificando la propria trasgressione, la liceità della promiscuità tra poesia e filosofia, un adulterio in piena regola, uno scandaloso, abominevole e osceno accoppiamento agli occhi dei puristi dell'uno e dell'altro genere:

È tanto mirabile quanto vero, che la poesia la quale cerca per sua natura e proprietà il bello, e la filosofia ch'essenzialmente ricerca il vero, cioè la cosa più contraria al bello, sieno le facoltà più affini tra loro, tanto che il vero poeta è sommamente disposto ad esser gran filosofo, e il vero filosofo ad esser gran poeta, anzi né l'uno né l'altro non può esser nel gener suo né perfetto né grande, s'ei non partecipa più che mediocrementemente dell'altro genere, quanto all'indole primitiva dell'ingegno, alla disposizione naturale, alla forza dell'immaginazione. Di ciò ho detto altrove. Le grandi verità, e massime nell'astratto e nel metafisico o nel psicologico ec. Non si scuopono se non per un quasi entusiasmo della ragione, né da altri che da chi è capace di questo entusiasmo (*Zib.* 3382-83).

La ragione per Leopardi smette di essere fredda e calcolatrice e si ammantava di entusiasmo, il cui calore è la forza che «scuopre il vero»; la sua è, quindi, una scommessa dialettica, è una messa in relazione dei contrari, è la loro intima e intensa collaborazione e contaminazione: il bello con il vero, la filosofia insieme all'arte.

Sempre in questa singolare raccolta di vari pensieri che è lo *Zibaldone*, Leopardi annotava:

chi non ha o non ha mai avuto immaginazione, sentimento, capacità d'entusiasmo, di eroismo, d'illusioni vive e grandi, e forti e varie passioni, chi non conosce l'immenso sistema del bello, chi non legge o non sente, o non ha mai letto o sentito i poeti, non può

assolutamente essere un grande e perfetto filosofo, anzi non sarà mai se non un filosofo dimezzato, di corta vista, di colpo d'occhio assai debole, di penetrazione scarsa, per diligente, paziente, sottile, e dialettico e matematico ch'ei possa essere; non conoscerà mai il vero, si persuaderà e proverà colla possibile evidenza cose falsissime ec. ec. Non già perché il cuore e la fantasia dicano sovente più vero della fredda ragione, come si afferma, nel che non entro a discorrere, ma perché la stessa freddissima ragione ha bisogno di conoscere tutte queste cose se vuol penetrare nel sistema della natura e svilupparlo (*Zib.* 1833-34).¹⁰

Come è evidente, in Leopardi non c'è nessun cedimento o inclinazione all'irrazionale, mentre è presente il programma rivoluzionario di un'alleanza tra immaginazione e ragione, tra cuore e intelletto. Qui Leopardi, installando il cuore nella ragione, va oltre Pascal e le ragioni del cuore. Senza le sementi della fantasia, la ragione è infruttuosa, arida, un deserto senza neppure un fiore a rallegrarlo. L'immaginazione e gli impulsi delle passioni sono la linfa che dà movimento e vigore alla ragione, che altrimenti sarebbe sclerotizzata, assiderata nel gelo dei suoi stessi ragionamenti. Una ragione di tal fatta, talmente eccessiva, insolente e narcisista, venendo a contatto con la natura, l'altro da sé, provocherebbe solamente incendi e disastri, dal suo grembo uscirebbero unicamente mostri: «La ragione è un lume; La natura vuol essere illuminata dalla ragione non incendiata» (*Zib.* 22).¹¹

Più in là nello *Zibaldone* ribadirà tali concetti:

è del tutto indispensabile che un tal uomo [il filosofo] sia sommo e perfetto poeta; ma non già per ragionar da poeta; anzi per esaminare da freddissimo ragionatore e calcolatore ciò che il solo ardentissimo poeta può conoscere. Il filosofo non è perfetto, s'egli non è che filosofo (*Zib.* 1839).

Per questa ragione, il poeta Leopardi si considera un filosofo a tutti gli effetti. Non uno mezzo o dimezzato, ma un vero e perfetto filosofo, di mente aperta e orizzonti larghi, che disprezza gli ottusi filosofastri, che in nome di mitologiche purezze e fiabesche castità, trovano disdicevole e peccaminoso il talamo tra le discipline, murandole a vita nella sterilità conoscitiva.

Il compito di impollinare la ragione, affinché rinvigorisca e non sfiorisca, rigenerando di continuo la potenza necessaria a generare idee e teorie nuove, spetta all'immaginazione e alla fantasia. Al riguardo, Leopardi non tace e non nasconde le difficoltà di comunicabilità, spinte addirittura all'insociabilità, tra filosofia e poesia ai tempi suoi, connotando il problema in senso storico; in pari tempo, però, riconosceva

che «spiriti veramente straordinari e sommi» avrebbero potuto tentare e riuscire nell'impresa di «essere sommi filosofi moderni poetando perfettamente» (*Zib.* 1383).

Un fattore che non va assolutamente passato sotto silenzio e trascurato nell'indagine che stiamo conducendo è che Leopardi, studioso impareggiabile, aveva sviluppato una invidiabile competenza filosofica, oltre che filologica e scientifica. Geniale poeta e scrittore, fu al pari un infaticabile e insaziabile lettore. L'indice dei nomi dei filosofi antichi che si incontrano nelle sue opere è sterminato; senza troppo dilungarci, ricorderemo almeno i maggiori: Aristotele, Platone, Plotino, Porfirio, Luciano, Diogene Laerzio, Epitteto, Cicerone e Seneca. Non meno lunga è anche la lista dei moderni. Machiavelli, Galilei, Bayle, Montesquieu, Rousseau, Voltaire, Diderot i nomi più manifesti e appariscenti. Con tutti, antichi e moderni, Leopardi dimostra grande familiarità e una loro ampia e profonda meditazione.

«Che ne è di tanto studio?» si chiede, a questo punto, Ludovico Fulci (2006), e noi con lui, in un articolo sul ruolo di Leopardi nella filosofia italiana. Possibile che tutto svanisca nel nulla, che tutto vada perduto senza lasciare traccia? Il sublime cantore, giova ricordarlo, è anche l'autore di scritti in prosa genuinamente filosofici; non si vede proprio come altro considerare, pur nella loro diversità, le *Operette morali*, *I Pensieri*, *Il manuale di Epitteto* e lo stesso *Zibaldone*, superbo scrigno ricco di tante cose, anche di schizzi di vario pensiero, che sono pure perle di filosofia.¹² Ma ciò non basta a chiudere la questione. Riconoscere un pensiero autenticamente filosofico, accanto alla poesia, rappresenta un passo avanti, ma non riesce ancora a cogliere per intero la complessità e l'originalità del nostro autore. Fulci, infatti, incalzando e forzando all'estremo il proprio ragionamento, ripropone la fertile idea di un *pensiero poetante*, di una unità di fondo tra pensiero e poesia, al di là degli accenti posti nel corso del tempo su taluno o talaltro aspetto. Di conio heideggeriano, la felice e fortunata espressione di «pensiero poetante» fu adottata, in un fondamentale volume del 1980, da Antonio Preteproprio per caratterizzare nel suo complesso l'opera leopardiana.

Nel solco dell'interpretazione pretiana, la risposta di Fulci alla questione è la seguente:

veramente dobbiamo ritenere che la mole delle letture filosofiche compiute fin dai primi anni di vita non dovessero sollecitare in quella mente così profonda stimoli a una riflessione filosoficamente intesa? Per noi è assurdo semplicemente pensarlo. Ci pare

anzi che questa sia la ragione per cui perfino nella poesia Leopardi è filosofo (Fulci 2006).

Nell'annoso e stucchevole dilemma se Leopardi debba considerarsi un filosofo o un poeta, Fulci, come già altri, riprende e batte una terza via, una soluzione mediana tra i due corni del problema: la definizione di poeta-filosofo, che negando risolutamente la netta separazione e il distacco delle due figure, ricuce i fili filosofici al tessuto poetico. Riannodando in questo modo i petali allo stelo, il fiore ricomposto risplende, sboccia a nuova vita.

Dopo interminabili controversie e accesi dibattiti, l'alternativa polare sembra assottigliarsi, e a poco a poco sciogliersi nel definitivo riconoscimento a Leopardi del diploma di filosofo, oltre a quello di poeta laureato. Che poi sia stato il maggiore di sempre che l'Italia abbia avuto (Mengaldo 2012), oppure che il primato gli vada assegnato solo per l'Ottocento qui da noi (Polizzi 2003), o che su questo secolo svetti a livello europeo (Severino 1990), è questione d'entusiasmo, d'affezione, di gradi e di proporzione, certo importante, ma che non muta affatto la sostanza delle cose.

Ciò che, invece, cambia e fa davvero la differenza è che l'angusto "aut aut" è stato scalzato, lasciando il posto all'aperto "et et", come ha sottolineato giustamente Luigi Capitano, ed è così che Leopardi ha ottenuto la qualifica di poeta *e* filosofo (Capitano 2009). Una volta imboccata questa strada, volta a riconoscere le gemme di filosofia lungo il tronco della sua produzione letteraria il passo per rimuovere anche l'*et*, avvertito oramai come inutile e superfluo, è stato breve. Per questa via si è giunti a una definizione libera dalla congiunzione, oltre che dall'opposizione, di *poeta filosofo*.

In prima istanza furono i lavori critici di Walter Binni e Cesare Luporini, usciti entrambi nel 1947, e a seguire quelli di Cesare Galimberti (1959), Sebastiano Timpanaro (1965) e Mirella Carbonara Naddei (1973), a segnare una fondamentale svolta interpretativa, riconsegnando a Leopardi una dignità filosofica, rispetto al corso impresso agli studi nella prima parte del secolo scorso dall'avvento e dall'egemonia della filosofia neoidealista, quando la notte calò sull'astro del Leopardi filosofo.

Infatti, pur tra alcune differenze,¹³ l'ala crociana – più intransigente – e l'ala gentiliana – più indulgente – nei confronti di Leopardi sono unite e compatte su un punto decisivo. Il principio estetico che taglia il problema alla radice: «la poesia non è

filosofia, né la filosofia è poesia: e la poesia filosofica come ogni poesia didascalica nasce morta» (Gentile 1923).¹⁴

In questa fase un curioso compromesso è quello trovato da Emilio Bigi tra le posizioni contrastanti di Croce e Timpanaro. Croce (1923), è risaputo, stigmatizzava come difettosa la filosofia di Leopardi anche in forma di prosa, in quanto incorsa nel peccato originale di essere prodotto del sentimento, anzi del risentimento, di una «vita strozzata», quindi del tutto soggettiva e incapace di librarsi nel cielo terso delle idee, dello spirito e dell'universale; Timpanaro (1965), invece, difendeva a spada tratta Leopardi dall'attacco ingiusto di Croce, che confondeva una lente con una benda, non avendo, cioè, compreso il formidabile strumento conoscitivo rappresentato dalla deformità e dalla malattia del poeta. Sebbene non neghi al poeta almeno un alito di pensiero, ancorché grande assente resti il sistema, Bigi, in accordo con Croce, sostiene «che le sue meditazioni [...] non abbiano un valore “filosofico” davvero sistematico, ma siano piuttosto riduzioni in termini di pensiero di un personalissimo dramma sentimentale». Mostra, poi, una certa sintonia, attenuata dal concetto di una filosofia modesto emissario del grande bacino della poesia, con il Timpanaro, quando scrive che «la “filosofia” leopardiana ha comunque soprattutto importanza in relazione alla poesia, in quanto cioè adempie alla funzione di filtrare e sollevare su un piano generale un contenuto sentimentale intensamente e dolorosamente soggettivo». Infine coinvolge nel sincretismo anche Gentile, concedendo che «non bisogna esagerare al punto da non riconoscere al poeta le doti di un “grande moralista”» (Bigi 1969: 186).

La stagione critica successiva, quella avviata dalla messa in circolo del *pensiero poetante*, è scandita dagli studi di Emanuele Severino (1990), Alberto Caracciolo (1994), Mario Andrea Rigoni (1997), Antonio Negri (1994), Sergio Givone (1995), Luigi Baldacci (1998), Alberto Folini (2001), Franco Cassano (2003), Gaspare Polizzi (2003) e Massimo Cacciari (2008).

Nel suo saggio Prete affondava il dito nella piaga e arrivava a toccare la carne viva del problema. Il critico denunciava gli anatemi e gli esorcismi provenienti dagli angoli più disparati dell'universo culturale contro i propositi e le iniziative di attribuire, o – forse sarebbe più giusto dire – di restituire a Leopardi un pensiero:

Ai testi di Leopardi soltanto pochi si sono accostati cercando il pensiero della poesia e il tessuto immaginativo della filosofia: tra questi il Giordani, e poi il Nietzsche. Per il

resto, la storia della critica leopardiana è una storia di interdizioni: l'immaginazione separata dalla teoria, la lingua dal pensiero, la struttura simbolica dall'analisi, la poesia dalla filosofia. Questa censura tutt'interna alle condizioni della critica, ai suoi procedimenti e alla sua ideologia, è l'altra faccia della censura istituzionale – laica e confessionale – che si abbatté sulle opere leopardiane; ma è anche una determinazione puntuale ed un episodio della più generale difficoltà della critica letteraria a collocarsi al di là degli orizzonti istituzionali che hanno delimitato i confini tra letteratura e filosofia: delimitazione che ha prodotto ruoli e pratiche, istituito metodi e tecniche, disegnato storie e classificazioni. Delimitazioni di “unità date”, che hanno definito campi di sapere non indagando i rispettivi statuti, non sottoponendo a critica le procedure, non scombinando le gerarchie. L'istituzione simbolica della letteratura e le istituzioni filosofiche si sono chiuse, appunto come tali, nei loro orizzonti: e tuttavia questa chiusura è stata sempre contraddetta dalla pratica di “artisti” e “filosofi” [...] la “comprensione” di una scrittura come quella leopardiana è stata affidata a percorsi paralleli se non divaricati: i critici letterari si sono occupati del Leopardi “lirico”, i filosofi si sono occupati del Leopardi filosofo (Prete, 1980: 65-66).

Nella cornice del gioco di specchi e di continui rimandi di pensiero e poesia, tradizionali categorie concettuali come «il silenzio poetico» e, soprattutto, «la nuova poetica», adombrata nei canti fiorentini e napoletani dell'ultima rigogliosa stagione leopardiana, che pur tanta parte ha avuto nella rivalutazione di un Leopardi filosofo, a lungo tenuto recluso, perdono di senso e vanno necessariamente ripensate. Di fronte al continuum, al flusso ininterrotto e senza soste del pensiero che si fa poesia e s'incarna in versi, il silenzio poetico è drasticamente rotto, e cade nel vuoto, perdendo di gravità, la cesura tra poetica vecchia e nuova.

La buona prassi, che va sempre più consolidandosi, di utilizzare lo *Zibaldone* come mappa concettuale per esplorare il territorio poetico leopardiano attinge, fuor di dubbio, all'insegnamento del pensiero poetante, ad ogni passo, badando a non finire nel dirupo, a non far confusione tra mappa e territorio.¹⁵

¹Il filosofo Franco Trabattoni, alla fine del secolo scorso, tirando le somme della discussione ricavava l'impressione «che l'immagine di Leopardi filosofo non sia in verità mai decollata» (Trabattoni 1999: 251).

² Un compendio delle riserve, delle perplessità e delle insufficienze del Leopardi filosofo è stato redatto da Franco Trabattoni: «gli spunti filosofici presenti negli scritti pubblicati da Leopardi non sono mai apparsi sufficienti per un apprezzamento specifico in questo senso [suffragare l'immagine di Leopardi filosofo]: emblematico è il caso delle *Operette morali*, che ben pochi sarebbero disposti a valutare come opera specificamente filosofica. D'altra parte le cose più interessanti che Leopardi ha scritto di filosofia sono consegnate al *mare magnum* dello *Zibaldone*, in modo non solo non sistematico, ma anche spesso farraginoso, gravato da ripetizioni e a volte da vere e proprie contraddizioni, che non sempre si lasciano risolvere in termini di evoluzione spirituale. Insomma, nel complesso appare tutt'altro che facile delineare una struttura generale del pensiero filosofico del Leopardi, uno schema teorico che possa affidarsi in modo univoco ai testi, e disegnare con organicità le coordinate della sua posizione filosofica». (Trabattoni

1999: 251-52). All'estrema problematicità rappresentata dalla posizione filosofica di Leopardi si aggiunge, laddove concessa, la questione della sua collocazione all'interno di una corrente o di una tradizione filosofica: eclettico, moralista (Gentile, Bigi), materialista di stampo illuministico (Timpanaro), progressista e precursore del socialismo (Luporini), spiritualista inconsapevole (Rigoni), nichilista (Caracciolo, Severino). Per Trabattoni il secondo problema è figlio del primo, dall'assenza di unità nel suo pensiero. Senza negare che un pensiero monolitico sia più facilmente collocabile, crediamo che l'appropriazione di Leopardi, o meglio ancora la sovrapposizione di una casella filosofica al pensiero autentico di Leopardi, sia riconducibile a motivi di lustro e di vanto per l'arruolamento di un nome altisonante e di prestigio nel proprio schieramento. Ogni corrente filosofica tenta, talvolta, con ogni mezzo, di portare acqua al proprio mulino.

³ Al contrario, occorrerebbe rivedere la posizione di alcuni autori abitualmente ritenuti sistematici. Gaspare Polizzi proprio sul conto di uno di loro, Leibniz, ha scritto: «manca in Leibniz l'opera che da sola illumina il suo sistema; anche i testi più ampi [...] non tracciano le linee di un pensiero sistematico, mentre la ben nota *Monadologie* (1714), pur nella sua felice sintesi metafisica, si presenta come un "saggio" di venti-trenta pagine [...] Gran parte della ricerca filosofica leibniziana appare viceversa sparsa in una congerie eteroclita di scritti di occasione e polemici, e di lettere» (Polizzi 2001: 142).

⁴ L'identità tra pensiero e sistema è confermata con parole lapidarie dal Gentile allorché affronta la questione della filosofia di Dante: «non c'è pensiero, ancorché incompiuto e particolare, che non sia un sistema e non postuli logicamente tutta una filosofia coerente» (G. Gentile, *La filosofia di Dante Alighieri*, in <http://www.classicitaliani.it/dante/critica/gentile_dante.htm>).

⁵ Le citazioni dallo *Zibaldone* sono tratte dall'edizione a cura di Lucio Felici citata in bibliografia.

⁶ La definizione di filosofo resta, pur venendo invertita la classifica dei titoli, nell'epigrafe, dedicata dal Giordani al compianto amico, posta sulla tomba di Leopardi a Napoli: «Al conte Giacomo Leopardi Recanatese filologo ammirato fuori d'Italia scrittore di filosofia e di poesie altissimo da paragonare solamente coi greci».

⁷ Il filosofo tedesco elogiò Leopardi con le seguenti parole: «Nessuno ha trattato così a fondo e così esaurientemente questo soggetto [il dolore] come, ai giorni nostri, Leopardi. Egli ne è tutto pervaso e compenetrato. Il suo tema è ovunque la beffa e la miseria di quest'esistenza, da lui rappresentate, in ogni pagina delle sue opere, con una tale varietà di forme e di espressioni, con una tale ricchezza di immagini, che esso non viene mai a noia, ma è invece sempre interessante e commovente» (Schopenhauer 2002: 825).

⁸ Di Leopardi Nietzsche scrisse: «e io sopporto soltanto più i poeti, che tra l'altro hanno anche del pensiero, come Pindaro e Leopardi» (Nietzsche 1992: 65). Oltre a Pindaro, Leopardi è da Nietzsche accostato a Goethe e Chopin, eminenti personalità dell'arte e della cultura che apprezzava particolarmente.

⁹ Scrivendo al Giordani, spiega le ragioni della sua conversione: «La mutazione totale in me, e il passaggio dallo stato antico al moderno, seguì si può dire dentro un anno, cioè nel 1819, dove privato dell'uso della vista, e della continua distrazione dalla letteratura, cominciai a sentire la mia infelicità in modo assai più tenebroso, cominciai ad abbandonar la speranza, a riflettere profondamente sopra le cose [...], a divenir filosofo di professione (di poeta ch'io era) [...], perduta la fantasia divenni insensibile alla natura, e tutto dedito alla ragione e al vero, insomma filosofo» (Leopardi 1997: 1192).

¹⁰ A distanza di qualche anno, in un pensiero datato 23 agosto 1823, ricorrono le stesse idee, quasi negli stessi termini: «i più profondi filosofi, i più penetranti indagatori del vero, e quelli di più vasto colpo d'occhio, furono espressamente notabili e singolari anche per la facoltà dell'immaginazione e del cuore, si distinsero per una vena e per un genio decisamente poetico» (*Zib.* 3245).

¹¹ Leopardi sul rischio, gli eccessi e gli abusi della ragione riferisce anche di una sentenza di Aristotele: «L'excès de la raison et de la vertu, est presque funeste que celui des plaisirs (Aristot. De mor. II. 2. T.2 p.19)» (*Zib.* 2683). In generale il realismo di Aristotele sembra essere molto gradito a Leopardi. Tra i due pensatori una corrispondenza significativa può rintracciarsi in una massima di Aristotele sui limiti del *logos*, riportata nello *Zibaldone* [2721], in cui l'antico greco, conteggiando cose e parole, sentenziava «più essere le cose che le parole», sostanzialmente accolta da Leopardi e riformulata nel modo seguente: «la natura è grande, la ragione è piccola» (*Zib.* 14).

¹² I temi trattati in queste opere sono molti ed eterogenei. Difatti l'inesauribile curiosità e la varietà infinita degli interessi sono tra le caratteristiche più spiccate del pensiero di Leopardi. Il suo occhio lucido, avvezzo alle arti e alle scienze, entra come una lama affilata nel cuore di materie molto variegata tra loro, alcune particolarmente arcane e dure da essere penetrate. Si interessa ed affronta, in modo

originale e accurato, questioni di filosofia morale, filosofia del linguaggio, filosofia della scienza e della conoscenza, filosofia della religione, ed ancora, instancabile, problemi di natura antropologica, sociale e politica.

¹³ Leopardi fu poeta molto amato da Gentile. Tuttavia le concessioni di Gentile sul piano filosofico furono limitate, contenute e ristrette, non andarono mai oltre una rivalutazione del Leopardi moralista o del riconoscimento eufemistico di un generico eclettismo: «se cerchiamo in lui il filosofo, avremo lo scettico, ironista, materialista piuttosto mediocre nell'invenzione» (Gentile 1928: 164).

¹⁴ G. GENTILE, *La filosofia di Dante Alighieri*, in http://www.classicitaliani.it/dante/critica/gentile_dante.htm. Croce sanciva questo principio, l'inammissibilità dell'unione della filosofia e della poesia, proclamando l'inconciliabilità tra poesia e non poesia (Croce, 1923).

¹⁵ Considerare lo *Zibaldone* una bussola per intendere la poesia di Leopardi non esclude, certamente, l'inverso. Il libro dello *Zibaldone*, infatti, non può essere svilito e relegato esclusivamente a una funzione strumentale, enciclopedica, rappresentando di per sé un'opera letteraria autonoma che la poesia può aiutarci ad illuminare. La torcia passa di mano.

Bibliografia

Baldacci, L., *Il male nell'ordine. Scritti leopardiani*. Milano, Rizzoli, 1998.

Bigi, E., *Leopardi*. Grande Dizionario Enciclopedico. Torino, Utet, 1969.

Binni, W., *La nuova poetica leopardiana*. Firenze, Sansoni, 1947.

Cacciari, M., *Magis amicus Leopardi. Due saggi*. Caserta, Saletta dell'Uva, 2008.

Capitano, L., *Leopardi e la genealogia del nichilismo*, in http://www.researchgate.net/publication/242465833_LEOPARDI_E_LA_GENEALOGIA_DEL_NICHILISMO

Caracciolo, A., *Leopardi e il nichilismo*. Milano, Bompiani, 1994.

Carbonara Naddei, M., *L'eterno e il tempo in Giacomo Leopardi poeta filosofo*. Napoli, Libreria scientifica editrice, 1973.

Cassano, F., *Oltre il nulla. Studio su Giacomo Leopardi*. Roma-Bari, Laterza, 2003.

Croce, B., *Poesia e non poesia*. Roma-Bari, Laterza, 1923.

De Sanctis, F., *Schopenhauer e Leopardi*. Napoli, La città del sole, 2007 (1^a ed. 1858).

Ferroni, G., *Profilo storico della letteratura italiana*. Torino, Einaudi, 1992, vol. II.

Folin, A., *Leopardi e l'imperfetto nulla*. Venezia, Marsilio, 2001.

- Fulci, L., *Il ruolo di Giacomo Leopardi nella filosofia italiana*, in <http://gpilumeli1947italy.wordpress.com/2006/01/20/un-articolo-su-giacomo/>, 2006.
- Galimberti, C., *Il linguaggio del vero in Leopardi*. Firenze, Olschki, 1959.
- Gatti, P., Firenze, *Esposizione del sistema filosofico di Giacomo Leopardi*. Le Monnier, 1906
- Gentile, G., *Manzoni e Leopardi*. Milano, Treves, 1928.
- Gentile, G., *La filosofia di Dante Alighieri*, in http://www.classicitaliani.it/dante/critica/gentile_dante.htm.
- Giordani, P., *Proemio*, in *Opere di Giacomo Leopardi*. Firenze, Le Monnier, 1845, vol. III.
- Givone, S., *Storia del nulla*. Roma-Bari, Laterza, 1995.
- Leopardi, G., *Lettera a Pietro Giordani*, 19 novembre 1819, in L. Felici, E. Trevi (a cura di), *Tutte le poesie e tutte le prose*. Roma, Newton & Compton, 1997.
- Leopardi, G., *Zibaldone*. L. Felici (a cura di). Roma, Newton & Compton, 2005.
- Levi, G. A., *Storia del pensiero di Giacomo Leopardi*. Torino, Bocca, 1911.
- Levi, P., *La miglior merce*, in *L'altrui mestiere*. Torino, Einaudi, 1985.
- Luporini, C., *Leopardi progressivo*, in *Filosofi vecchi e nuovi*. Firenze, Sansoni, 1947.
- Mengaldo, P. V., *Leopardi antiromantico*. Bologna, il Mulino, 2012.
- Negri, A., *Interminati spazi ed eterno ritorno. Nietzsche e Leopardi*. Firenze, Le Lettere, 1994.
- Nietzsche, F., *Intorno a Leopardi*. Genova, Il melangolo, 1992.
- Polizzi, G., *Filosofia delle circostanze e immagini della scienza nello Zibaldone*, in G. Polizzi (a cura di), *Leopardi e la filosofia*. Firenze, Polistampa, 2001.
- Polizzi, G., *Leopardi e 'le ragioni della verità'*. Roma, Carocci, 2003.
- Prete, A., *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*. Milano, Feltrinelli, 1980.
- Rigoni, M. A., *Il pensiero di Leopardi*. Milano, Bompiani, 1997.

Schopenhauer, A., *Il mondo come volontà e rappresentazione*. Milano, Rizzoli, 2002, vol. II, suppl. IV.

Severino, E., *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età della tecnica: Leopardi*. Milano, Rizzoli, 1990.

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

Trabattoni, F., *La filosofia di Leopardi: tra Platone e Severino*. ACME, vol. LVII, fasc. II, maggio-agosto 1999.

Vander, F., *Il sistema-Leopardi*. Milano, Mimesis, 2013.

Fim do antigo éthos e barbárie nos tempos modernos: Leopardi crítico da Modernidade

Fábio Rocha Teixeira
Universidade Federal de Santa Catarina/CNPq
fabiorx@gmail.com

Para a abordagem do tema deste artigo, é preciso, antes de mais, destacar certo fato da experiência biográfica leoparadiana, tendo como base o seu epistolário. Em 1824, Gian Pietro Vieusseux (1779-1863)¹ convidou Giacomo Leopardi (1798-1837) a participar da sua revista *Antologia*,² a qual defendia uma renovação cultural de orientação liberal (Dotti 2001: 673-678), convite renovado em 1826, a fim de que o poeta mantivesse a rubrica *Hermite des Apennins*.³ À época, Leopardi justificou a sua recusa, aludindo à fragilidade da sua saúde, embora outros fossem os seus motivos. Tratava-se, antes, da sua discordância em relação às ideias e princípios do programa da *Antologia*,⁴ ou seja, da orientação programática dela, pois de caráter econômico-liberal burguesa, e dirigida ao aperfeiçoamento do estado social italiano. Ao responder a Vieusseux,⁵ Leopardi parecia ironizar, ao se declarar ‘ignorante’ em filosofia social. Daí ser preciso aqui indagar: se a cultura do século XVIII propôs a ideia de progresso, essa ideia já não havia sido rechaçada por Leopardi no período relativo ao convite? As *Operette morali* e o *Zibaldone di pensieri* não já apresentariam várias formulações nas quais Leopardi desacreditava os ideais de ‘aperfeiçoamento’ e ‘melhoria’ do estado social? Tais indagações são aqui relevantes para se propôr certa problemática e, em seguida, se formular, nesta exposição, uma hipótese interpretativa, a fim de se compreender o sentido da crítica leoparadiana ao mundo moderno.

Se o poeta houvesse enviado à revista florentina o artigo de ‘gênero filosófico’, solocitado na carta que lhe fora enviada por Vieusseux, ou se tal artigo consistisse no *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl’italiani* (1824), é algo incerto. Há, no entanto, referências, no *Zibaldone di pensieri*, que fazem alusão às reflexões leoparadianas sobre esse tema, as quais remontam a 1822. É importante aqui destacar a seguinte observação de Leopardi: «Veja o esboço de meu discurso sobre os costumes

presentes dos italianos» (*Zib.* 4087). Ademais, o ano de 1824 indica também uma nova viragem⁶ no pensamento de Leopardi, quando se considera aquela ocorrida em 1819. A nova viragem revela o seu abandono, no âmbito do seu ‘sistema da natureza’,⁷ da relação anterior entre *natureza* e *razão*, pois a natureza não se apresenta mais, como nos primeiros anos, a *madre amorosa*, mas uma *natura matrigna*, responsável pelos males e pela infelicidade humana (*Zib.* 4129). Disso resulta a seguinte problemática: onde buscar um novo princípio após a *strage delle illusioni* e o declínio do *éthos* antigo? Qual o estatuto ontológico das ilusões e a sua relevância na vida humana? Responder a essa problemática é o propósito fundamental deste artigo.

Para tanto, adota-se aqui a seguinte ordem de argumentos, apresentando-os na forma de tópicos, a fim de um tratamento mais claro deste tema e da problemática acima indicada: I) A análise leopardiana da Itália e das nações europeias; II) *Società strette* e vida civil: a Itália e as outras nações europeias modernas; III) Modernização e vínculos civis: especificidade da situação italiana; IV) A fragilidade dos vínculos civis modernos e frivolidade nos costumes; V) A diagnose do presente: Leopardi e a crítica à Modernidade. Tais argumentos contribuirão para se compreender a especificidade e relevância da crítica leopardiana à Modernidade e, ao mesmo tempo, a sua originalidade, quando comparada ao que foi realizado, quer no século XIX, com Hegel e Marx, quer nos séculos XX e XXI, com a *Teoria crítica* da Escola de Frankfurt e o pós-moderno *pensiero debole* de Gianni Vattimo.

1. A análise leopardiana da Itália e das outras nações europeias

Em 1824, Leopardi se depara com uma confluência, quer de acontecimentos históricos quer de outras experiências culturais, marcando a sua experiência na sociedade moderna. Após o fracasso da Revolução moderna, dá-se ao mesmo tempo a ruína das ilusões revolucionárias e o advento da Restauração,⁸ atenuando-se assim a hegemonia cultural da França. Já com a Alemanha impôs-se na Europa uma nova religião, a saber, a da razão elevada à metafísica.⁹ O *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl’italiani*, de Leopardi, apresenta um diagnóstico da modernização na Europa, com base na situação econômica, social, cultural e política italiana e das outras nações europeias. Em tal diagnóstico, o pressuposto da civilização clássica – com a

particularidade de seu *éthos* – assume uma dimensão de parâmetro e orientação para uma reflexão ética e política das transformações ocorridas no mundo moderno.

A análise presente no *Discorso* leopardiano sobre o processo de modernização das nações europeias apresenta certa especificidade em relação àquela ocorrida na Itália, se comparada ao que ocorreu nas outras nações, a saber, Alemanha, Inglaterra e França. De acordo com Leopardi:

[...] as nações civis da Europa, ou seja, principalmente a Alemanha, a Inglaterra e a própria França abdicaram (talvez também pelo progresso das Luzes e do espírito filosófico e reflexivo, que aumenta as luzes e acalma as paixões e introduz um hábito de moderação; e, igualmente, pelo próprio enfraquecimento do amor e fervor nacional, e geralmente de todas as paixões dos homens), [...] de grande parte dos antigos preconceitos nacionais desfavoráveis aos forasteiros, da animosidade, da aversão em direção a eles e, sobretudo, do desprezo contra os mesmos e contra a literatura, civilização e costumes deles, ainda que se queiram diferentes das deles. E aumentando o gosto de conhecê-los, ao mesmo tempo com a estima dos mesmos e com a equidade no julgá-los, ilimitados são os volumes publicados por cada nação para informá-la das coisas das outras (Leopardi 2006: 45-47).

Não obstante essas conquistas e avanços das nações europeias, Leopardi observa certas consequências negativas decorrentes de tal acontecimento. Com o progresso do ‘espírito filosófico e reflexivo’, ao introduzir certo hábito de moderação nos homens, principal causa do crescimento das ‘luzes’, causou o abrandamento do amor e fervor nacional, mas também foi responsável pelo enfraquecimento de todas as paixões nos homens. A presença do juízo reflexivo e desapassionado, fruto de certo espírito filosófico, tornou-se universal na época de Leopardi: uma experiência sem precedentes na história. Daí ele constatar:

[...] a vida, a imaginação, e na literatura a originalidade e novidade, em suma, tudo aquilo que serve para alimentar a vida humana e escapar ao tédio, e ocupar de algum modo quem não tem necessidades, embora seja desigualmente distribuído, é, contudo, tão escasso junto às nações, ainda que mais disso excedam, que todas estão agora direcionadas para recolher sarmentos, por assim dizer, de toda parte para reparar a frieza que ocupa geralmente a vida moderna civil, e para formar das poucas chamas esparsas aqui e ali, e insuficientes a cada um, uma chama comum [...] (Leopardi 2006: 46).

Para Leopardi, a originalidade, a imaginação e a invenção estão extintas em toda Europa, daí o mundo imitar, colecionar, compilar e dissertar sobre as coisas encontradas por outros, quer antigas quer modernas. A criação chegou ao fim ou se tornou escassa: aqui os argumentos leopardianos não se limitam à questão literária, mas valem,

igualmente, para os costumes e opiniões europeias. Entre os volumes publicados pelos estrangeiros sobre outros povos, destacam-se também aqueles sobre ‘as coisas da Itália’ (Leopardi 2006: 47), naquela época objeto de curiosidade geral e de viagens.

Para Leopardi é estranho a delicadeza com a qual os escritores estrangeiros se reportam aos italianos, em especial, quando se constata quase inexistir o ‘amor nacional’ entre esse povo. Isso explica também o modo como os italianos concebem os outros povos:

[...] medindo os outros com base em si mesmos, (os quais caminhando sempre atrás dos outros, não estão ainda tão distantes dos preconceitos e da animosidade contra os estrangeiros, e certamente os conhecem e se esforçam em conhecê-los cem vezes menos do que eles não fazem em relação a eles [italianos] (Leopardi 2006: 48).

O ódio ou o desprezo contra outras nações quer nos livros quer em outras formas estão, no entender de Leopardi, ‘fora de moda’ (2006: 48). Quanto aos italianos, eles «[...] não escrevem nem pensam sobre os seus costumes, como sobre qualquer outra coisa que lhes importe e beneficie ou aos outros: exceto talvez apenas o Baretti [...]» (Leopardi 2006: 48-49). Tal ausência lhe motivou certamente a elaboração de um diagnóstico da Itália e dos costumes do seu povo ante a experiência de outras nações europeias.

2. *Società strette* e vida civil na Itália e nas outras nações europeias modernas

Após comentar sobre as impressões dos escritores estrangeiros em relação à Itália e identificar a quase ausência de tratados sobre os costumes de outros povos, entre os italianos, Leopardi analisa os costumes do seu povo com a certeza de não ser repreendido pelos italianos. Daí indagar: «por que eu deverei falar com cerimônia à minha própria nação, isto é, quase à minha família e aos meus irmãos?» (Leopardi 2006: 50). Ao conceber o *Discorso*, Leopardi já conhecia os danos da idade presente, pois decorrentes da modernização. À época, conforme o seu diagnóstico, o estado dos povos revelava algo difícil de dissimular:

[...] a extinção quase universal ou o enfraquecimento das crenças sobre as quais se podem fundamentar os princípios morais, e de todas aquelas opiniões fora das quais é impossível que o justo e o honesto pareça razoável, e o exercício da virtude digno de um sábio, e de outro lado a inutilidade da virtude e a utilidade resoluta do vício dependentes da constituição política das presentes repúblicas (Leopardi 2006: 50).

Em virtude do vazio deixado pelo desaparecimento dos antigos ideais, que antes fundamentavam a moral, Leopardi observa que a conservação da sociedade terminou como «[...] obra mais do acaso que de outra causa [...]» (Leopardi 2006: 50). A completa dissolução dos princípios sociais se lhe apresentava como um caos, o qual espantava realmente «o coração de um filósofo» (Leopardi 2006: 50). Daí a sua dúvida quanto ao futuro destino das sociedades civis, ou seja, a «grande incerteza de como tais sociedades possam doravante continuar a existir» (Leopardi 2006: 50).

Conforme Leopardi escreve, algumasnações civis, em especial, a França, a Inglaterra e Alemanha possuem, porém, «[...] um princípio conservador da moral e da sociedade, pois embora pareça mínimo e quase desprezível, em comparação aos grandes princípios morais e de ilusão que se perderam, é de uma grande validez. Tal princípio é a própria sociedade» (Leopardi 2006: 50).¹⁰

Trata-se aqui da convivência dos homens para prover às próprias necessidades, pois na defesa deles contra os «[...] comuns danos e perigos, [eles] têm aquele gênero mais particular de sociedade que costuma ser chamado com esse mesmo nome reduzido à significação mais estreita» (Leopardi 2006: 51). Segundo Leopardi, tal sociedade estreita possibilita

[...] um comércio mais íntimo dos indivíduos entre eles, e, sobretudo, daqueles que dispensados da condição deles de proverem com a obra mecânica das próprias mãos à subsistência deles e a dos outros, e providos do necessário à vida por meio das fadigas dos outros, faltando necessidades primárias, dirigem-se naturalmente para a necessidade secundária, ou seja, de encontrar qualquer outra ocupação que preencha a vida deles, e os alivie o peso da existência, sempre pesada e intolerável quando é desocupada. Essa tal sociedade que está principalmente entre esses tais homens, tem como fim o deleite e o preenchimento do vazio da vida ocasionado pela falta das necessidades primárias, e por consequência há as ditas necessidades secundárias, como aquele outro, mais amplo e mais comum gênero de sociedade, tem por origem as necessidades primárias e a necessidade natural (Leopardi 2006: 51).

Na ausência dos antigos princípios e vínculos civis, a ‘sociedade estreita’, torna, no presente, as cidades e inteiras nações civis quase uma família. No entender de Leopardi, isso ocorre para que as nações, juntas, possam encontrar

[...] nas relações mais estreitas e mais frequentes que nascem dessa quase união doméstica, uma ocupação, um pasto, um entretenimento para a vida daqueles, que sem isso, transcorreriam o tempo totalmente vazio, e tais são [...] todos os homens, salvo os

agricultores e aqueles que nos obtém o vestido de primeira necessidade (Leopardi 2006: 51).

No trato recíproco, os homens adquirem assim estima uns pelos outros, pois a ‘sociedade estreita’ possibilita que cada um tenha em conta o outro e deseje fazer-se estimar, tendo os outros como necessários à própria felicidade.

Com o fim da civilização clássica, resta apenas conduzir a ambição para os fins sociais ou, conforme apresenta o *Discorso*, para as várias formas e fins da ambição. Ao destacar as mudanças ocorridas na Modernidade, Leopardi remonta à idade clássica sustentando ter sido o desejo de glória algo muito comum naquela época. Nos novos tempos, ele reconhece que:

[...] agora essa é coisa demasiado grande, demasiado nobre, demasiado forte e viva para que ela possa ter lugar na pequenez das idéias e das paixões modernas, restritas e reduzidas a estreitíssimos termos e a baixíssimos graus pela razão geométrica e pelo estado político da sociedade; para que ela possa aparecer com o estatuto de indiferença e mortificação que decorre universalmente na vida civil das ditas causas; e a glória é uma ilusão demasiado esplêndida e um nome demasiado alto para que possa durar após a destruição das ilusões, e o conhecimento da verdade e realidade das coisas, e do peso e valor delas (Leopardi 2006: 52).

Confrontando-se com os efeitos do processo de modernização e a ruína das antigas ideias da civilização anterior, Leopardi reconhece a incompatibilidade das antigas ilusões com a nova ordem do presente, pois o

[...] amor da glória é incompatível com a natureza dos tempos presentes, é algo obsoleto como os hábitos e as vozes antiquadas, não subsiste mais, ou é tão raro, e onde subsiste é tão frágil e ineficaz que não pode ser princípio de grandes bens para a sociedade e muito menos servi-la de vínculo, como era em grande parte uma vez (Leopardi 2006: 52).

Nos tempos presentes e nas *società strette*, a ambição produz um sentimento de caráter moderno e, por sua natureza, «posterior às grandes ilusões da Antiguidade» (Leopardi 2006: 52). Trata-se aqui do sentimento de honra, por sua vez, uma ilusão, porque

[...] consiste em estima que os indivíduos fazem da opinião dos outros com relação a eles, opinião que rigorosamente falando, é algo de pouco valor, mas [...] é uma ilusão tão pouco alta e viva e luminosa que facilmente esconde também aos olhos exercitados pelo conhecimento do verdadeiro, a sua vacuidade, e por aparecer com o estado presente e com a destruição de quase todas as outras ilusões [...]. Essa ilusão, porém, é muito poderosa nas nações e nas classes que fazem uso daquela íntima sociedade da qual apenas ela pode nascer (Leopardi 2006: 52-53).

Em tais sociedades, ou seja, nas ‘sociedades estreitas’, a opinião pública é quase suficiente – conforme as circunstâncias sociais – para suprir os princípios morais, perdidos também pelas classes não trabalhadoras. Por causa da perda dos antigos vínculos, tal ‘opinião’ passa, igualmente, a suprir «os outros vínculos da sociedade, os outros freios do mal e estímulos do bem, no lugar dos quais resta, pode-se dizer, isso apenas, e é mesmo suficiente para servir à sociedade como liame» (Leopardi 2006: 54).

3. Modernização e vínculos civis: especificidade da situação italiana

Na Itália, porém, estava ainda ausente uma ‘sociedade estreita’: algo que causou impactos devastadores, em razão da vida não possuir nem mesmo ‘aparência’ para ser considerada como relevante. A falta de ‘centro’ e, conseqüentemente, de um teatro nacional e de uma literatura nacional moderna, responsáveis em outras nações pela conformidade de opiniões, de gostos, costumes, maneiras e caráter individuais (Leopardi 2006: 56-57),¹¹ determinou também a inexistência de um público italiano. Em virtude dos modos de comportamento serem tão diversos quanto o número de cidades e de províncias, não havia, na Itália daquele período, um ‘bom tom’ determinado e nem «conveniências de sociedade» (2006: 57), pois cada indivíduo seguia o próprio arbítrio e fazia o próprio tom.

Isso explicaria, em parte, o desprezo dos italianos pela ‘opinião pública’ e o fato de eles não possuírem verdadeiramente ‘costumes’, mas apenas ‘usos’ ou ‘hábitos’ (Leopardi 2006: 75).¹² Leopardi narra aqui sobre os efeitos que a falta de uma ‘sociedade estreita’ causou na vida dos italianos:

Não falo da total falta de indústria, de toda espécie de atividade, e aquela [falta] de carreiras políticas e militares, aquela de qualquer outro instituto de vida e de profissão pela qual o homem mire a um fim, e com a expectativa, com os intentos, com as esperanças do porvir, eleve o valor da existência, a qual sempre que falta de perspectiva de um futuro melhor, sempre que restrita apenas ao presente, não pode deixar de parecer coisa muito vil e sem momento, porque no presente, isto é, naquele que está submetido aos olhos, não têm lugar as ilusões, fora das quais não existe a importância da vida. Ora, a vida dos italianos é precisamente tal, sem perspectiva de melhor sorte futura, sem ocupação, sem finalidade e restrita apenas ao presente. Mas deixando isso de lado e nos restringindo unicamente à falta de sociedade, certamente que é um dos maiores e principais meios que restam hoje aos homens para não se aperceber demasiado da nulidade das coisas deles ou para não a sentir, embora a conheçam, para não serem na prática persuadidos pela total frivolidade de quaisquer que sejam as suas ocupações e

pela total indignidade da vida, para ser com fadigas e com solitudes cultivada, estudada e exercitada, um, digo, dos principais meios e talvez o principal absolutamente, é a sociedade (Leopardi 2006: 59).

Prevalece, nesse momento, o estado de indiferença e cinismo social dos italianos, o mais ‘razoável’ e ‘natural’ para a condição de desengano a que se reduziram, embora significasse algo muito danoso para os costumes. Leopardi sabe que a indiferença e o cinismo são, porém, prejudiciais aos liames sociais, porque não estimulam, na convivência diária, a estima, o respeito, nem o sentimento de honra: importantes e necessários ao convívio moderno por serem os únicos possíveis após o ‘aniquilamento das ilusões’ antigas. Esses ‘incômodos’ se apresentam, em maior ou menor grau, em todas as nações europeias avançadas, pois específico desse século é o gênero de amor próprio que se chama ‘egoísmo’. Tais ‘inconvenientes’ foram, no entanto, mais graves na Itália, porque em sentido moral a nação italianase encontrava desprovida de fundamentos mais que qualquer outra nação europeia.

No entender de Leopardi, a civilização moderna, a sua filosofia e os seus progressos, merecem louvor apenas por libertarem a civilização da ‘barbárie dos baixos tempos’, sendo necessário, entretanto, duvidar do benefício de tais progressos para os homens. Daí Leopardi comparar as diversas épocas da civilização humana, por meio da capacidade dos costumes e das opiniões, para o favorecimento, condução e geração da grandeza do espírito e da ação, tendo como base o critério da ‘felicidade’, ‘virtude’, ‘valor’, ‘energia’ e ‘atividade’ dos homens, quer como indivíduos quer socialmente como um corpo. Dessa comparação as sociedades antigas se destacam como paradigma a ser seguido pelas civilizações modernas.

4. Fragilidade dos vínculos civis modernos: frivolidade nos costumes

Em conformidade com o *Discorso*, de 1824, Leopardi reconhecia presença nos novos vínculos constituídos pelas nações modernas ante a dissolução universal dos princípios sociais de outrora, ou seja, aqueles da moral na civilização clássica, de uma fragilidade, pois os novos liames das ‘sociedades estreitas’ são fugazes, uma vez que fundados na opinião pública. Esta última, por sua vez, foi considerada por ele como regularmente tão incerta, sem regra, inconstante nos princípios e nas aplicações, não obstante fosse a

única forma possível de se conservar a vida civil na Modernidade. Tais ‘sociedades’ buscavam preencher o vazio decorrente do desaparecimento das ilusões com esses princípios, a fim de novos costumes adequados à nova ordem das coisas (Leopardi 2006: 52-57).

Nessas ‘sociedades’, a opinião pública deve sugerir os ‘princípios morais’, perdidos após o processo de modernização, e substituir, igualmente, os antigos liames da vida coletiva. A via adotada pelas ‘sociedades estreitas’ é a da conservação de valores sem substância e frívolos por si mesmos, pois nelas os ‘homens polidos’ se abstêm

[...] de fazer o mal e fazem o bem, não movidos pelo dever, mas pela honra. [...] As ilusões sociais cessam na solidão, a honra desaparece, porque tirado dos olhos aquilo que lhe dava aparência e uma espécie de realidade, vê-se a irracionalidade, a vacuidade e a frivolidade” (Leopardi 2006: 55).

Leopardi critica a fragilidade e frivolidades dos princípios que a orientam essa forma moderna de sociedade nos seus costumes. Daí ele questiona não apenas a redução dos antigos ideais, que outrora fundamentavam a moral, mas identificar a frivolidade dos novos valores no estado presente. Na nova época, o critério de uma ‘boa ação’ não ultrapassa o de se portar um ‘belo vestuário’. Para Leopardi, tal modo de se reportar à probidade se apresenta como algo estranho, pois se limita apenas ao cuidado de adquirir e conservar a ‘bela maneira’. Aqui se expressa a recusa leopordiana à banalização dos princípios morais, à fragilidade dos novos critérios e à frivolidade no trato entre os ‘homens polidos’ (Leopardi 2006: 54).

Leopardi critica a forma dos comportamentos na vida civil moderna, onde se priorizam a dissimulação e a aparência, ou seja, a moral reduzida à miséria do ‘bom tom’. Trata-se do único fundamento que resta para os bons costumes das classes civis, exercitados, em geral, pelas razões que se exercita o ‘bom tom’. Em virtude da necessidade de estabelecer novos vínculos, após a o ‘aniquilamento das ilusões’, o ‘bom tom’ se apresenta, nessas sociedades, como realidade, ou aparência de realidade. Em tal sociedade, o ‘bom tom’ existe onde a moral perdeu todo o seu fundamento e a sociedade perdeu todo vínculo, não podendo mais produzir os bons costumes, nem banir ou manter distantes os maus.

Trata-se, nas sociedades modernas, da única garantia dos costumes, tanto públicos quanto privados, que ela possa ter e, por sua vez, é causa imediata da conservação dela mesma. Em razão de tais mudanças na vida moderna, Leopardi sabe que o presente se fundamenta em uma moralidade muito diversa. Por isso, ao falar de ‘inutilidade da virtude’ e ‘utilidade do vício’, ele sabe também de se encontrar em outra civilização, pois dependente da constituição política das presentes repúblicas. Este é, portanto, o vínculo possível no presente, após a ruína das antigas ilusões, não obstante o caráter artificioso de tais vínculos.

5. A diagnose leopardiana do presente: Leopardi e a crítica à Modernidade

Os argumentos anteriores contribuem para um aprofundamento do sentido da *diagnose* leopardiana: argumento fundamental deste tópico. Como crítico do século XIX, Leopardi diagnostica certas degenerescências decorrentes dos rumos tomados pela racionalidade e civilidade na Modernidade. O *Discorso*, de 1824, revela certa complexidade no modo de abordar os danos oriundos da experiência social moderna. Em um dos fragmentos do *Zibaldone di pensieri*, datado em 7 de julho de 1826, Leopardi escreve:

A barbárie supõe um princípio de civilização, uma civilização iniciada, imperfeita; aliás, o inclui. O estado selvagem puro, não é nada bárbaro. As tribos selvagens da América que se destroem reciprocamente com guerras mortíferas, e se extinguem igualmente por si mesmas por força de embriaguez, não fazem isso porque são selvagens, mas porque tem um princípio de civilização, uma civilização imperfeitíssima e muito rude; porque iniciaram a civilizar, em suma, porque são bárbaras. O estado natural não ensina isto, e não é o deles. O mal deles provém de um princípio de civilização. Nada pior, certamente, que uma civilização ou iniciada, ou mais que amadurecida, degenerada, corrupta. Uma e outra são estados bárbaros, mas nem uma nem outra são estado selvagem puro e propriamente dito (*Zib.* 4185).

Para Leopardi, o processo civilizatório moderno representa uma experiência de perda, de fragilização e degenerescência da condição humana. Tal processo determinou a eliminação de valores e de crenças fundamentais, necessários, de um lado, para a constituição do ânimo humano e, de outro, para a vida civil. Ele questiona como as sociedades modernas puderam sobreviver ante o vazio deixado pelo processo de civilização, destruidor de ‘crenças’ e de ‘opiniões’, uma vez que outrora fundamentavam os princípios morais e o exercício da virtude.

O reconhecimento leopardiano da importância das ilusões dá-se em razão de elas possibilitarem uma experiência vital ao gênero humano, oposta à experiência dos limites da realidade. No entender de Leopardi, as ilusões não são meras inutilidades, pois «entram substancialmente na composição e ordem das coisas» (*Zib.* 51). Somente por seu intermédio, torna-se possível «buscar no homem a única espécie de certa felicidade da qual ele é capaz. A verdadeira sabedoria [...] de buscar a felicidade no ideal» (Leopardi 1983: 252). Por isso Leopardi defende ante o vazio da existência provocado pela presença do ‘nada’, ou seja, pelo ‘fantasma horrível’, é preciso o retorno das ilusões.

De acordo com Leopardi, o homem moderno, comparado ao antigo, é pequeno, egoísta e vil, porque segue a razão. O desenvolvimento da razão e da civilização é a consequência negativa da transformação da condição do espírito humano, por não ser mais possível uma relação imediata, direta e espontânea, com a natureza, como ocorria nos tempos primitivos (Puppo [1962] 1996: 83). Daí ser preciso a ‘imaginação’, por se tratar de uma faculdade que conserva, no homem, parte da sua ação e da sua influência. Essa faculdade não se apresenta onde não existe mais sociedade: por isso a presença apenas do tédio ante a impossibilidade de vida ativa no presente. O homem pertencente ao século XIX é destituído de força da imaginação, pois « [...] se enfraquecem cada vez mais as gerações dos homens, [pela] [...] falta de ilusões existentes no mundo como outrora [...]» (*Zib.* 130).

Leopardi sabe que a vitalidade e a necessidade do vigor do corpo só podem provir da presença das «grandes ilusões da alma» (*Zib.* 130). Na presente condição dos homens apresentam-se, no entanto, apenas o incremento e a divulgação da filosofia, que vai afiando e dispersando aquele pouco que resta das ilusões. Isso explica a presença, em tal sociedade, da ‘uniformidade’, da ‘inatividade’, da ‘nulidade’ e ‘mortificação real’ da vida. As ilusões não são, porém, obra da arte ou da razão, mas da natureza e a sua destruição pela razão moderna afeta a natureza que constitui a força vital nos homens. Para Leopardi, o resultado dessa mutilação é o surgimento da barbárie, pois esta última é a condição em que a natureza perde a sua força nos homens.

A natureza deliberou as ilusões, para os homens, como criações arbitrárias, uma vez que a própria natureza poderia se conduzir normalmente sem as mesmas. Por isso as ilusões – constituidoras do homem como tal e da ordem das coisas – são

compreendidas como reais. Na concepção leopardiana, elas são os ingredientes essenciais do sistema da natureza humana e naturalmente dadas a todos os homens. Daí se indagar: por que tal dimensão das ilusões é tão destacada por Leopardi como necessária e posta pela natureza para os homens? Qual a sua função no interior da reflexão leopardiana sobre a questão do presente?

Conforme sustenta Leopardi, em virtude da ausência de fecidade real entre os homens, a atividade da faculdade imaginativa se apresenta como essencialmente necessária, tendo em vista a incapacidade humana de satisfação integral dos prazeres. Enquanto essa faculdade possibilita suprir em certa medida tal ausência, a sua atividade faz que todos «pareçam belíssimos e grandes de longe, e o desconhecido seja mais belo do que o conhecido» (*Zib.* 170). As ilusões terminam assim persuadindo os homens a ações grandiosas e virtuosas, pois «a virtude, [...] como tudo aquilo que é grande e belo, seja apenas uma ilusão» (Leopardi 1983: 251).

Para Leopardi, as ilusões são o mais sólido e o mais vão prazer desta vida: daí a presença delas na experiência humana. O homem não vive de outra coisa senão de ilusões, pois, quando eliminadas, a existência humana torna-se algo insuportável. Na vida humana, elas assumem um lugar determinante, uma vez que possibilitam a continuidade da existência como alimento para a vida. Se os princípios ressuscitassem as ilusões, eles dariam vida e espírito aos povos, reunindo, com certa substância e realidade, «[...] os erros e as imaginações constituidoras e fundamentais das nações e das sociedades [...]» (*Zib.* 1026). Nesse sentido, todas as nações « [...] renasceriam para a vida e se tornariam grandes e fortes e formidáveis» (*Zib.* 1026).

Ante a ‘mísera espiritualização’ moderna das coisas humanas, Leopardi percebe a necessidade de se recuperar ilusões como: ‘pátria’, ‘triunfo’, ‘festas patrióticas’, ‘honras e méritos’: todas pertencentes ao mundo antigo (*Zib.* 1026). Só assim as nações ressurgiriam para a vida e se tornariam grandes e fortes. Porém, tudo se tornou ‘vacuidade’, menos as ‘belas ilusões’, mas sem elas não pode haver grandeza, nem o que se esperar. Nos novos tempos, em razão do predomínio de uma racionalidade inimiga de toda grandiosidade, ocorreu a destruição das grandes ilusões e, por sua vez, a destruição da grandeza do espírito e das ações. O progresso da razão e a dissolução das ilusões produzem a ‘barbárie’, pois « [...] um povo iluminado em excesso, não se torna civil, como sonham os filósofos do nosso tempo [...], mas bárbaro» (*Zib.* 22).

Antes da crise do ‘sistema da natureza’ leopardiano, a grande inimiga da barbárie não era outrora a razão, mas a natureza, porque fornecia as ilusões para tornar um povo realmente civil. Leopardi as compreendia como inerentes ao sistema do mundo, pois quando eliminadas, o homem se degeneraria. Daí Leopardi sustentar que todo povo degenerado é bárbaro. Ele sabia, no entanto, que o tempo das grandes ilusões havia terminado, e também de não existi routro real, nem outra coisa de substancial no mundo que as ilusões. Por isso todo o ‘belo’, o ‘bom’, neste mundo, é ilusão, mas também a virtude, a magnanimidade, são fantasmas e substâncias imaginárias.

Embora as ilusões tivessem sido no mundo moderno, enfraquecidas e desmascaradas pela razão, Leopardi sabia que elas permaneciam ainda no mundo, pelo fato de comporem a vida humana. Mesmo perdidas, permanecia, no entanto, uma raiz muito vigorosa, pois elas continuam vivendo, não obstante a experiência e a certeza da sua perda. Se eliminadas radicalmente, todo homem ou criança se mataria e «[...] a nossa raça teria sido extinta no seu nascimento por necessidade inata e substancial» (*Zib.* 216). As ilusões permanecem ainda, não obstante a presença da razão e do saber. Leopardi espera que durem mesmo com o progresso, mas os riscos contra as ilusões estão presentes nos novos tempos. Daí ele vislumbrar um universo horrendo de destruição que ameaça a vida humana no presente moderno.

A civilização do homem social e das nações se fundamenta e se compõe essencialmente nos ‘erros’ e nas ‘ilusões, pois exprimem, igualmente, sentido de civilidade. Se as ilusões desaparecessem completamente, o homem também desapareceria, uma vez que o fim das ilusões gerais influi sempre sobre aquelas individuais. Leopardi conhece os rumos tomados pelo processo civilizatório, na Modernidade, e os danos causados à vida civil, em especial, contra as faculdades e às crenças. Ante as degenerescências do presente, ele faz um alerta:

Ou a imaginação restituirá o vigor e as ilusões recuperarão corpo e substância em uma vida enérgica e móvel, e a vida tornará a ser coisa viva e na morta, e a grandeza e a beleza das coisas tornarão a parecer uma substância, e a religião adquirirá o seu crédito ou este mundo se tornará um erralho de desesperados, e talvez também um deserto (Leopardi 1998: 586).¹³

Em 7 de junho de 1820, Leopardi considerou, no seu *Zibaldone di pensieri*, o grau de civilização de uma nação como decorrente de uma combinação entre natureza e razão, mas com o predomínio da natureza (*Zib.* 114). Se a principal finalidade da civilização

moderna era reconduzir a civilização ao equilíbrio entre natureza e razão, pois capaz de fornecer certa felicidade aos homens no estado social e o mais próximo do estado das civilizações antigas, sobretudo, grega e romana, isso, porém, não ocorreu.

Quando os modernos pretenderam abolir o que havia de bárbaro, dos baixos tempos, aniquilaram também o que nele existia de antigo, ou seja, a existência, o vigor do povo e do indivíduo, o espírito nacional, os exercícios do corpo, a originalidade e a variedade de caráter, costumes e hábitos. A moderna civilização terminou se conduzindo no lado oposto da antiga, mas após tanto refiná-la e aguçá-la, foram além dela e estiveram prestes a rompê-la.

Conforme Leopardi, a chamada perfectibilidade do estado social, como distanciamento da natureza, não conduziu à felicidade, porém aprofundou inúmeros males que reforçam a incivilidade. Ao se reportar ao presente estado moderno, ele indaga se a natureza podia racionalmente pôr «tão grandes, numerosos, incríveis obstáculos para a descoberta de um meio necessário e principal para obter aquela que nós chamamos perfeição e felicidade do gênero humano, isto é, civilização» (*Zib.* 1171-1172). A orientação da experiência moderna, no sentido do progresso da civilização, conduziu muito mais à incivilidade dos homens, à barbárie, do que à autêntica perfectibilidade presente apenas no estado natural. No seu entender, a ‘perfeita civilização’ está vinculada à perfeita barbárie. Por isso, a perfeição da sociedade se vincula à imperfeição, pois eliminada essa imperfeição se eliminaria as raízes da pretensa perfeição social. Ante essas contradições e absurdos, Leopardi indaga se essa via tivesse sido ordenada pela própria natureza a fim de que fosse obtida a perfeição, ou seja, o bem-estar da «principal criatura terrena» (*Zib.* 1173), a saber, o homem.

A perfeição do estado social é uma contradição, sobretudo, quando se trata, no entender de Leopardi, da perfeição moderna das artes, em razão da presença de inúmeros esforços e misérias para a obtenção da moeda na sociedade: desde os trabalhos nas minas até o cunho da moeda (*Zib.* 1173). Em seu uso se revelam os obstáculos para a conservação da igualdade entre os homens e, portanto, nos ‘estados livres’, pois compromete o verdadeiro mérito e a virtude. Isso ocorre porque obriga aos poucos «[...] a sociedade à opressão, ao despotismo, à servidão, à gravitação de umas classes sobre as outras, em suma, extinguem a vida moral e íntima das nações e as nações mesmas enquanto eram nações» (*Zib.* 1174).

Quanto às consequências no estado social decorrentes do uso da moeda, Leopardi as identifica também em outros usos, pois necessárias para a realização dessa imperfeição da sociedade e da civilização, mas provocam efeitos nefastos à conservação do indivíduo e do gênero humano. O excesso de objetos de luxo para estimular o comércio, tão necessário à civilização e, sobretudo, quando não sejam em si tão necessários e úteis à vida, revela uma contradição implícita ao aperfeiçoamento social e civilizatório, pois custam esforços infinitos à humanidade. Segundo Leopardi, é impossível admitir o fato de a natureza ter posto o princípio da perfeição e da felicidade dos homens a tal preço, isto é, o da infelicidade de uma metade dos homens. A busca moderna de civilização, como perfeição do gênero humano, utiliza-se, igualmente, da escravidão, defendida por muitos políticos como necessária ao ócio, à perfeição, ao bem, à civilização da sociedade (*Zib.* 1173).

Tal acontecimento, do mundo moderno, justifica a crítica leopardiana à forma da produção dos objetos de luxo para o comércio, pois não necessários, nem úteis à vida, mas ampliados às custas de infinitos sofrimentos para a humanidade. A produção desses objetos, em vez de conduzir à civilização e à perfeição, promoveu a incivilidade ou a ‘barbárie da sociedade’.¹⁴ No entender de Leopardi, a perfeita civilização não pode subsistir sem a ‘perfeita barbárie’. Ele compreendeu os diferentes danos do mundo moderno: todos decorrentes de uma forma de racionalidade que punha em risco as faculdades humanas. Na Modernidade, o modelo de saber prevalente terminou danificando a dimensão poética na natureza e no homem, pois destruiu os sentimentos vivos e aguçou a presença do egoísmo. Trata-se, igualmente, da recusa leopardiana à falsidade das filosofias do progresso e da perfectibilidade, da cultura espiritualista, oriunda da Restauração, por provocarem riscos contra a integralidade humana e queda na barbárie. Como é possível, indagaria Leopardi, pensar a possibilidade de vida sem vivos afetos?

¹ De tal acontecimento, Damiani comenta que Giordani, no início de novembro de 1823, sugere a Leopardi um acordo de colaboração com Viesseux, diretor da *Antologia*, a melhor revista editada na Itália. Leopardi até aquele momentomal conhecia o nome daquele homem de negócios, de origem suíça e de religião protestante. Em 1819, Viesseux teria se transferido para Florença, onde havia aberto um *Gabineto di Letteratura Scientifico-Letterario*, inspirado justamente no modelo anglo-saxão. Damiani escreve ainda que três vezes na semana, recolhiam-se, nas salas do prédio Buondelmonti, diversos

literatos e estudiosos com tendências e interesses diversos, mas associados com base em uma orientação liberal (Damiani 2002: 222-223).

² A *Antologia* perseguia uma finalidade moral, a saber, o aperfeiçoamento da sociedade. Podia-se contribuir com qualquer texto, igualmente, com resenhas de livros italianos ou estrangeiros (Damiani 2002: 224).

³ Rubrica proposta por Viesseux a Leopardi para colaborar com a *Antologia*: algo recusado por este último, conforme indica a carta de 4 de março de 1826 (Savarese 1995: 211).

⁴ Vale aqui destacar as observações de Tellini, pois sustenta o distanciamento de Leopardi da orientação programático-econômica, perseguida por Viesseux e, por sua vez, da cultura liberal burguesa. Para os seus argumentos, Tellini utiliza a carta enviada por Leopardi a Giordani, de 29 de julho de 1828 (Tellini 2001: 162).

⁵ Damiani conta ainda que no início de fevereiro, enquanto concluí a *Storia del genere umano* [História do gênero humano], pertencente às *Operette morali* [Opúsculos morais], Leopardi agradeceu a Viesseux pela oferta e que teria aceito de bom grado se não vivesse em um lugar periférico, onde a leitura era muito rara. O poeta dizia ainda que, na Itália, diferentemente dos outros grandes países europeus, um jornal deveria ensinar o que deve ser feito, ao contrário de anunciar aquilo que se faz, pois com frequência se tratava de “tolices, barbárie e, sobretudo, velharias, cópias e repetições”. Damiani comenta também que Leopardi afirmava de não valer à pena uma revista gastar o seu papel para fazer resenha de um soneto ou “algum comentário sobre um livro antigo, sobre uma pedra, sobre uma moeda e coisas semelhantes” (Damiani 2002: 224).

⁶ Trata-se aqui da virada filosófica ocorrida no desenvolvimento da obra de Leopardi, identificada pelos estudos leopardianos no ano de 1819, pois representaria o ápice de uma crise vivenciada por ele em sentido existencial e de novas experiências intelectuais (Leopardi 2010: 1109).

⁷ Em 15 de maio de 1820, Leopardi fez uma terrível descoberta, devastadora de sua fé na bondade da natureza: a de que a contradição não pertence à razão, ou seja, de que a “perfeição da razão” não significa “perfeição do homem”, mas é inerente à natureza. “Quem sabe me explicar essa contradição na natureza?” (Zib. 4087).

⁸ Sobre a Restauração como movimento contraposto ao fracasso da Revolução francesa, Asor Rosa comenta: “Como sempre ocorre em todos os acontecimentos históricos de dimensão ciclópica – e a Restauração certamente o foi – a determinar as saídas e as características, sem contar com a desastrosa derrota do exército napoleônico em Waterloo, concorreram várias motivações. Não há dúvida [...] que tiveram um papel relevante o cansaço de duas décadas de guerra quase ininterruptas, o desgaste da motivação revolucionária originária, o sofrimento pelo domínio francês, que [...] havia se manifestado com frequência em toda Europa como um estado de ocupação ávido e opressor. Também no campo das ideias não é insignificante o efeito de retorno que se produziu quando a tríade ideológica ‘liberdade, igualdade, fraternidade’ demonstrou [...] de não estar efetivamente radicada na prática dos grupos sociais e dos Estados contemporâneos e de ter se tornado, ao contrário, uma pura bandeira vagamente programática, a agitar apenas nos momentos mais convenientes. A experiência ensina que, quando um processo revolucionário não produz os seus efeitos nem no campo da teoria nem no campo da prática, reafirmam-se os princípios opostos, aqueles que [...] pareciam apagados em todo lugar e para sempre. Também a este contragolpe [...] deve-se a verdadeira e própria onda de sentimento religioso que invade a Europa nesta fase e caracteriza tantas manifestações literárias e culturais do período” (Rosa 2009: 406-407). Salvatorelli comenta também a passagem do período napoleônico à Restauração (Salvatorelli 1941: 143-189). Sobre o que significou em termos sociais a Restauração na Itália e quem eram os seus representantes ver comentário de Cesare Luporini (Luporini 2006: 90).

⁹ Ver, nesse sentido, a referência contida na nota “s” da edição organizada por Mario Andrea Rigoni (Leopardi 2006: 81-82). Pode-se identificar ainda no *Zibaldone di pensieri* alguns comentários sobre a filosofia alemã. (Zib. 2618).

¹⁰ Sobre esse argumento, ver os comentários de Mario Andrea Rigoni em sua coletânea de argumentos do *Zibaldone di pensieri* intitulada *La strage delle illusioni: pensieri sulla politica e sulla civiltà* (Rigoni 1993: 9-38). Quanto à noção de real como “deserto” e a consequente situação atópica do homem moderno ante a natureza e a sociedade, ver o estudo de Bruno Biral sobre Leopardi intitulado *La posizione storica di Giacomo Leopardi* (Biral 1997: 175-180).

¹¹ No *Discorso*, Leopardi reenvia a uma reflexão desenvolvida em seu *Zibaldone di Pensieri*, no qual estabelece uma estreita relação entre a ausência, na Itália, de língua e literatura, propriamente modernas, com a “nulidade” do poder político e militar italianos, em razão, quer do aguçamento das diversas guerras

e divisões internas, quer das invasões e influências político-culturais estrangeiras, verificadas a partir do século XVII, culminando na perda de uma identidade cultural dos italianos no sentido de nação. Os italianos não possuem uma língua moderna própria, nem literatura e filosofia modernas, porque “não são mais uma nação”. Sem “política e sem milícia, não influem mais nem sobre a sorte dos outros, nem sobre a sua própria, não governam nem se governam, e a existência ou o modo de ser deles é indiferente para o resto da Europa” (*Zib.* 3855-3863). Ver aqui Placanica, Augusto. *Leopardi e il Mezzogiorno del mondo*. Napoli, Avagliano, 1998, pp. 73-131.

¹² Em seu escrito “Un poeta e la società: Giacomo Leopardi, Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl’italiani”, Ezio Raimondi busca esclarecer o caráter distintivo dos conceitos leopardianos de *costumi*, *usanze* ou *abitudine*. Diz o autor: “Os ‘costumes’ são os valores que vêm do passado, aceitos por cada um de nós com um ato de responsabilidade pessoal. Os costumes se transmitem e cada um escolhe, aliás, decide assumi-los sobre si, tornando-os parte integrante da identidade individual. Os usos e os hábitos se recebem passivamente: não exigem uma resposta, mas apenas uma aceitação mais ou menos mecânica. O costume nasce, afinal, também de uma responsabilidade que o cidadão se assume, enquanto o uso e o hábito não comportam o confronto e o ‘medir-se com o outro’. Por vezes, quando não ocorrem os costumes, se encontram apenas usos, entendidos como realidade provinciana, como âmbitos mais restritos, quase locais. Disso e, ao mesmo tempo, do desenvolvimento do pensamento radical moderno, depende o ‘enfraquecimento dos princípios morais’, os quais se fundam sobre a persuasão: tais ‘princípios’ valem, de fato, apenas se o indivíduo os considera partes essenciais de si” (Raimondi, 1998, p. 60-61).

¹³ Ver comentário de Givone, Sergio “Filosofia, poesia e mito in Vico e in Leopardi”, in: G. Vattimo (org.). *Filosofia* ’95. Roma-Bari, Gius. Laterza&Figli, 1996, pp. 101-118.

¹⁴ Sobre o conceito de “barbárie da sociedade”, ver *Zib.* 1183 e 3894.

Bibliografia

Biral, B., *La posizione storica di Giacomo Leopardi* [1959], V. Torino, Einaudi, 1997.

Damiani, R., *All’apparire del vero. Vita di Giacomo Leopardi*. Milano, Mondadori, 2002.

Dotti, U. *La radiografia leopardiana della società politica e intellettuale italiana*, in *Lo ‘Zibaldone’ cento anni dopo. Composizione, edizioni, temi*. Atti del X Convegno Internazionale di studi leopardiani. Vol II. Set/1998, Recanati-Italia, Centro Nazionale di Studi Leopardiani (CNSL). Firenze, OLSCHKI Editore, 2001, pp. 673-678.

Givone, S., *Filosofia, poesia e mito in Vico e in Leopardi*, in Vattimo, G. (a cura di), *Filosofia* ’95. Roma-Bari, Gius. Laterza&Figli, 1996.

Leopardi, G., *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl’italiani* [1824]. Milano, BUR, 2006.

———, *La strage delle illusioni. Pensieri sulla politica e sulla civiltà*, Rigoni, M. A. (a cura di), II. Milano, Adelphi, 1993.

- _____, *La vita e le lettere* [1810-1835]. Milano, Garzanti, 1983.
- _____, *Memorie e disegni letterari*, in: *Tutte le poesie e tutte le prose e lo Zibaldone*, II. Roma, Newton&Compton, 2010.
- _____, *Operette morali* [1824-1834], Galimberti, C. (a cura di), V. Napoli, Guida, 1998.
- _____, *Zibaldone di pensieri*. Milano, Garzanti, 1991.
- Luporini, C., *Leopardi progressivo* [1947]. Roma, Riuniti, 2006.
- Placanica, Augusto, *Leopardi e il Mezzogiorno del mondo*. Napoli, Avagliano, 1998.
- Raimondi, E., «Un poeta e la società: Giacomo Leopardi, ‘Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl’italiani’». In: *Leterattura e identità nazionale*. Milano, Mondadori, 1998.
- Rosa, A. A., *Storia europea della letteratura italiana. II – Dalla decadenza al Risorgimento*. Torino, Einaudi, 2009.
- Salvatorelli, L., *Il pensiero politico italiano: dal 1700 al 1870*, II. Torino, Einaudi, 1941.
- Savarese, G., *L'eremita osservatore. Saggio sui “Paralipomeni” e altri studi su Leopardi*. Roma, Bulzoni, 1995.
- Tellini, G. *Leopardi*. Roma, Salerno editrice, 2001.

*A enciclopédia impossível. Forma e significado do Zibaldone di Pensieri*¹

Mario Andrea Rigoni
Università degli Studi di Padova
marioandrearigoni@gmail.com

Por quinze anos, de julho de 1817 a dezembro de 1832, Leopardi registrou – em um «imenso volume manuscrito, ou calhamaço»² que reúne o número de 4526 páginas – anotações e reflexões sobre os assuntos mais variados, da vida pessoal à filologia, da linguística à literatura, da filosofia à estética, da política à história. Aparentemente não seguia um desenho preordenado e, ainda, não respeitava na escrita, ritmos, medidas e formas constantes. Podia escrever em um único dia mais de meia dúzia de notas diferentes (é o caso de 4 de fevereiro de 1821), ou então dedicar mais dias a uma só nota, desenvolvida até o ponto de constituir um pequeno tratado (é o caso da análise dos diversos tipos de governo, feita de 22 a 29 do mês anterior). Analogamente, podia escrever outras 1800 páginas em um só ano, como acontece em 1821, mas também menos de 3 páginas no curso de mais anos, como acontece no triênio de 1830-1832. No mesmo período, praticava e mesclava todas as formas da escrita breve: a anotação, a citação, a recordação, o provérbio, a máxima, o lema, a anedota, o aforismo, a reflexão, o ensaio. Quando, em 4 de dezembro de 1832, escreveu a última nota, Leopardi deixava um documento humano, intelectual e também poético raríssimo, se não único, na nossa tradição literária.

Singular é também a história que o manuscrito viveu, permanecendo inédito por mais de meio século. Primeiramente guardado pelo amigo Antonio Ranieri, que tinha o hábito de, de tempos em tempos, espalhar flores sobre ele, em sinal de amor e de devoção. O manuscrito fica em posse, depois da morte dele, de duas empregadas, para as quais foi, perigosamente, deixado como herança. Foi comprado pelo Estado Italiano mediante um processo e foi publicado pela primeira vez em Florença, pela editora Le Monnier, entre os anos de 1898 e 1900, por uma comissão ministerial presidida por Giosué Carducci. À edição, propiciada pelo primeiro centenário do nascimento do poeta, foi dado o título *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, escolhido a

partir de um dos índices leopardianos. Tal título foi substituído nas edições sucessivas, primeiramente pelo de *Zibaldone* e, em seguida, a partir de Flora (1937), pelo título – o único propriamente correto – de *Zibaldone di Pensieri*, como o próprio Leopardi chamou o seu manuscrito, quando em 11 de julho de 1827 começou a elaboração do índice analítico, terminado em 14 de outubro do mesmo ano.³ Não existe, de fato, razão, se não em modo coloquial e prático, de simplificar e abreviar o título para *Zibaldone*, como fizeram alguns editores.⁴ Isto porque o termo ‘*zibaldone*’ significa simplesmente ‘mistura’, «coletânea caótica e heterogênea de coisas ou de escritos»,⁵ a especificação ‘di *Pensieri*’ é estritamente necessária para completar o sentido: tanto que os ‘*zibaldones*’ anteriores ao de Leopardi não eram constituídos por pensamentos autônomos, mas sim, somente por citações, extratos ou resumos de obras lidas que os eruditos e os literatos dos Setecentos e do início dos Oitocentos tinham o costume de fazer com o objetivo de utilizá-los em seus trabalhos sucessivos.⁶

Mas o que representava o *Zibaldone di pensieri* no âmbito da criação leopardiana?

Este era, ao mesmo tempo, *menos* e *mais* que uma obra. *Menos* porque tinha evidentemente um caráter privado,⁷ heterogêneo, provisório e, por fim, prático, o que teria tornado impossível a publicação imediata, mesmo se algum daqueles aspectos era corrigido ou balanceado pela presença do aspecto oposto: dotado de elementos autobiográficos e reduzido a um determinado público, o “desmesurado manuscrito” tinha, todavia, um tom objetivo e literário e não deixava, por vezes, de registrar discussões ou polêmicas nas quais o autor se voltava diretamente para adversários ou então para interlocutores ideais; desprovido de uma unidade temática, retornava frequentemente, com esclarecimentos, correções ou desenvolvimentos, por vezes imediatos, em outros anos mais tarde, sobre assuntos já tratados,⁸ e não foi somente datado depois das primeiras noventa e nove páginas, mas também munido de um complexo sistema de índices; destinado a registrar uma simples forma verbal, a etimologia de uma palavra ou o título de um livro, continha, ao mesmo tempo, afirmações definitivas sobre os principais problemas metafísicos, juízos divinatórios sobre escritores clássicos e modernos, argumentações de filosofia social e política.

Mas o ‘calhamaço’ era também *mais* que uma obra. Tipo de diário, repertório e ensaio ao mesmo tempo, que mesclava formas, temas, esboços ou projetos diversos, que

reunia virtualmente múltiplas obras. Leopardi extraiu de fato, através da reelaboração e da integração, apenas uma, os cento e onze *Pensamentos*,⁹ que foram iniciados provavelmente quando parou de escrever o *Zibaldone di pensieri* e foram distribuídos ao longo de todo o arco cronológico correspondente;¹⁰ todavia, como foi observado, «levando em consideração os esboços e as anotações que Leopardi nos deixou, se pode dizer que cada uma das páginas do *Zibaldone* é o princípio de um trabalho diferente, e traz a promessa de novos e mais amplos desenvolvimentos. Cada observação, uma obra: isso se poderia dizer».¹¹ Estudos muito recentes trouxeram à luz, ainda, o caráter não simplesmente heurístico, mas também projetivo dos sistemas de indexação do *Zibaldone*, ao ponto de individuar oito precisos eixos temáticos, correspondentes a outros tantos possíveis tratados, por sua vez atribuíveis a cinco setores de interesse: metafísico (*Da natureza dos homens e das coisas*); ético (*Manual de filosofia prática – Tratado das Paixões*); estético-literário (*Teoria das artes- Parte especulativa; Teoria das artes – parte prática*); linguístico (*Línguas – Vulgar Latino*); autobiográfico (*Memórias da minha vida*).¹²

De outra parte este ‘caos escrito’,¹³ esta romântica concepção transcendia as obras únicas, virtuais ou completas que fossem, seja porque representava o magmático e secreto processo artístico-intelectual sobre os quais essas se delineavam, seja porque refletia mais de perto a sua conexão com o eu, uma certa relação – essa também romântica – entre a literatura e a vida, esclarecida por fim nas suas recorrências litúrgicas: uma das características e um dos maiores atrativos da meditação zibaldoniana é que esta conserva em cada ponto e em cada sentido a marca concreta da *experiência*.

Mas em certos casos o *Zibaldone di pensieri* estava acima da obra editada também em outro sentido: se, de fato, por um lado, recolhia materiais muito brutos para serem publicados como tais, por outro, exibia êxitos de perfeita completude, até mesmo mais ousados ou mais precisos do que aqueles que podiam ser mandados para publicação. Este conserva, portanto, um interesse e um valor *próprio*, seja conceitual ou artístico, de modo que seria errôneo acreditar que tenha sempre e somente uma função vicária em relação à obra editada: às vezes a prepara ou a anuncia simplesmente; às vezes a repete ou a apoia; em outras até mesmo a supera; em outras, ainda, experimenta vias paralelas ou diferentes.¹⁴

Em muitas ocasiões Leopardi procurou dar um destino preciso ao manuscrito que a partir de um certo momento levou sempre consigo. Em vão: ficou sendo a obra secreta da sua vida. Por isso, sem perder o seu caráter subsidiário, o *Zibaldone di pensieri* é lido e consultado como um livro autônomo, como um grande monumento de pensamento, que ganha um lugar na história ao lado dos *Essais* de Montaigne, do *Dictionnaire historique et critique* de Bayle, dos *Pensées* de Pascal, dos fragmentos de Nietzsche. Que tenha um caráter aforístico¹⁵ – como se vê no próprio título e se confirma retrospectivamente pela única obra em que Leopardi o retomou, os cento e onze *Pensamentos* – acrescenta um tom de modernidade à sua fisionomia. O dito de Friedrich Schlegel de que as obras antigas são fragmentárias pelas destruições operadas pelo tempo, aquelas modernas por sua própria natureza,¹⁶ parece aplicar-se no modo mais pleno e literal ao caso do *Zibaldone di pensieri*.¹⁷ Nascido a partir de modelos e das sugestões do Setecentos iluminista, o *Zibaldone* é, ao mesmo tempo, um empreendimento inequivocavelmente romântico. Mas o é também pela busca daquela *conexão infinita* que enerva e aproxima todo o real. Ainda se em modo diferente, a tentativa de uma observação e de uma crítica enciclopédica do existente, inaugurada por Bayle, não pertence menos a *Romantik* que a *Aufklärung*, menos a ‘*Allgemeines Brouillon*’ de Novalis que a *Encyclopédie* de Diderot e D’Alambert ou ao *Dictionnaire philosophique* de Voltaire, sobre o qual a um certo ponto Leopardi deve ter pensado em modelar o próprio trabalho, pois os *Disegni letterari*, IX (1825)¹⁸ registram o projeto de um ‘Dicionário filosófico e filológico’ e com a mesma expressão ou com a simples expressão ‘Dicionário filosófico’ Leopardi alude ao material zibaldoniano em duas cartas a Stella, respectivamente de 26 de agosto e de 13 de setembro de 1826.¹⁹

Não será inoportuno recordar, a esse propósito, que era contrário ao amor de sistema, mas não ao sistema em si, julgado inevitável, já que o verdadeiro pensador «procura natural e necessariamente um fio na consideração das coisas». Escreve Leopardi, em 16 de abril de 1821, no *Zibaldone*:²⁰

Condena-se, e com grande razão, o amor aos sistemas como danosíssimo ao verdadeiro, e esse dano tanto mais se conhece, e mais intimamente dele se permanece convicto, quanto mais se conhecem e se examinam as obras dos pensadores. Entretanto, porém, eu digo que qualquer homem tem força para pensar por si, qualquer um que se interna, com as suas próprias faculdades e, diria assim, com seus próprios passos, na consideração das coisas, em suma, qualquer verdadeiro pensador não pode absolutamente sê-lo, exceto se não formar, ou não seguir, ou geralmente não tiver um sistema.

1. Isso está claro pelos fatos. Quaisquer pensadores, e os maiores principalmente, tiveram cada um o seu sistema, e foram ou formadores ou sustentadores de algum sistema, mais ou menos ardentes e empenhados. Deixando os antigos filósofos, considerem maiores os modernos. Descartes, Malebranche, Newton, Leibniz, Locke, Rousseau, Cabanis, Tracy, De Vico, Kant, em suma, todos [...].
2. Como pelos fatos está claro também pela razão. Quem não pensa por si mesmo, quem não procura o verdadeiro com os seus próprios lumes, poderá talvez acreditar em uma coisa nisto, em outra, naquilo, e, não cuidando em relacionar as coisas no todo, e em considerar como podem ser verdadeiras relativamente entre elas, ficar completamente sem sistema, e contentar-se com as verdades particulares, e separadas, e independentes uma da outra [...]. Mas o pensador não é assim. Ele procura natural e necessariamente um fio na consideração das coisas. É impossível que ele se contente com as noções e as verdades totalmente isoladas [...] (*Zib.* 945-958).

No dia seguinte escreve um complemento ao pensamento apenas citado, no qual reitera que «sem sistema não pode existir discurso sobre nenhuma coisa» e que «o sistema é [...] o distintivo certo e, ao mesmo tempo, indispensável, do filósofo» (*Zib.* 950).

Mas Leopardi vai ainda mais além: analogamente a Cusano, cuja doura ignorância, «se somente de uma coisa tivéssemos a ciência precisa, necessariamente teríamos a ciência precisa de todas»²¹, ele afirma que

E como todas as verdades e todas as coisas existentes estão ligadas entre si muito mais estrita, íntima e essencialmente do que se acredite ou possa acreditar e conceber o comum dos próprios filósofos; assim podemos dizer que não se pode conhecer perfeitamente nenhuma verdade, por pequena, isolada, particular que pareça, se não se conhecem perfeitamente todas as suas relações com todas as verdades subsistentes. É como dizer que nenhuma (ainda que mínima, ainda que evidentíssima e claríssima e facilíssima) verdade nunca foi nem nunca será perfeita e inteiramente e em toda parte conhecida (*Zib.* 1090-1091, 26 de maio de 1821).

Alguns meses depois toca novamente neste assunto, tratando da potência cognoscitiva da imaginação:

A ciência da natureza não é, senão, a ciência das relações. Todos os progressos do nosso espírito consistem no descobrir as relações. Ora, além de a imaginação ser a mais fecunda e maravilhosa renovadora das relações e das harmonias mais escondidas, como disse em outro lugar, é manifesto que aquele que ignora uma parte ou, antes, uma qualidade, uma face da natureza, ligada com qualquer coisa que possa formar objeto de raciocínio, ignora uma infinidade de relações e, portanto, não pode não raciocinar mal, não ver falso, não descobrir imperfeitamente, não deixar de ver as coisas mais importantes, as mais necessárias e, também, as mais evidentes (*Zib.* 1836-1837, 4 de outubro de 1821).

Passados alguns dias, Leopardi volta a observar pela terceira vez que, se não se conhecem perfeitamente as relações existentes entre as coisas mais disparatadas,

Nenhuma coisa se conhece perfeitamente. Ou, assim como aquilo que disse é impossível ao indivíduo, por isso o espírito humano não faz aqueles imensos progressos que poderia fazer. É, porém, certo que se não perfeitamente, ao menos o quanto é possível, é realmente necessário ser *homem enciclopédico* [...] (*Zib.* 1922, 15 de outubro 1821).²²

Homem enciclopédico, Leopardi foi considerado e, de fato, era, desde a adolescência, como testemunha também esta recordação zibaldoniana:

Na minha terra natal, onde sabiam que eu me dedicava aos estudos, acreditavam que eu dominasse todas as línguas e me perguntavam indiferentemente sobre qualquer uma delas. Consideravam-me poeta, retórico, físico, matemático, político, médico, teólogo etc., em suma, enciclopédico. E não por isso acreditavam que eu fosse grande coisa [...] (*Zib.* 273, outubro de 1820).

E pouco antes, voltando-se a Algarotti (*Saggio sopra la necessità di scrivere nella propria lingua*), havia observado que

Hoje [...] não passa mais por verdadeiro literato quem não for enciclopédico; estudo somente para o qual mal basta a vida do homem, antes de poder usufruí-lo com os produtos do próprio engenho, ao contrário do pouco estudo que era necessário aos antigos (*Zib.* 233, 8 de setembro de 1820).

É um tema retomado, de modo accidental, também no capítulo V de *Parini* (1824):

Agora há de considerar que hoje também as pessoas dedicadas aos estudos pro profissão com muita dificuldade são induzidas a reler livros recentes, principalmente aqueles gêneros cuja finalidade é a distração. Isso não acontecia com os antigos, por causa do menor número de livros. Mas nesta época rica de escritos, passados de mão em mão há tantos séculos, nessa quantidade de nações literatas, em tão grande número de livros produzidos diariamente por todas elas, e de intenso intercâmbio entre todas; e além disso na imensa quantidade e variedade de línguas escritas, antigas e modernas, com desenvolvidas e ampliadas ciências e doutrinas de todos os tipos, tão estreitamente ligadas entre si, que o estudioso é forçado a abraçar, segundo suas possibilidades, bem vê que falta o tempo para a primeira e muito mais para a segunda leitura.²³

Ao ideal enciclopédico, ou seja, ao hábito de abraçar circularmente todo o conhecimento, dos escritores e dos filósofos antigos, são dedicadas duas notas zibaldonianas de 1829, uma de 12 de abril (*Zib.* 4486), outra de 11 de julho (*Zib.* 4522). Ao mesmo ideal se referem duas anotações dos *Disegni letterari* (X e XI), respectivamente de 1826 e de 1829,²⁴ mas o dado extraordinariamente interessante é que desta vez o projeto enciclopédico vem tomado por um espírito paradoxal e irônico que parece antecipar, ao mesmo tempo, Flaubert, Wilde e Borges: «Enciclopédia ou

Dicionário das cognições inúteis e das coisas que não se sabem. =Apêndice (ou Suplemento) às (ou das) Enciclopédias, ou etc.=Enciclopédia das estórias (ou de passatempo, etc.)). E ainda: «Enciclopédia das cognições inúteis e das coisas que não se sabem; ou Suplemento de todas as Enciclopédias»

Justamente neste arco de anos, mais precisamente em três cartas ao editor Stella do ano de 1827 (13 de julho, 23 de agosto e 23 de novembro), Leopardi alude ao seu *Zibaldone* com o termo ‘enciclopédia’.²⁵

Todos esses elementos servem para iluminar o sentido profundo que dá vida ao *Zibaldone di Pensieri*, o seu projeto titânico e desesperado, o seu enciclopedismo impossível. Esse mirava o Todo, mas não podia não ser um fragmento – como Leopardi sabia. Porque se as coisas são ligadas entre si por um sistema de relações, em compensação, o sistema, e as próprias coisas sozinhas, justamente pela infinidade de tais relações, tornam-se transcendentais e inacessíveis em relação ao esforço cognoscitivo do sujeito. No falimento – todo romântico e moderno – da Totalidade a qual o *Zibaldone* aspira, reside uma razão ulterior do seu fascínio e da sua grandeza.

Tradução de Andréia Riconi e Andréia Guerini
Universidade Federal de Santa Catarina

¹ Este artigo foi extraído da edição Rigoni, Mario Andrea. *Il pensiero di Leopardi*. Torino, Nino Aragno Editore, 2010, pp. 75-84.

² A definição se encontra na carta ao editor milanês Antonio Fortunato Stella, de 22 de novembro de 1826. Ver *Epistolário*, vol. II, p. 1268.

³ Cfr *Zib.* 4295 e, no vol. III da edição de Pacella, p. 1175.

⁴ De G. De Robertis (*Zibaldone scelto e annotato*, Firenze, 1922) a R. Damiani (*Zibaldone*, edizione commentata e revisione del testo critico, 3 tomos. Milano, 1997).

⁵ Sobre a origem da palavra, ver W.Th. Elwert, *L'etimologia della parola italiana 'Zibaldone'* [1955], em *Studi di letteratura veneziana*. Venezia-Roma, 1958, pp. 63-70, com *Il testo del primo 'Zibaldone' (Il 'Libro terzo dell'Almansor')*, pp. 70-110. Segundo a interessante análise de Elwert, curiosamente negligenciada pelos leopardistas, *Cibaldone* seria o nome de um médico veneziano desconhecido, que traduziu em versos italianos o terceiro livro do *Almansor*, do médico árabe Rhazes, um tratado de higiene no qual os conselhos para se manter saudável eram muito difundidos: *Zibaldone* representaria, então, um caso de passagem do nome próprio para o nome comum, análogo ao de Calepino, Taccuino, entre outros.

⁶ Sobre a radical novidade do *Zibaldone* leopardiano em relação à tradição dos “zibaldones” confira G. Panizza, *Perché lo 'Zibaldone' non si intitolava 'Zibaldone'* em *Rivista internazionale di studi leopardiani*, 1, 1999, o qual se envia também para a bibliografia anterior sobre o assunto.

⁷ Cir S. Solmi, *Introduzione* a G. Leopardi, *Opere*, 2 volumes, organizado por S. e R. Solmi. Milano-Napoli, 1966, t. II, p. XIII.

⁸ Sobre a “circularidade” do *Zibaldone di Pensieri* tem insistido a crítica recente, de R. Argullol (*Leopardi pensatore tragico. Una lettura dello Zibaldone*, in *Leopardi e il pensiero moderno*, organizado por C. Ferrucci. Milano, 1989, p. 120) a F. Cacciapuoti (*Il pensiero filosofico di Giacomo Leopardi attraverso i percorsi delle polizze non richiamate*, in *Leopardi poeta e pensatore*, organizado por S. Neumeister e R. Sirri [Atti del III Convegno Internazionale della Deutsche Leopardi-Gesellschaft, Napoli, 20-24 de março de 1996]. Napoli, 1997, p. 22).

⁹ Foi Giuseppe De Robertis a destacar pela primeira vez, em 1922, a derivação dos *Pensamentos* do *Zibaldone*: “Dos CXI *Pensamentos*, acreditamos que somos os únicos a perceber que pelo menos setenta e quatro foram retomados daqueles do *Zibaldone*” (G. De Robertis, *Saggio sul Leopardi*. Firenze, 1973, p. 50). Sobre os *Pensamentos* e a sua relação com o *Zibaldone* confira C. Ruozi, *Scrittori italiani di aforismi*, 2 vols. Milano, 1994 e 1996, vol. 1, pp. 1081-1083. Em vez disso, inaceitável é a opinião, formulada por G. Panizza, que a obra que deriva mais diretamente do *Zibaldone* seja as *Operette Morali*; como também a opinião, ainda de Panizza, que o pensamento das *Operette Morali* estivesse “já totalmente estabelecido antes da composição”, sendo que – sem levar em conta outras razões – nenhum conteúdo literário pode existir anteriormente à própria forma. (confira *Un indice dello “Zibaldone” e la storia delle “Operette morali”*, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura filologia italiana*, organizado por S. Albonico, A. Comboni, G. Panizza, C. Vela. Milano, 1996, pp. 599-614).

¹⁰ Esses foram publicados postumamente por Ranieri em 1845, mas segundo um desenho feito pelo autor.

¹¹ G. De Robertis, *Saggio sul Leopardi*, cit., p. 45.

¹² Confira F. Cacciapuoti, *Il pensiero filosofico di Giacomo Leopardi attraverso i percorsi delle polizze non richiamate*, cit., que remete ao trabalho anterior desenvolvido em conjunto com o grupo de catalogadores das *Carte Leopardi della Biblioteca Nazionale di Napoli* (S. Acanfora, M. Andria, S. Gallifuoco, P. Zito).

¹³ De acordo com a definição de J. A. Vogel, o canônico e erudito exilado alsaciano na Itália e, a partir de 1806, em Recanati, que teria sugerido a Giacomo que fizesse um “zibaldone”. Sobre esta questão confira M. Verdenelli, *Cronista dell’idea leopardiana di “Zibaldone”*, in “Il Veltro”, XXXI, 5-6, setembro-dezembro de 1987 e G. Panizza, *Perché lo ‘Zibaldone’ non si intitola ‘Zibaldone’*, cit.

¹⁴ Sobre as diversas possibilidades de leitura do *Zibaldone*, confira L. Blasucci, *Quattro modi di approccio allo “Zibaldone”*, in *I tempi dei “Canti”*. Nuovi studi leopardiani. Torino, 1996, pp. 229-242.

¹⁵ Ver *Dall’epigrama all’aforismo*, pp. 223-234.

¹⁶ Cfr. F. Schlegel, *Frammenti critici e scritti di estrica*, organizado por V. Santoli. Firenze, 1967, p. 50 (fragmento 24 de “Athenaeum”).

¹⁷ Lembre que Leopardi, na verdade, conferia o caráter ensaístico – portanto fragmentário, experimental, incompleto – a toda a sua obra: cfr a carta a Charles Lebreton do final de junho de 1836 (*Epistolario*, vol. II, p. 2074).

¹⁸ Cfr *Prose*, p. 1214.

¹⁹ *Epistolario*, vol. I, pp. 1223 e 1238.

²⁰ Todas os trechos traduzidos do *Zibaldone di pensieri* são de autoria de Tânia Mara Moysés, Andréia Guerini e Anna Palma e estão disponíveis no endereço eletrônico <http://www.zibaldone.cce.ufsc.br> [N.T.]

²¹ *Nicolai de Cusa opera omnia*, V, *Idiota: De sapientia, De mente, de staticis experimentis*, ed. L. Baur, Lipsiae 1937, p. 56.

²² Grifos meus.

²³ *Prose*, p. 96.

²⁴ *Ibid.*, pp. 1216-1217 e 1218.

²⁵ *Epistolario*, vol. II, respectivamente pp. 1348, 1371, 1415.

RECENSIONI

**Fabio Magro, *L'Epistolario di Giacomo Leopardi. Lingua e Stile*, Pisa/Roma,
Fabrizio Serra Editore, 2012, pp. 324.**

Adriana Aikawa da Silveira Andrade
Universidade Federal de Santa Catarina/Capes
adrianaikawa@gmail.com

Neste volume, Magro empreende a tarefa nada fácil de analisar a língua e o estilo do vasto *corpus* da correspondência leopardiana com o primor e a perspicácia de quem analisa uma única carta, mas com a generosidade e a visão, a um só tempo, do linguista e do historiador, oferecendo ao leitor, além de um panorama diacrônico da escrita do *Epistolario*, um quadro comparativo da língua de Leopardi com a de seus interlocutores, com a de outras obras suas e com a língua italiana da época.

É justamente o que salienta Pier Vincenzo Mengaldo na apresentação do livro, ao comentar esse aspecto que, em sua opinião, enriquece sistematicamente o estudo de Magro, tornando-o um exemplo de rara completude: os resultados das análises da língua de Leopardi nunca ocorrem sozinhos, são sempre comparados com outros, ou seja, apresentados

em relação ao uso geral do italiano da época – em especial, o epistolar –, ao de seus correspondentes principais [...], ao da língua de outras obras de Leopardi e [...] no interior do próprio *Epistolario*, [...] ampliando de modo substancial [...] o nosso conhecimento não só sobre a escrita de Leopardi como também sobre o uso linguístico italiano do início do século XIX (p. 9).

O elegante aspecto visual do livro faz jus a um estudo destinado a durar no tempo, integrando a coleção dirigida por Luca Serianni para a editora Fabrizio Serra intitulada *Per la storia della lingua scritta in Italia*.

O sumário já dá uma ideia ao leitor do que venha a ser esse trabalho analítico minucioso, que compõe as 324 páginas do volume. Nesta resenha, não me detenho nos aspectos técnicos abordados nos capítulos centrais do livro (dedicados à grafia e pontuação, fonologia, morfologia e sintaxe); e nem poderia fazê-lo com a profundidade com que são analisados: limito-me a dizer que se trata de um trabalho fundamental para quem deseja aprofundar o estudo da língua de Leopardi ou lida diretamente com textos

do autor, como os seus tradutores pelo mundo afora, graças à possibilidade que Magro nos dá de manter o foco na materialidade da escrita leopardiana.

Magro introduz o livro reafirmando a riqueza literária e a beleza das cartas leopardianas, que são belas, segundo ele, pela capacidade que Leopardi tem de desnudar seu coração e se oferecer com generosidade ao próprio interlocutor: «A escolha dos assuntos, o tom geral das cartas [...] – tudo é voltado para os destinatários», de modo que Leopardi «dobrar-se ao correspondente, mas busca sempre a autenticidade» (p. 17). E nem seria possível falar em ingenuidade literária, tratando da escrita de um erudito como ele. Aliás, diz Magro, o fato de que «quase nenhuma antologia leopardiana, ao longo do tempo, tenha deixado de incluir ao menos uma seleção da correspondência», confirma a «sua dignidade literária e o seu pleno pertencimento ao cânone das obras leopardianas» (p. 15).

Entretanto, não havia da parte de Leopardi intenção de publicar sua correspondência privada (assunto que surgirá em carta a Brighenti de 1º de junho de 1820). De modo que, segundo Magro, talvez seja possível acolher a ideia da total autonomia artística do *Epistolario* – defendida por Damiani (2006) no prefácio à edição mais recente das cartas do reccanatense – somente como uma provocação para uma leitura mais abrangente, que valorize os aspectos literários, e não só dê às cartas o valor documental ou acessório para a leitura de outras obras do autor. Nas palavras de Magro:

A vivência humana, intelectual e literária de Leopardi é [...] plenamente restituída por essas cartas, que permitem perceber o processo de amadurecimento do homem e do escritor, tanto através de dados externos, relativos ao entrelaçar das várias experiências, quanto através das dinâmicas mais sutis de evolução da língua e do estilo. Por isso, é redutivo considerar essas correspondências *somente* como uma obra literária: as cartas são um fio que tenazmente costura e une uma vida com obras (p. 22).

São mais de cem destinatários em todo o *Epistolario*: mais da metade das cartas a somente sete correspondentes. Ou seja, dão ‘corpo e espessura’ à correspondência leopardiana, sobretudo, as relações mais íntimas e fraternas (pai, irmãos, Giordani), mas também Stella, Brighenti, lembrando que, para Leopardi, «nenhuma relação intelectual é priva de investimento afetivo. (p. 23).

Diacronicamente, vê-se um menor investimento e uma menor expectativa de Leopardi na comunicação epistolar: a carta, ao longo dos anos, deixa de ser o único meio de afirmação das próprias necessidades de independência, de suas convicções

intelectuais ou de busca da solidariedade dos afetos, passando a ser um instrumento de participação no ambiente social, familiar e literário.

Laura Diafani, em *La 'stanza silenziosa'. Studio sull'epistolario di Leopardi* (2000, Le Lettere), um dos primeiros e mais completos estudos dedicados ao *Epistolario* integral, havia considerado a divisão da correspondência em 5 períodos: 'Giochi e studi' (1810-1816); 'Gli anni eroici' (1817-1819); 'Gli anni tra il vero e le illusioni' (1820-1823); 'Gli anni del bisogno di sopravvivere' (1823-1826) e 'Gli anni del risorgimento delle passioni' (1827-1837), levando em conta os vários momentos existenciais, mas principalmente os temas e tons presentes nas cartas leopordianas.

Magro, por sua vez, irá resumir em quatro períodos o percurso da escrita epistolar leopordiana; períodos relacionados a fases que se apoiam na biografia e na obra do autor, caracterizadas por traços linguísticos e estilísticos comuns. Seriam eles:

1. Cartas 1 - 48 (outubro de 1807 - março de 1817)
2. Cartas 49 - 601 (março de 1817 - dezembro de 1823)
3. Cartas 606 - 1590 (janeiro de 1824 - dezembro de 1831)
4. Cartas 1591 - 1966 (dezembro de 1831 - maio de 1837)

O primeiro grupo de cartas representaria um período de 'preparação', ou seja, corresponde a uma fase do *Epistolario* caracterizada por uma série de elementos que confirmam ajustes no plano linguístico, segundo Magro, fruto dos exercícios escolares da época (p. 273). É marcado por uma escrita ainda incapaz de modular as fórmulas de cortesia, os atestados de estima e as expressões de modéstia, dando ao conjunto um tom um pouco 'artificial'. Desse período são as cartas infantis aos familiares, cartas a Stella, Acerbi, Mai, que vão desde os exercícios de escrita até pedidos de confirmações filológicas e literárias e cartas de acompanhamento de obras de Leopardi.

O grupo seguinte se abre com a segunda carta a Pietro Giordani, de 21 de março de 1817, em que Leopardi lhe fala 'com o coração', marcando o início da relação epistolar e afetiva com o mestre, e se encerra no final de 1823, após a experiência da primeira estadia romana. É um período de grande investimento no gênero epistolar como instrumento para iniciar contatos fora do círculo familiar e dar «asas à sua ânsia de relação intelectual, profissional e afetiva» (p. 273). Diz Magro que, nessa fase, Giacomo constitui uma espécie de 'comunidade de espíritos eleitos', espaço

amplamente dominado pelas cartas a Giordani (e, embora Magro dispense pouca atenção às cartas do período romano, ao comentar a subdivisão da correspondência, são também fundamentais dessa fase as cartas ao pai e aos irmãos Carlo e Paolina). Características desse período no *Epistolario*, segundo Magro, são a multiplicidade de registros – em especial, uma oscilação entre um maior uso de latinismos e aulicismos, em direção a uma progressiva abertura a traços coloquiais –; uma maior abertura à linguagem figurada; e, do ponto de vista da sintaxe, o uso amplo de estruturas paralelísticas e simétricas, bem como a capacidade de encurtar o discurso e ser breve em espécies de diálogos mentais muito eficazes, aspectos que dariam mostra de uma maior maturidade e segurança da escrita leopardiana.

Da organização do texto emergiria o ‘ânimo enfático do autor’ – com a contínua necessidade de reafirmar seus próprios sentimentos, o pedido de conselhos e informações (p. 276) – e o desejo de uma total ‘comunhão do sentir’, que estaria na base de suas relações íntimas (a felicidade do outro em relação direta com a sua e o sacrifício de si em prol do outro seriam temas frequentes nas cartas a pessoas próximas).

Segundo Magro, graças a essa relação empática que Giacomo estabelece com seu interlocutor, ele é levado à ‘descoberta de si’ e de sua ‘própria voz’ (p. 277), de modo que, finalmente, ‘começa a se tornar o que quer ser’.

Cabe lembrar que, embora a escrita epistolar leopardiana tenha sido frequentemente aproximada da escrita do diário intelectual do autor, Magro diz serem as cartas (e eu diria, especialmente desse segundo período) os correspondentes em prosa dos *Canti*, pois, ao contrário da prosa mais reflexiva e raciocinada do *Zibaldone*, as cartas teriam passagens de pura «transfiguração fantástica do próprio mundo interior» (p. 27). Em outras palavras, cartas e *Canti* se nutrem, segundo Magro, da mesma condição sentimental e psicologia, que resulta, por fim, numa correspondência que ultrapassa a experiência existencial e se faz presente também na «necessidade, na urgência da formulação linguística» (p. 27).

O terceiro período da escrita epistolar leopardiana iniciaria, segundo Magro, com a carta a Vieusseux de 5 de janeiro de 1824, que inaugura simbolicamente a abertura para o mundo cultural florentino e coincide com a redação das primeiras *Operette Morali*, terminando com a edição Piatti dos *Canti*, de 1831 (e com a dedicatória, nela inserida, ‘Agli amici suoi di Toscana’, datada 15 de dezembro de

1830). É tema constante dessa fase a incerteza econômica e profissional, que não permite a Leopardi uma independência definitiva da família e o leva a ter que retornar a Recanati periodicamente (p. 279). A correspondência da época, diz Magro, reflete uma vida mais dinâmica e ativa, e o desconforto de cada retorno a casa, como testemunha a carta a Brighenti de 6 de maio de 1825: «Tamanho é o tédio da estadia nessa cidade estúpida, morta, microscópica e vazia, que eu renunciaria com prazer às comodidades *corporais* que tenho aqui para lançar-me a viver à sorte [...], tentando viver da escrita». As cartas são mais funcionais e dão conta de coisas concretas, notícias literárias etc. O número de conhecidos é maior, e há menor disponibilidade, da parte de Leopardi, para falar de si e de suas ‘mudanças interiores’, resultando numa escrita mais ‘estável e racional’ (p. 280). Leopardi chega a adotar, segundo Magro, um formulário com variações mínimas, que se repropõe em cartas diferentes em espaços de tempo breves. Outra característica deste grupo de cartas são os inícios bem mais amigáveis e informais, além de aspectos mais ligados a projetos de vida concretos; é ‘essencialmente um epistolário de *agenda vita*’ (p. 283).

O quarto grupo de cartas, que inicia em dezembro de 1831, mantém, segundo Magro, certa continuidade com o grupo anterior, especialmente nos primeiros anos, período em que ainda há no *Epistolario* ‘certa vivacidade e interesse’, ligados ao tempo passado em Florença e Roma, no qual Leopardi está ocupado com questões editoriais, inclusive com a possibilidade de ver obras suas publicadas no exterior pelas mãos do amigo De Sinner. Desse período são as cartas que desmentem a autoria dos *Dialoghetti*, escritos pelo pai Monaldo, cartas em busca de autógrafos de famosos para Fanny Torghetti, e a correspondência usual das relações sociais e intelectuais. Algumas das poucas cartas mais longas do período são destinadas a Louis de Sinner, as outras, em geral, demonstram um Leopardi distante, cada vez mais cansado e refratário aos habituais ‘jogos sociais’, o que tantas vezes é expresso, segundo Magro, num tom sarcástico e amargo, que Leopardi costuma usar nos momentos de dificuldade (p. 283). Do ano de 1833 são os vários bilhetes escritos a Ranieri, destinados a “manter aberto o canal de comunicação com o amigo distante e a reafirmar a intensidade dos laços que os unem” (p. 284). Do período passado em Nápoles, de 30 de setembro de 1833 até o fim da vida de Leopardi, em junho de 1837, o *Epistolario* conta apenas 36 cartas, numa fase que corresponde a um ‘retiro silencioso’ (p. 284). No contexto sofrido da comunicação,

que caracteriza esses últimos anos da correspondência leopardiana, destacam-se as cartas ao pai Monaldo, correspondência mais duradoura de todo o *Epistolario*, e que varia pouco ao longo dos anos (ao contrário do que ocorre com cartas a outros interlocutores). Considerando o início da correspondência entre os dois, os tons se tornam mais íntimos e afetuosos, mas permanece sempre o registro formal e aquilo que Magro chama de «controle do que se deve e se pode dizer» (p. 286). A última carta assinada por Leopardi, endereçada ao pai, de 27 de maio de 1837, ao mesmo tempo ‘carta de despedida e própria memória defensiva’ (justificando a dificuldade de voltar à terra natal por meio de uma série de subordinadas causais) seria testemunho dessa relação ambígua que permeia toda a correspondência entre os dois.

Concluindo o estudo, diz Magro que a escrita epistolar leopardiana evidencia uma acomodação progressiva a posições modernas, privilegiando sempre ou quase sempre formas que viriam a ser adotadas posteriormente. Move-se, como dissemos, gradualmente em direção à simplificação e à clareza das formas e estruturas e, do ponto de vista do léxico, liberta-se do ‘excessivo respeito às regras do gênero’ e da ‘fortíssima exigência de crédito intelectual’ para acolher modos de expressão mais coloquiais ao longo do tempo. Por fim, considera Magro: «em sua totalidade o epistolário não tem uma língua diferente das outras obras leopardianas, mas potencialmente, contém todas». (p. 291). Eis por que se trata de um estudo fundamental.

Novella Bellucci, Franco D'Intino, Stefano Gensini (a cura di), *Lessico Leopardiano* 2014, Roma, Sapienza, 2014, pp. 188.

Anna Palma
Universidade Federal de Minas Gerais
floripalma@gmail.com

Per coloro che in tutto il mondo si dedicano alla traduzione delle opere di Giacomo Leopardi, il *Lessico leopardiano* offre un contributo fondamentale e irrinunciabile fungendo, allo stesso tempo, da guida e ispirazione per il processo traduttivo. Questo perché la cura e attenzione dedicata all'analisi dei lemmi non può che ispirare altrettanto rispetto e attenzione nella scelta del lessico corrispondente della cultura in cui si traduce. Un approccio filologico che, d'altro canto, risulta largamente ispirato dalla pratica traduttiva, come gli stessi curatori sottolineano nella prima pagina dell'Introduzione:

Uno stimolo ulteriore è venuto dal lavoro svolto per la traduzione inglese dello *Zibaldone*, diretta da Michael Caesar e Franco D'Intino, che ha visto la luce a New York e a Londra, rispettivamente per Farrar Straus & Giroux e Penguin, nel 2013. Il lavoro traduttivo, che impone una rigorosa riflessione sul significato di ciascun lemma nel transito da una lingua e da un sistema culturale all'altro, ha provocato infatti la necessità di fare un salto di qualità teorico e metodologico (p. 1).

Se l'attività che ha portato alla traduzione in inglese dello *Zibaldone* sembra aver dato una spinta forte alla realizzazione di questo progetto, lo ha reso possibile soprattutto la disponibilità di un *corpus* leopardiano in formato digitale, che, oltre a consentire la ricerca dei singoli lemmi in tempi molto brevi, ha contribuito significativamente «a ricostruire la tensione sincronica che tiene insieme la lingua d'autore, anche a distanza di tempo» (p. 169).

Ad affermarlo è Martina Piperno, nell'articolo in appendice intitolato *Un metodo per il Lessico Leopardiano*, in cui spiega le scelte metodologiche che hanno portato alla selezione dei lemmi e alla tipologia di analisi proposta, sottolineando le proprietà uniche del linguaggio leopardiano, come l'utilizzazione singolare di alcuni lemmi che, per la loro specificità, non possono essere «sostituiti o parafrasati» senza

incorrere in una distorsione del discorso ermeneutico. Sempre secondo Piperno, riconoscere la specificità del linguaggio leopardiano, e l'uso singolare di alcuni lemmi comporta attribuire a Leopardi «una dimensione filosofica piena». Un lemma esemplare della maniera di «ridenominazione del reale» che caratterizza il lessico leopardiano é 'assuefazione' (p. 163).

'Assuefazione/Assuefabilità', presentato da Andrea Malagamba, è un termine che ricorre soprattutto nello *Zibaldone* e la cui utilizzazione e comprensione merita particolare attenzione. Malagamba infatti ammonisce contro il rischio di associazioni/sostituzioni ingenuie del significato di questo termine con, per esempio, 'abito/abitudine', visto che molte volte Leopardi utilizza 'assuefazione' non in maniera generica ma con un valore tecnico preciso, determinabile dal contesto. Il fatto che il nostro autore lo abbia collocato tra i lemmi del suo *Indice del mio Zibaldone di Pensieri* con circa 120 rinvii, superando quelli di altri termini e di altre espressioni nel medesimo indice, può indicare l'estrema accuratezza con cui ne registra la presenza nel suo diario filosofico.

Molti dei lemmi in *Lessico leopardiano* non sono presenti negli indici leopardiani, come 'affetto', 'analogia', 'dimenticanza', 'limite/confine', 'origine/primitivo', 'parola/termine', 'persuasione', 'ricordanza/rimembranza', 'scoperta'. Trattandosi di un approccio lessicografico che deve evitare l'analisi concettuale e tematica dei lemmi privilegiando lo studio del vocabolo, le voci prese in esame sono inanzitutto sciolte da un punto di vista lessicale. Solamente «[u]na volta esaurita l'osservazione lessicale, – spiega Piperno – siamo tornati al piano tematico e concettuale: i lemmi agiscono [...] da strumenti nomenclatori del concetto» (p. 166).

Un esempio di parola/concetto tra le più significative nello *Zibaldone* è 'vero'. Martina Piperno, responsabile anche dell'analisi di questo lemma, ne sottolinea una caratteristica precipua: 'vero' «sostantivo sembra non avere sinonimi [ed] è opposto sintatticamente al *bello* e a tutto ciò che vi attiene sul piano concettuale» (p. 157). 'Vero' aggettivo invece «ha per lo più significato di "autentico" ed è sinonimo di *reale*, *profondo*, *evidente*, *vivo*, *puro*» (p. 158).

'Sistema', la cui esposizione in questo volume è a cura di Cosetta Veronese, ha anch'esso una valenza concettuale e tematica, legato com'è al pensiero filosofico di Leopardi e «designa l'insieme dei rapporti che definisco un pensiero o una disciplina,

consentendone di esprimerne le relazioni e di organizzarle secondo norme e principi» (p. 153).

Gli altri lemmi presenti nella raccolta e che, per ragioni di spazio, non ci è possibile esaminare per esteso, sono: 'affettazione', 'attenzione', 'barbarie', 'esperienza', 'lingua/linguaggio', 'memoria', 'mente', 'metafora', 'mutazione' e 'passione/compassione'.

Lessico leopardiano 2014 (in formato elettronico e cartaceo) raccoglie «22 lemmi, collegabili prevalentemente all'area della conoscenza e del linguaggio» (p. 1). Scelti e analizzati utilizzando il *corpus* di tutte le opere di Giacomo Leopardi, sono presentati ai lettori a partire da una sintesi schematica di studi lessicologici fatta da più ricercatori, uno per ogni termine.

Vista l'accurata scelta lessicale e l'attenzione scrupolosa delle analisi proposte, questo volume rappresenta un importantissimo contributo per la ricerca non solo leopardiana, ma che abbraccia l'intero spettro culturale d'interesse del Recanatese.

INTERVISTE

Entervista a Antonio Colinas

Diálogo con Antonio Colinas sobre Leopardi: historia de una con-genialidad.

Cristina Coriasso
cristina.coriasso@gmail.com

Este diálogo con el gran poeta, traductor, ensayista, Antonio Colinas,¹¹ sobre su relación con Leopardi quiere adentrarse en el universo poético coliniano, enunciando algunos de los hilos que pueden entrelazar las poéticas, trabajadas y penetrantes, de sendos autores. Se trata no solo de ahondar en el influjo de Leopardi sobre Colinas, (¿quién puede ser poeta y no responder de algún modo a su legado?), sino además de tomar conciencia, en nuestro diálogo, de una con-genialidad (en algunos aspectos discordante) que emerge de comunes modos de entender la literatura y la poesía y su inextricable unión con la vida. Ha sido Leopardi (nuestra común pasión por el poeta y por el filósofo) el que me ha permitido conocerle; primero por cartas que le mandé y que amablemente ha correspondido. Después, en una preciosa cita en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, donde en el espacio mítico-poético que se crea en ese paradigmático edificio entre la escultura de Atenea que corona el tejado y la Safo que acaba de dar su salto de Leucade adornando el centro de la cafetería, he tenido la alegría de conversar largo y sin prisa, como siempre lo hace todo Antonio Colinas, sobre los temas que aquí comparto.

Appunti Leopardiani: *No se elige al maestro porque sí, hay razones profundas que marcan el recorrido de todo poeta y pensador; del mismo modo, no se eligen los autores que se estudian y traducen por azar sino que a menudo existe una con-genialidad esencial que nos lleva precisamente a ellos porque a través de la mediación de la admiración e imitación “genética”, diría Novalis, es decir, emulativa e interior, consigue el escritor descubrirse a sí mismo como autor, como voz. Tus maestros, el surco por el que tú mismo comienzas a caminar para hacerte poeta, son nada menos que Vicente Aleixandre y María Zambrano a los que conociste y frecuentaste personalmente. Entre aquellos maestros con los que se dialoga también, pero a través*

del diálogo con su obra, entre tantos otros,² has prestado siempre una atención especial a Leopardi, al que estudias y traduces y sobre el cual escribes una biografía, Hacia el Infinito naufragio (1988) que ha tenido una gran influencia sobre la imagen que de Leopardi se ha fraguado toda una generación de españoles. Regálanos unas palabras sobre tu encuentro con estos tres maestros que te han acompañado en tu quehacer poético y vital. ¿Cómo fue tu primer encuentro con cada uno de ellos?:

Antonio Colinas: Vicente Aleixandre ha sido más mi maestro en el campo de lo estrictamente literario, mientras que con María Zambrano ha habido una sintonía más en la órbita del pensamiento, de ese pensar (*razón poética* lo llamó ella) que no ignora a la poesía. A Aleixandre lo conocí cuando llegué a Madrid en el otoño de 1964, cuando yo tenía 18 años y lo traté hasta su muerte. Cuando ésta llegó yo me encontraba –pura sincronicidad– de paso por Madrid y pude acudir a verle en la clínica. Nos dejaron pasar a la UCI en compañía de Dámaso Alonso, que llegaba en aquellos momentos a la clínica. Fueron unos momentos muy intensos, pues el poeta ya expiraba. El día de su funeral leí poemas junto al mismo Dámaso y Carlos Bousoño ante su tumba. Creo que los tres representábamos a tres promociones de poetas. Aleixandre fue sobre todo un buen consejero literario en mis primeros años, cuando le llevaba mis primeros poemas y él me daba consejos prácticos que todavía me son de utilidad. A María Zambrano la conocí cuando ella aún se encontraba en el exilio, en Ginebra. Se hablaba por aquellos días de que era la última exiliada. Lo cierto es que no tenía reservas ideológicas para volver, sino que tenía problemas económicos y dudaba en retornar por este tema; así me lo hizo saber. Antes de ir a Ginebra para dar una conferencia en lo que entonces era la Casa de España y conocerla, yo había escrito un artículo en *El País* reclamando su regreso; un artículo que a ella le había gustado mucho y de ahí esa sintonía que se estableció enseguida entre los dos, aunque ya antes nos habíamos escrito y (sin conocernos aún) ella comienza su carta diciéndome: «Usted y yo, que hace mucho tiempo que nos conocemos...» Luego, cuando regresó a Madrid la visité con frecuencia en su casa. Venía de Ibiza y yo estaba por entonces escribiendo mi libro *Noche más allá de la noche*; le iba llevando los poemas que iba escribiendo y ella lo agradecía y me aconsejaba. Al final de sus días hubo un intento de apropiación de su persona, algo triste. Yo en esa etapa grabé con ella una larga entrevista *Sobre la iniciación*, que está

recogida en mi libro *El sentido primero de la palabra poética*. A ella le gustó mucho y me pidió que hiciéramos una segunda entrevista; pero el día que quedamos ella ya casi no podía hablar. Fue la última vez que nos vimos. Respecto a Giacomo Leopardi diré que leí muy pronto sus *Cantos*, siendo yo sólo un adolescente, en la edición de Diego Navarro que editó José Janés. El libro estaba en la biblioteca municipal de La Bañeza, mi ciudad natal, y me impresionó mucho aquella lectura temprana. Luego, en 1971, cuando llegué a Milán como profesor invitado y Lector, compré la edición original de los *Canti* y una noche, como quien juega, comencé a traducir *El infinito*, el más conocido de sus poemas. De ahí pasé a traducir, por simple placer, otros poemas; pero sobre todo comencé a visitar los lugares leopardianos, comenzando por el Palacio-Museo de Recanati. Allí me recibió y me sirvió de guía la entonces condesa Anna Leopardi. Traducciones y visitas me llevaron a su biografía, para la cual yo comencé a recoger mucho material. Así nacería un día *Hacia el infinito naufragio (Una biografía de Giacomo Leopardi)*. Sin embargo, debo decirle que fui muy desafortunado con mi primera publicación sobre Leopardi, una monografía de la que no pude corregir pruebas de imprenta y que es uno de mis libros 'repudiados'. Lo mismo sucedió con las dos primeras traducciones que hice de Sanguineti y de Pasolini. Estaba yo en Italia, no me enviaron pruebas para corregir y el resultado fue el que fue. Pero siempre Leopardi acaba regresando a mi vida. Después de las versiones de los *Cantos*, *Diálogos*, *Pensamientos* y *Diario del primer amor*, he seguido revisando y puliendo las versiones. Hace poco he vuelto a Leopardi al traducir *Las pasiones*, un libro suyo muy fragmentario y complejo, una obra inacabada que él elaboró con materiales del *Zibaldone*.

A. L.: *Creo que el concepto, o mejor, la idea de vida, es esencial en estos tres maestros del pensamiento y de la poesía. Es este, de hecho, el primer hilo del que tiraremos: vida, poesía, poética y pensamiento están intrincados entre sí. Yo creo que tú como el poeta de Recanati perteneces al tipo para el que la vida, el pensamiento y la poesía se abrazan, se retro-alimentan, y se nutren recíprocamente, pero no de un modo ingenuo y acrítico. Tu poesía no es un conglomerado de materiales culturales en ausencia de un yo lírico, y esto, no de un modo ingenuo sino de un modo que desde el comienzo atraviesa críticamente la raíz de la poesía contemporánea. El culturalismo de tu más*

famosa obra, Sepulcro en Tarquinia, que acaba de cumplir cuarenta años desde su publicación, en la que las referencias a una Italia “monumental” son numerosas, no resultan nunca cliché sino historia penetrada de intra-historia, experiencia intensamente vivida. La lección de Pound, como en Elliot, es asimilada dentro de un sentido de la poesía aún capaz de enunciar un yo, una persona, viviente y concreta. Da la impresión de que el sustrato biográfico de lo vivido alimenta a la poesía y tiene siempre la prioridad sobre la referencia culturalista, lo finito sobre la idea. Me impresionó tu poesía sobre tu encuentro con Pound, el poeta que ha marcado un antes y un después en cuestiones de poética contemporánea, en su casa de Venecia. Pero no es necesario irse a Pound, ya Leopardi era consciente con lúcida anticipación, del destino de extrañamiento y disolución del yoque acecha a la poesía en la modernidad. ¿Ese salvar la poesía en la lucidez de su agonía, y a la Vida en presencia de la Razón, es un primer hilo que te une a Leopardi?

A. C.: En lo que se refiere a mi poesía –o a mi visión de la poesía en relación con Leopardi y con la poesía de Leopardi – debo decir que no he recibido una influencia directa del mismo sobre mi poesía. A Leopardi lo pongo en la órbita de mis traducciones, artículos y libros sobre él; pero la poesía de Leopardi nunca me ha influido como me han podido influir las poéticas de Antonio Machado, Juan Ramón, Neruda, los grecolatinos y tantos otros. Algo parecido me sucede con Dante. Yo escribí *Sobre la Vida Nueva*, mi ensayo sobre esta obra suya, pero no se puede decir que mi poesía se haya visto primordialmente influida por él. Otra cosa es que tanto en la Poética de Leopardi, o en la de Dante, haya temas que a mí me hayan interesado profundamente. Así, ese proceso iniciático que es la *Vita Nuova*, la gravedad del humanismo dantesco en las *Rime*, las preguntas decisivas de Leopardi en sus últimos poemas, el sentimiento de la naturaleza pura en éste en la parte central de los *Canti*, la esencial de este libro para mí... Hay también en Leopardi una fusión entre el pensar y el sentir la poesía que me interesa mucho, hasta el punto de que yo he dicho que el poema ideal es aquel en el cual el poeta «siente y piensa al mismo tiempo». La marcha del poeta a lo largo de su vida va del sentir al pensar, y eso se ve muy bien en el poeta de Recanati.

A. L.: Así es. Otro hilo del que tirar en la búsqueda de un tejido común con la poética de Leopardi es el énfasis que se pone en el novum, la novitas. Tú hablas a menudo de «palabra nueva», de hacer «con palabras viejas un lenguaje nuevo», de proferir una palabra que toque, que sacuda, sorprenda y admire. Me viene a la mente un pensamiento que aparece al inicio del Zibaldone: «L'efficacia delle espressioni bene spesso è il medesimo che la novità. Accadrà molte volte che l'espressione usitata sia più robusta, più vera, più energica, e nondimeno l'esser ella usitata le tolga la forza e la snervi; e il poeta sostituendo in suo luogo un'altra espressione men robusta, forse anche men propria ma nuova, otterrà un buon effetto sulla fantasia del lettore, ci sveglierà quell'immagine che altra espressione non avrebbe potuto eccitare; e la sua frase sarà veramente più efficace, non per se stessa, ma per la circostanza dell'esser nuova» (Zib. 13). Lo nuevo ligado a lo poético tiene un lugar esencial en la literatura italiana a partir de sus orígenes, desde el dolce stil novo y desde Vita Nuova di Dante, pero en Leopardi no deja de tener una importancia fundamental. Las canzoni serán expresión de este principio, pues en ellas se forja un lenguaje nuevo hecho de palabras viejas, de latinismos y arcaísmos recuperados del pasado y portantes de esa novedad que agita y sublima, que se hace lenguaje pellegrino capaz de mover a quien lee o escucha.

Se trata seguramente del eco del Tratado sobre lo sublime del cual Leopardi bebe como de una fuente esencial como por otra parte lo hace tanta parte del romanticismo centro-europeo y con el cual comparte, en la particularidad irrepetible de su visión, una afinidad discordante que ha puesto de relieve la crítica, entre los más actuales y agudos, por mencionar solo a algunos, Rigoni, Bova, Lonardi.³ Las preguntas que se plantean, la atmósfera cultural y espiritual que produce la crisis del romanticismo, es la misma; esencialmente diversos los modos de resolver desde el punto de vista ético y teórico. ¿Cómo resuelve tu poética la dialéctica romanticismo-clasicismo? ¿Cuánto de la posición leopardiana frente a esta polémica hay en tu concepción de la poesía como «palabra nueva»?

A. C.: No veo una oposición radical, final, entre los frutos del clasicismo y los del romanticismo. Yo he preferido hablar – así lo analizo en el primero de los capítulos de mi libro *El sentido primero de la palabra poética*, de una cadena poética iniciática en el

tiempo. De ahí el que haya una clara y sutil sintonía entre ambos conceptos o mundos literarios y estrictamente poéticos y de pensamiento. ¿Qué sería de la formación poética de Leopardi, de Hölderlin, sin sus lecturas de griegos y latinos? Hay pues en el tiempo esa sutil cadena que une a los que apostaron sin artificios por una palabra *esencial*, fiel al lirismo, pero también al pensar y repensar los grandes temas: el amor, la naturaleza, la muerte, el tiempo, lo sagrado, el misterio... Ese afán de sintonizar con una tradición rica y profunda la encontramos en el mismo Ezra Pound, el más osado quizá de los poetas del siglo XX (Pound es a la poesía de ese siglo lo que Joyce a la prosa), pero que a la vez sintoniza con la poesía de Extremo Oriente y con todo tipo de clásicos de la tradición antigua y moderna. Ahí está su breve, pero jugoso libro *The art of poetry* para demostrarlo, de una manera tan radical como provocadora. A veces nos dice que elijamos un solo poema o un solo verso de un autor del pasado, pero él nunca renuncia a la tradición. Lo que yo pienso de lo *clásico* y de lo *romántico* me llevaría a alargarme mucho. Diré en síntesis que lo clásico no es lo caduco y lo perecedero, sino un canon en el tiempo de verdad y belleza; algo parecido podríamos decir del romanticismo, en donde pesa más el sentir, la emoción. Pero no olvidemos que el romanticismo esencial, el centroeuropeo, parte de criterios muy amplios. Son poetas a los que les interesa la ciencia, la teología, la filosofía. Tenían una visión muy clara de la Unidad de ser y en esto coinciden con esa *cadena iniciática* en el tiempo de que antes hablaba. Ahí están desde los taoístas y los presocráticos hasta Plotino, por referirnos sólo a siglos primeros. Hay otro hito en ese sentir y pensar común que es el del Renacimiento italiano. Ahí se funden también el sentir y el pensar con esa visión global de la realidad, en la que está el neoplatonismo, excelso en algunos pintores, como Botticelli. En efecto, la idea de la poesía como *palabra nueva* es primordial para mí. El poeta no es un ‘fotógrafo’ de la realidad, el poeta no se puede repetir, el poeta tiene que decir en muy pocas palabras y con gran intensidad lo que el narrador o el ensayista dicen en muchas. De ahí el que la palabra en el poema deba fulgir, deba diferenciarse y tener lo que Ezra Pound reconocía como ‘un voltaje’; es decir, una emoción, una intensidad y una pureza que hagan del poema poema y no prosa cortada en trozos, como a veces engañosamente nos ofrecen algunos poetas. Es muy fácil poner una frase debajo de otra y decir que se está escribiendo poesía. Falta la vida en estas actitudes, se da la ignorancia de pensar que la

creación literaria puede ser algo ajeno a la existencia, a la experiencia de ser. Por eso, el poema nunca es un 'producto' que se fabrica sino el resultado de una maduración.

A. L.: También esa idea, la de poesía como fruto de maduración, su organicismo, es muy común en el pensamiento estético de ciertos románticos. Por otro lado, la concepción romántica trasciende el sentido estricto de género literario y la concibe como cosmovisión: la poesía es un modo de posicionarse en el mundo, una perspectiva que en síntesis con el arte, por medio de la más depurada técnica, alcanza su objetivo transformándose en un modo privilegiado de penetración de lo real. Un punto de vista que Leopardi comparte con los románticos, y queremos añadir, contigo, con tu modo de hacer poesía. Junto a esta relevancia de la poesía como cosmovisión, Leopardi comparte con los románticos la esencial división de la historia del arte en dos grandes filones: una antigüedad poética en la que prevalecen imagen y fantasía y una modernidad cada vez más reflexiva y sentimental, en una dialéctica que tiene lugar también en la experiencia del poeta y del hombre. Un itinerario que los estudiosos de Leopardi tienen muy presente ya que la poética leopordiana constituye una experiencia crucial en este sentido: la crisis de la poesía de la imaginación es la crisis de la que nace la poesía leopordiana, la poesía pensante. Y es precisamente este movimiento de las imágenes y de la transmisión de emociones en el juego literario hacia una presencia siempre mayor de la fusión de reflexión y sentimiento, de poesía y filosofía, en la ponderación de los límites de la una y la otra, lo que va tomando cuerpo en tu itinerario poético. Un impulso poético, corrígeme si no estás de acuerdo, que siguiendo la estela de María Zambrano, pero ya sobre el ejemplo de Leopardi, quiere frenar los excesos del racionalismo sin acallar las exigencias de la madurez reflexiva de la poesía. Una poesía como proceso de conocimiento que salva y sana en la medida que puede, que interroga, como el pastor de Asia o como el visitante de En invierno retorno al palacio de verano, con la extrema simplicidad eterna que en ambos encarna y simboliza Oriente. Poesía y filosofía, que eran en origen una única cosa, que estaban indiferenciadas en los orígenes de la cultura griega pero ya antes, desde los poemas filosóficos de la Naturaleza al Tao Te King, se reúnen tras la peripecia de Occidente y se conciben como una única capacidad de acceder a la realidad. En tu Canto XXVII, también titulado Leopardi, de Noche más allá de la noche, re-pronuncias las palabras

del pastor: «E io che sono?» ¿Oriente como sabiduría⁴, como ultra-filosofía, es una raíz común que te une a Leopardi? ¿La vuestra es al fin una indagación de «la insanable alteridad de lo uno», tras la cual palpita el pensamiento oriental? Consideras que hay una diferente tonalidad entre la contemplación trágica del «arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale» en la prosa poética de las operette y tu visión de la «terrible dualidad» (En invierno retorno al palacio de verano)?

A. C.: Te hablaba de una *cadena iniciática* y en ella cuentan mucho sus inicios, los del pensamiento y la poesía primitivos de Extremo Oriente. De allí en buena medida viene todo: del pensar de movimientos como el taoísmo y el budismo, de los que encontramos algunas resonancias en algunos presocráticos, como Heráclito. El tema de la *dualidad*, de los extremos, de los que el mismo Juan de la Cruz reconocía como los *contrarios*. («Y ya nunca más lucharán en la vida contrarios contra contrarios», nos dice en su comentario a su poema *La Llama*.) Pero es una resonancia, la oriental, que reencontramos, como he dicho, en la Unidad de Plotino y hasta en nuestros días en el pensamiento de Heidegger. China tiene poesía desde el siglo XX antes de Cristo, pero lo sorprendente de ella es la claridad y pureza, la emoción en el tiempo de la misma. En ella ya están dos de los temas esenciales futuros: el sentimiento de la naturaleza y el amor, pero sobre todo esa sutil relación entre el pensar y el sentir. Por eso, no sabemos muy bien si en los textos de Lao Zi, de Chuang Zu, de Lie Zi, el autor está sintiendo o pensando. De ahí también la presencia de la poesía en las grandes obras narrativas orientales, como en la novela *Sueño en el pabellón rojo*, de Cao Xueqin, de la que ya tenemos una buena y completa edición en español; o en menor escala en las *Sendas de Oku*, de Basho. Yo veo en Leopardi más a un poeta en el que pesa mucho el pensamiento, desbordado por la erudición de sus primeros años; pero a la vez sabemos – yo así al menos lo pienso – que el Leopardi esencial es el poeta que siente, el del núcleo central de los *Canti*. En este libro hay tres tonos claramente diferenciados: el de los poemas que abren el libro fuertemente sometidos a la influencia de las lecturas clásicas (griegos y latinos, Dante, Petrarca), el central de sus maravillosos poemas (*L'infinito*, *Alla luna*, *La vita solitaria*, *A Silvia*, *Le ricordanze*...) y una tercera en la que el poeta piensa más que siente, y lo hace a través de las graves preguntas, como las del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, *La ginestra (o il fiore del deserto)*, o los de

tono más grave, como *Amore e morte*. Quizás es una distinción que, generalizando, cabe hacer en otros poetas: los que poseen poemas debidos a fuertes influencias literarias o al pensar, y los que simplemente están sometidos al fluir de los sentimientos, a esa palabra *nueva* y *misteriosa* que le llevó a decir a Machado: «El alma del poeta / se orienta hacia el misterio». Y a Saint-John Perse: «Poesía es profundización en el misterio de la existencia». A la larga, tarde o temprano, el poeta consciente de serlo se ve enfrentado a ese *misterio* (que no es lo evanescente ni lo evasivo, sino lo que el ser humano simplemente desconoce, que aún es mucho). En este sentido, la poesía también es una vía de conocimiento y Leopardi no hace, como otros grandes poetas sino seguir caminos nuevos para encontrar poemas nuevos. En las dos últimas partes de su libro Leopardi no hace sino dejar fluir lo que vive en sus versos, metamorfosarlos con la palabra *nueva*.

A. L.: *Otro hilo del que tirar para trazar la analogía entre poéticas es el rechazo de la ideología dentro de una concepción organicista de la poesía y del arte en general: la poesía no busca lo útil, no forma parte de aquel utilitarismo que ha vencido en nuestra «età superba», «[...] che l'utile chiede, / E inutile la vita / quindi più sempre divenir non vede»⁵. La poesía es 'fruto' y no 'producto', has dicho en incontables ocasiones: es un microcosmos intransitivo que encuentra su razón de ser en sí misma y que nutriéndose de la raíz vital del poeta se transforma en una forma; por ello es así de potente, por ello solicita y suscita como sin embargo no lo hacen los discursos políticos. ¿En tu poesía existe compromiso con la realidad en el rechazo de la ideología?*

A. C.: Siempre he dicho que prefiero hablar de 'ideas' en poesía y no de 'ideologías'. Cuando pienso así no estoy negando el que pueda existir una poesía de sentido o fin social o testimonial. Pero no toda la poesía debe ser obligadamente así. La expresión poética es sumamente libérrima y por eso existen tantas Poéticas como poetas. Por tanto, yo valoraría primero la sinceridad y la autenticidad del poeta y luego la carga ideológica de sus poemas. El cruce de la poesía con la política siempre ha sido algo muy delicado, cuando no peligroso. Neruda fue el autor de libros como los *Veinte poemas de amor* o *Los versos del capitán*. O de poemas inolvidables como *Alturas de Macchu Picchu* o *Las flores de Punitaqui*, pero también el autor de una oda a Stalin. Algo parecido sucede con un poeta nuestro, como Alberti, del que yo me quedo con su libro

Retornos de lo vivo lejano, con ese gran ejemplo de destreza formal que es *A la pintura*, o con su gran poema, sin duda el mejor que escribió, *Dialogo de Venus y Príapo*; son obras que escribe en América, en años de exilio, cuando se adormece en él la ideología y rescata el poder de los mitos y de los símbolos. En definitiva, una de las grandes características de la poesía – su gran don frente a otros géneros literarios– es el de su gran sentido de intemporalidad. La voz del poeta parece no someterse a la provisionalidad de un presente, sino que la palabra poética debe ser palabra de hoy de ayer y de siempre, lo que Antonio Machado reconoció como *palabra en el tiempo*. Hay un compromiso del poeta con la realidad-realidad, pero siempre debe pasarlo por el tamiz de la sinceridad. Yo no he renunciado a tratar en mi poesía temas de la actualidad más viva, especialmente en la tercera zona de la misma, la que se abre con *Los silencios de fuego* y se cierra con la serie *Siete poemas civiles* de las *Canciones para una música silente*. Ahí está también mi largo poema *La tumba negra*, escrito poco después de la caída del Muro de Berlín, que es también algo más que un homenaje a Bach y a su música; pero en todo momento he procurado que siempre fluyera con estos temas mi voz. A veces, a la manera homérica, el poeta debe cerrar por ello sus oídos para olvidar los ‘cantos de sirena’ del presente, los mensajes impuestos de la temporalidad, las lecturas no asumidas, la invasora desinformación de nuestros días y, por supuesto, la imposición de las ideologías (máxime si éstas son totalitarias).

A. L.: *Para expresar la dialéctica entre la lengua y el contenido tú has afirmado: «No hay lenguaje (forma) en un texto verdadero sin contenido y, a su vez, no hay contenido sin ese lenguaje nuevo que nos esforzamos en desvelar, por arrancárselo al misterio» (Colinas 2008: 291)⁶. En el lenguaje nuevo de la poesía serán irrenunciables el ritmo, la música, senhal de aquella otra música silente (tú último libro recoge esta expresión, Canciones para una música silente, 2014) que la poesía recupera en parte. De esta organicidad de la poesía es testimonio tu propia experiencia poéticacuando hablas del primer verso. Este verso es dictado por la naturaleza, como dice Leopardi en el Zibaldone (4372) citando de modo inexacto a Dante («I’ mi son un che quando la natura parla»); es un primer verso que aparece en la mente del poeta proveniente de no se sabe dónde, como también explican partiendo de sus experiencias Pavese y Valery: es, como lo bautiza Pareyson, un spunto, una primera intuición, casi musical, que hay que*

desarrollar pero que encierra mucho de lo que será la pieza acabada. También los versos finales tienen un peso particular; en ellos el poeta trae muchas veces el resultado final de su itinerario mentis a la palabra, como una síntesis, a veces incierta y precaria, de reflexión y sentimiento. Pensemos en los últimos versos de l'Infinito, o de tu composición Misterium fascinans (que presentamos traducida al italiano al final de esta entrevista) o en el final de Sepulcro en Tarquinia: el dulce arribar a la contemplación en el que el proceso de interpretación de la realidad que es la poesía halla una tregua. Háblanos de la música silente que hay tras la música de las palabras, y del carácter contemplativo y órfico de tu poesía. Y si puedes, esbózanos alguna idea (sé que pido mucho) acerca de cómo se complementa esto con la descarnada visión leopardiana de un universo donde los astros, mudos y sordos por la llegada de la razón científica, no pueden ya revelar una música de las esferas.

A. C.: El sentido órfico de la poesía y del poema me parece esencial. Como ya he dicho, a un poema le podemos quitar todo: su medida, sus imágenes y metáforas, sus rimas incluso, pero no le podemos quitar nunca su *ritmo*, porque automáticamente ese texto podría ser prosa cortada. Sin ritmo no hay poesía, aunque luego, por otras razones, se pueda dar dignamente el poema en prosa o la prosa poética, que responden a otros cánones. Ese sentido órficopitagórico lo apreciamos muy bien en la poesía de Fray Luis de León, en la visión que él tiene de la poesía. El poema tiene por tanto una *música*; una música que a veces es evidente en su ritmo, pero que otras se siente pero no se ve: es la música interior del poema, una *música extremada*, pero a la vez *callada*; silente para mí. Es la que sintoniza con esa otra *música de las esferas* que tampoco oímos, pero que sentimos y que nos lleva a la armonía y a la plenitud de ser, a «ser uno con todo lo viviente», como decía el poeta romántico alemán. Este sentido órfico de la poesía nos conduce a su vez a otro valor que puede poseer la poesía (y por extensión, claro, el Arte en general): que sea palabra que sane y que salve, es decir, que sea un medio que ayude a la plenitud de ser. En este sentido de nuevo la *Vita Nuova* de Dante es un ejemplo maravilloso de un texto poético (por más que esté escrito en prosa y verso) como medio de iniciación. Sobre esto no puedo decir más porque Rosario Scrimieri ha escrito un libro fundamental, *Despertar el alma. Estudio junguiano sobre la 'Vita Nuova'*. Hay, pues, ese otro sentido de la poesía y del poetizar que no nace de la desesperación, el

exceso o el malditismo, sino que puede ser un medio poderoso de autoconocimiento. De ahí la poesía como camino hacia el pleroma o hacia ese proceso que Jung reconoció como *proceso de individuación*; es decir, aquel que nos debe llevar a cada uno, y en concreto al poeta, a ser en la vida el que debe y el que tiene que ser vocacionalmente. La poesía ayuda por tanto también mucho a esa autorrealización, a ese conocimiento y crecimiento personal. Respecto a la relación de estos temas con Leopardi yo siempre he pensado en qué habría sido de la vida de Leopardi si se hubiera olvidado del razonar, si hubiese aligerado su erudición devoradora, si se hubiera mantenido en su retiro de Recanati siendo fiel a ese tono central de su libro, a sus *contemplaciones* desde el *colle* que había detrás de su casa, a su *sintonía con la naturaleza*, a ese tono en definitiva de los poemas centrales de sus *Canti*. Pero primero le devoró el estudio y luego la mala salud. La razón y los problemas de la vida son irrefrenables y él se vio forzado siempre a huir de casa hasta su autodestrucción final. Pensemos en que el *Zibaldone* arranca con unos versos secillísimos, pero llenos de atmósfera (*Palazzo bello, cane di notte...*). Luego el poeta visita con más frecuencia la sociedad de los humanos, se adentra en la selva del razonar renunciando a ese afán contemplativo, a ese asumir la realidad tal como es, como nos enseñaron sabiamente los orientales.

A. L.: *En esto disentimos, pues, si me permites dar voz a mi espíritu unamuniano, el Leopardi que no acepta la realidad como es, el Leopardi combativo, el Leopardi de Arimán, me parece tan precioso e inspirador como el de El Infinito.*

A. C.: Estoy de acuerdo contigo. Cuando he venido subrayando de manera especial el Leopardi central de los *Canti* me estaba refiriendo al que ejerció una determinada poética, por la que yo siento especial interés: la que tiene su base en la emoción lírica, en la intensidad pura, la que señala el paso de un poema del siglo XVIII al XIX; pero es obvio que en el resto de sus poemas hay valores igualmente grandes y nunca podríamos decir que el poema *Alla luna* es superior a *La Ginestra* o a *Ad Arimane*. Ni se pueden cuestionar los primeros poemas del libro porque tengan una fuerte carga neoclásica. De la misma manera, no podemos dar prioridad al Leopardi poeta sobre el de sus diálogos, su rico epistolario o el del *Zibaldone*, el de tono más filosófico. La obra de Leopardi es de una gran unidad y personalidad, y todo en ella posee un valor intrínseco. Algo

parecido sentimos cuando leemos las estrofas de sus *Paralipómeni*. En ellas hay una carga combativa y una expresión rebelde y desesperada que sobre todo nos dicen mucho del Leopardi de sus últimos días en Nápoles. En la biografía que escribí de él me hubiera gustado detenerme más en el análisis de este largo poema.

A. L.: *Pero dejemos esto ahí, para adentrarnos en otro apasionante tema leopardiano. Entre todos los caminos que la analogía entre la poética leopardiana y la de tu obra, aún in fieri, nos abre, es el símbolo de la piedra el que más me inquieta. Este arquetipo ancestral, la piedra, parece estar en el centro de tu inspiración: la piedra, la ruina, el monumento, la gema, la estatua, la estrella... la piedra también y sobre todo como carne, en el milagro de la piedra humanizada en el arte, como has dicho más veces pensando en la Florencia renacentista. La piedra, elemento esencial: «[...] síntesis abstracta y eterna de la naturaleza, pero de una naturaleza brava, incorruptible, que no muere ni se somete al tiempo cíclico» (Colinas 2008: 62)⁷. Representa la piedra el enigma de la polaridad del ser: vida y existencia, si queremos decirlo en el lenguaje leopardiano, dualidad de lo Uno, en la fórmula que a ti tanto te gusta. La consciencia de la unidad de todo aquello que es plural en la insalvable alteridad de lo Uno. En el canto Leopardi, del que ya hemos hablado, y que pude traducir y publicar en esta sede (Appunti leopardiani (7) 1, 2014), el hombre mira a las estrellas y justamente como un pastor errante, como hombre esencialmente hombre, sumido en la errancia, las interroga: ellas son «Piedras negras», «polvo disperso / entre la nada y el vacío, o acaso / añicos de un espejo en que un dios se miró». Pero inmediatamente después está el contrapunto musical, silente: «Aun así, se os siente como inmensa marea / de intensísima música, sonido que nos hiere / y, al herir, dulcifica misterioso a ese ser / que se siente una parte del infinito cosmos». Repites en tu lengua la pregunta eterna del pastor: «¿Y yo qué soy?» ¿Es a la piedra en sus múltiples manifestaciones a la que tenemos que preguntar? ¿No revela en el fondo este inevitable preguntar, la conciencia, racionalmente indemostrable, de la unidad última de todo aquello que se presenta como plural? Hay una interrogación a la piedra, al símbolo de la piedra, en la obra de Leopardi que queremos que nos comentes. Se trata del pasaje del Diálogo de la Naturaleza y de un islandés en el que éste último encuentra un coloso, es decir, una estatua de piedra de excepcionales proporciones (al principio cree que es una*

montaña), pero un coloso vivo, en forma de mujer. Es la Naturaleza. El largometraje de Martone elige, con mucho tino, justamente esta escena para plasmarla en la gran pantalla con gran despliegue de medios visuales, entre las muchas que se podrían haber elegido de las Operette morali:

Vide da lontano un busto grandissimo; che da principio immaginò dover essere di pietra e assomigliare degli ermi colossali veduti da lui, molti anni prima nell'isola di Pasqua. Ma fattosi piú da vicino, trovó che era una forma smisurata di donna seduta in terra, col busto ritto, appoggiato il dosso e il gomito a una montagna; e non finta ma viva; di volto mezzo tra bello e terribile, di occhi e di capelli nerissimi; la quale guardavalo fissamente;[...] (Leopardi 1982: 121-122).

Comprender en la mirada de la poesía, entendida en sentido amplio como cosmovisión, la dualidad inseparable de la realidad, comprender por tanto en una única mirada, la contradicción, la piedra que se hace carne, la carne que se hace cenizas...¿Es ese el intento del poeta?

A. C.: De entrada yo recordaría un concepto jungiano para aproximarnos a este tema de comprensión delicada, pero de sentido tan profundo: la piedra no es para Jung sino *energía indestructible*; la piedra no es lo muerto, lo caduco, lo perecedero (como yo he procurado evitar que así sea el tema de las ruinas en mi poesía), sino un símbolo poderoso de intemporalidad, es lo que perdura frente a la ceniza, frente al ser humano. A la vez, representa a la firmeza, aquello en lo que nos podemos aposentar y que transmite fundamento y seguridad. En este sentido, la piedra puede ser algo que sane. Y aquí recuerdo aquellas otras palabras de Jung cuando nos decía (cito de memoria): *me siento en la piedra y desaparecen todos mis males*. Como digo, esto se aprecia muy bien en mi poesía en el tratamiento del tema que yo he llamado “las ruinas fértiles”, que aparece rotunda y reiterativamente en *Sepulcro en Tarquinia* (véase la serie *Castra Petavonium* o el poema final que habéis traducido, *Misterium fascinans*); pero luego también en *Astrolabio (La estatua mutilada)* y en los siguientes, como en el largo poema *Penumbra de la piedra*. Las ruinas no son, como la piedra, el espacio de la caducidad y de la muerte sino aquel por el que ya ha pasado la Historia y que, por tanto, nos ofrece un gran mensaje de intemporalidad; es un espacio objetivo en el que el ser humano puede sentir y pensar sin interferencias. ¿Quién visitando Epidauro, Paestum o Pompeya no ha tenido esos sentimientos? El espacio de las ruinas es también un lugar ideal para la

contemplación, para templarse-con la realidad, como decía Fray Luis. Ese mismo espacio Mircea Eliade lo reconoció como *espacio fundacional*, aquel en el que el ser puede comenzar a renacer. Es la misma meditación sobre ruinas que supone un poema como *La ginestra* de Leopardi, cuando él contempla, desde el cenital de la ladera del volcán, las ruinas de Pompeya y Herculano. En las ruinas siempre hay algo germinal, algo que renace. Esta idea también me lleva a otra muy conocida, que Miguel Torga recoge en su *Diario* y que supone un gran ejemplo de universalidad bien entendida, no exclusivamente urbana; me refiero aquella de que, para el que saber contemplar y comprender, en lo más local se puede encontrar lo más universal. Tendemos, por ello, a ver esos espacios en ruinas como muertos; de la misma manera que en la naturaleza en armonía tendemos a ver lo meramente “costumbrista”, lo “rural”, cuando es el espacio ideal para que el ser humano se haga las grandes preguntas, sienta y piense sin interferencias de ningún tipo. De ahí el ejemplo del *pastor errante* de Leopardi, la serie de preguntas que se hace frente al vacío de la noche y del cosmos. También para mí la mejor poesía tiene este sentido cosmovisionario. Esto se aprecia muy bien en los poetas de la América hispana, en Neruda, en Octavio Paz. No estamos inmersos en un medio cualquiera. No podemos ser ajenos a la lección de las piedras, de las terrestres y de las celestes, a los símbolos que, como nos dijo María Zambrano, son los que nos revelan el *lenguaje de los misterios*. De ahí también el verso-grito de Giorgos Seferis: «¡Las piedras: mi vida!»

A.L.: *Otra de tus pasiones ha sido Dante, como no podía ser de otro modo, amando como amas a la cultura italiana. También en Dante se conjuga el motivo de la piedra: pensemos en la donna pietra y en las petrose. Por tanto, la misma ‘pedrosidad’ de la mujer en tantas composiciones de Dante juega sobre este misterio: si en la operetta la Naturaleza es un coloso vivo con forma de mujer, en Dante asistimos al movimiento contrario ya que es la mujer de carne y hueso la que se hace piedra árida. Reparemos en la sextina: Al poco giorno ed al gran cerchio d’ombra, donde se asiste al aspecto contrario por el que la piedra habla y siente como si fuese una mujer: «E il mio desio però non cangia il verde, / si è barbato nella dura pietra / che parla e sente come fosse donna». El misterio del ser encuentra en el amor su terreno más fecundo pues, para el*

poeta que interroga la realidad, la donna pietra encarna la síntesis de los opuestos, inseparables y trágicamente vibrantes.

A. C.: Sí, en cierto sentido también se puede ver cuanto acabamos de decir de la piedra en esa utilización que de ella hace Dante. Pero yo veo, en su caso, como bien dices, el sentido de la dualidad, la fuerza de los extremos: la carne—la piedra. Hay algo de dramático en la utilización que Dante hace de esa figura. Enseguida pensamos en que, a veces, en nuestro mundo hay *donne pietrose*, aunque éstas nos lleven directamente a un sentido de dureza y de aridez, de dominio, que no es estrictamente el sentido que le aplica Dante. Ya hablamos del poderoso sentido iniciático que posee un libro como la *Vita Nuova*. En él, y por extensión en toda la obra de Dante, la mujer posee un sentido polifónico, múltiple, que parte desde la mujer desdeñosa a la que puede llegar a ser vía sublime hacia el conocimiento, hacia lo divino. Este sentido sublime lo vemos de manera extremada en el *Paradiso*, donde la mujer es reveladora de un amor que puede llegar a conmover al «sole e l'altre stelle». Este proceso de sublimación también se da en Leopardi gracias a la poesía. Él se debate entre los amores que vive y sufre en sus contactos con la sociedad y la idealización poemática, sublime en un poema como *A Silvia*. El amor es, como he dicho, uno de los temas perennes de la tradición poética, pero no olvidemos que hay toda una gama de amores. Lo hermoso, en el caso de Dante, es ver cómo la mujer es un alto símbolo, un medio poderoso para ir *más allá*, una vía de conocimiento hacia una *vita nuova*.

A. L.: ¡Gracias! Habría muchos más, pero estos han sido los hilos que nos ha gustado entretejer al ritmo sosegado que marca, si me lo permites, y con el permiso de Baudelaire, tu aura de poeta. Pienso que tu voz poética es, como la de Leopardi, muy consciente de las indeseables derivas de la modernidad: el gran poeta de Recanati nos lega su crítica de las magníficas sortijas y su constatación de la necesidad perentoria de la poesía en un mundo utilitarista que deja ver ya el absurdo del cientificismo tanto como del espiritualismo ingenuo. Tú, nuestro querido poeta leonés y mediterráneo, tomas en este sentido el testigo leopardiano para reivindicar, en el escenario de la post-modernidad, una visión dialéctica que conserva abiertos y en tensión los polos de la realidad, que reivindica una mirada poética y filosófica en un mundo tecnologizado, sin

despreciar lo ganado por la razón ilustrada. Pero, esto sí, con una razón humilde y ampliada, miserable y sublime, pequeñísima cosa, signo del sentir radicado en la naturaleza y la vida. Gracias, Antonio Colinas, por coger el testigo.

Misterium fascinans

Viene la noche hasta las piedras.

Viene la brisa oscura a acariciar el lomo
de las piedras.

Blanda la piedra por el beso
con sabor a siglos.

Piedra junto a la piedra van negando
el Caos, lo impenetrable.

Sube un rumor de piedras desde el río
y de la nieve escasa va llegando
a las mies

la voz o la dureza de la piedra.

Porque la noche, como piedra, rueda
aquí, donde gravita el corazón,
y el Cosmos calla a veces
para que la palabra se propague
como piedra infecunda.

Silencio, nos decimos, escuchemos
qué es lo que trae el aire:

y un silencio de piedra va y conmueve
los ramos de la noche, las zarzas de la noche, i rami della notte, i rovi della notte,
los ojos con espanto o con luna del rebaño.

Un silencio que crece
y que materializa en cúpulas y ojivas,

Viene la notte fino alle pietre.

Viene la brezza oscura a accarezzare
il lombo delle pietre.

Morbida la pietra per il bacio
che sa di secoli.

Pietra insieme a pietra negheranno
il caos, l'impenetrabile.

Sale dal fiume rumore di pietre
e dalla neve scarsa arriva
alle messi

la voce o la durezza della pietra.

Perché la notte, come pietra, gira
qui, dove gravita il cuore,
e il Cosmo a volte tace
affinché la parola si propaghi
come infeconda pietra.

Silenzio, ci diciamo, ascoltiamo
cos'è che porta l'aria:

e un silenzio di pietra va e commuove
gli occhi del gregge, di paura o luna.

Un silenzio che cresce
e che materializza in cupole ed ogive

el sueño de los hombres.

il sogno degli uomini.

Trae música el silencio de la piedra.

Porta musica il silenzio della pietra.

Remota orquestación

Remota orchestrazione

con fiebre va y asciende.

con febbre va ed ascende.

¡Oh plata que arde al sol de la madrugada!

Ah l'argento che al sol dell'alba brucia!

La luz burila limbos en la piedra,

Cesella la luce limbi nella pietra,

teje aves, abejas, hojarascas.

tesse uccelli, api, foglie.

Reverbera el buen barro

Riverbera il fango buono

como una hoguera humilde.

come un umile rogo.

Tensos tiemblan los fustes

Tesi tremano i fusti

o gira el rosetón con turbulencia de astro.

o gira il rosone con turbolenza d'astro

Se hace y se deshace el tiempo

Si fa e si disfa il tempo

cada robusto muro.

ogni robusto muro.

Se funden las vidrieras.

Si fondon le vetrate.

En su luz cae luz o cae la escarcha.

Nella sua luce cadon luce o brina.

Acaso cae la nieve en los inviernos

Forse cade la neve negli inverni

y van brotando soles del vacío,

mentre germogliano i soli dal vuoto,

coronas luminosas de las sombras.

corone luminose delle ombre.

(Para escrutar la vida hay que fundarla

(Per scrutare la vita bisogna fondarla

y que fundamentarla

e basarla

en un Orbe.

in un Orbe.

¡Fascinante misterio!

Affascinante mistero!

Ya suba el alba como un ángel frío,

Già salga l'alba come un angelo freddo,

ya se inflame la tarde en las veletas,

già s'infihammi la sera nelle banderuole,

ya se bese la noche con el agua,

già si baci la notte con l'acqua,

aquí, en la catedral,

qui, nella cattedrale,

El Tiempo dormirá en el astrolabio.)

il Tempo dormirà nell'astrolabio.)

De Sepulcro en Tarquinia (1975)

(Versión última extraída de *Obra poética completa*, Madrid, Siruela, 2011).
Traducción al italiano de Ernesto Miranda y Cristina Coriasco.

¹ Se trata de una figura esencial de la poesía actual de habla hispana, nacido en La Bañeza, León, en 1946). En 1975 recibió el *Premio de la Crítica* por *Sepulcro en Tarquinia*. Su *Poesía reunida* (1967-1981), fue galardonada con el *Premio Nacional de Literatura* en 1982. La obra poética de Colinas está recogida fundamentalmente en *Obra poética completa* (Ediciones Siruela, Madrid, 2011) y la misma edición para América fue publicada por el Fondo de Cultura Económica (México, 2011).

² Ha sido Lector en Italia durante su juventud y ha amado y cultivado la cultura italiana. Ha traducido la *Poesía completa* de Quasimodo, que incluye dos libros póstumos; trabajo por el que obtuvo en Italia el *Premio Nacional de Traducción* (2ª edición, Linteo, 2005), así como obras de muchos otros autores: Collodi, Lampedusa, Levi, Pasolini, Salgari y Sanguineti. Ha traducido poesía italiana en dos antologías: *Poetas italianos contemporáneos* (ed. Bilingüe). Madrid, Editora Nacional, 1978; *Antología esencial de la poesía italiana*. Madrid, Austral, 1999.

³ Más allá de otras diferencias de matiz, tanto Bova, como Rigoni, como Lonardi, estos otros críticos, reconocen el hecho de que Leopardi responde con su obra, poética e intelectualmente, a una serie de problemas que son los que tratan de resolver los autores que afrontan la crisis del romanticismo: -la pérdida de la Naturaleza por parte del hombre moderno sumido en la fragmentación y la interpretación de esa *Sehnsucht* después del gran evento de la Revolución-, y todos están de acuerdo también en que Leopardi no cree en una recomposición dialéctica de esa fractura, como la que construyen los sistemas de muchos románticos e idealistas con los que sin embargo comparte una afinidad histórica y una comunidad de problemas.

⁴ *Leopardi, filósofo anti-filósofo* era el nombre del volumen escrito por el filósofo anglo-indiano G. Singh que puso de relieve la traza oriental del pensamiento leopardiano (Singh, Ghan, *Leopardi filósofo anti-filósofo*. Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1997).

⁵ *Il pensiero dominante* (vv. 62-64).

⁶ Antonio Colinas, «El compromiso del escritor con su soledad» en *El sentido primero de la palabra poética*. Madrid, Siruela, 2008, p. 291.

⁷ Antonio Colinas, «Cosmogonía del libro I de las Geórgicas», en *El sentido primero de la palabra poética*. Madrid, Siruela, 2008, p. 62.

Bibliografía

Bova, A.C., *Illaudabil meraviglia. La contraddizione della natura in Giacomo Leopardi*. Napoli, Liguori, 1992.

Bova, A.C., *Al di qua dell'Infinito. La "teoria dell'uomo" di Giacomo Leopardi*. Roma, Carocci, 2009 (1 ed. en "Lavoro Critico", 1984).

Colinas, A., *Hacia el infinito naufragio (Una biografía de Giacomo Leopardi)*. Barcelona, Tusquets Editores, col. "Andanzas", 1988.

Colinas, A., *El sentido primero de la palabra poética*. Madrid, Siruela, 2008 (1ª ed. 1989).

Colinas, A., *Obra poética completa*. Madrid, Siruela, 2011.

Lonardi, G., *Leopardismo. Saggio sugli usi di Leopardi dall'Ottocento al Novecento*. Firenze, Sansoni, 1974.

Rigoni, M.A., *Il pensiero di Leopardi*. Torino, Nino Aragno Editore, 2010 (1 ed. 1982).

Singh, G., *Leopardi filosofo anti-filosofo*. Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1997.

POESIE

*A vida natural*¹

Marly de Oliveira

XVII. Seria assim a Recanati
do melancólico poeta,
com dias de azuis violentos
e noites com frios de lua

sobre as casas? Sobre as montanhas
distantes, de perfil sereno,
e árvores próximas, limpas
de galhos no inverno.

A sua janela daria
como esta minha sobre um largo
com um igreja muito antiga,
onde um pássaro solitário

pousa às vezes? E mais adiante
uma sebe, e depois da sebe
um infinito que imaginava,
e que eu vejo andando no campo.

E que eu vejo de corpo inteiro,
O infinito que recrudescer
a cada olhar, a cada passo
que dou na direção do vivo.

¹ Este poema foi extraído de Lucchesi, M (a cura di). *Poesia e Prosa. Giacomo Leopardi*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996, p. 986

TRADUZIONI

O *Discorso sopra Mosco* é uma introdução à tradução de Leopardi das poesias de Mosco publicada em 1816. Nesse ensaio, Leopardi apresenta um acurado estudo sobre o poeta Mosco de Siracusa, tentando estabelecer a época em que ele viveu, identificando as suas devidas obras e o distinguindo de Teócrito. Leopardi também tentou determinar a autoria dos idílios explicitando o que pertence a Teócrito e que pertence a Mosco. Ao usar como base as obras vinculadas a Mosco, Leopardi imprimiu no *Discorso* um rico estudo sobre esse autor, apresentou e criticou algumas traduções feitas por tradutores de várias nacionalidades e finalizou comentando a sua própria tradução.

***DISCURSO SOBRE MOSCO*¹**

Giacomo Leopardi

A vida de Mosco é tão pouco conhecida, que alguns pensaram em se curvar diante desse personagem, confundindo-o com Teócrito, e acreditaram que o verdadeiro nome desse poeta é Mosco, sendo Teócrito um apelido dado a ele por causa da fama que havia conquistado com suas composições: porque Teócrito tem este valor; *homem de divino juízo*. "Tendo se tornado famoso na poesia bucólica", diz o autor grego da Vida de Teócrito, "revelou ter grande valor, e, segundo alguns, foi por isso chamado de Teócrito, e alterou para esse o seu próprio nome, Mosco." Essa opinião é falsa. O autor dos Idílios atribuídos a Teócrito, e daqueles que se tem sob o nome de Mosco, não pode ser apenas um. São eles de características muito opostas entre si. Por outro lado, Sérvio, Estobeu, Elia Eudócia,² Suídas³ distinguem claramente os dois poetas. Ademais, é Mosco que faz menção a Teócrito em seu canto fúnebre pela morte de Bión: isso decide qualquer controvérsia.

A pátria de Mosco foi Siracusa, se acreditamos em Suídas,⁴ e convirá acreditar nele, porque não temos motivos para não fazê-lo. Dos Idílios sobre Bión, Alfeu e Arêtua aparece que ele era da Sicília. Mosco foi, portanto, compatriota de Teócrito.

A época na qual ele viveu não está fora de questão. Suídas nos diz que ele foi discípulo de Aristarco de Samotrácia,⁵ o qual, por testemunho do próprio Suídas⁶ e de Eusébio,⁷ viveu no tempo de Ptolomeu Filometor por volta da Olimpíada CLVI.

Teócrito floresceu sob Ptolomeu II Filadelfo, próximo à Olimpíada CXXX. Disso se entenderia que ele viveu cerca de um século antes de Mosco. Mas como é que esse, no Idílio sobre Bión, seu mestre, diz que Teócrito se comove pela morte dele? Esse aspecto fez Longepierre e outros acreditarem que Mosco tenha sido não apenas compatriota, mas também contemporâneo de Teócrito. Fabricius, porém, preferiu apoiar-se em Suídas, dizendo que os argumentos citados por Longepierre contra a opinião dele não são invencíveis.⁸ Mas, na realidade, ele não mostrou que não são, e na verdade eu creio que isso se possa fazer escassamente. De fato, no citado Idílio, diz Mosco que Ascra chorava por Bión mais que Hesíodo, Beócia mais que Pindaro, Lesbos mais que Alceu, Teos mais que Anacreonte, Paros mais que Arquíloco, Mitilene mais que Safo; mas de Siracusa, que parece ter sido a segunda pátria de Bión, não fala, o que teria sido bem natural, que ela se compadecesse mais que Teócrito: ao contrário, enumerando os pastores que se entristeciam pela sua morte, diz que Teócrito chorava por ela entre os Siracusanos. Então, parece-me que se tenha tido muita razão para se deduzir que Bión e Mosco tenham sido contemporâneos de Teócrito. Quanto ao Sr. Poinsonet de Sivry, que nas Vidas de Bión e de Mosco fez o prefácio da tradução francesa das poesias deles diz que o segundo desses poetas foi *ami du fameux Aristarque et contemporain de Théocrite*, e nós nos congratulamos com ele por sua cômoda cronologia.

Ao ter feito Mosco discípulo do gramático Aristarco, Suídas também o fez gramático. “Mosco”, diz ele,⁹ “gramático siracusano, discípulo de Aristarco, é depois de Teócrito o segundo escritor dos dramas bucólicos. Escreveu ainda poesias bucólicas”. Realmente, ele se mostra pouco generoso com o nosso pobre seguidor das Graças, que o transforma em um carrancudo gramático, e, o que é pior, do gênero dos que se chamavam Aristarcos. Nós, porém, não teremos dificuldade para lhe fazer experimentar um semelhante tratamento, não lhe prestando nenhuma fé. De fato, demonstrado que Mosco não foi discípulo de Aristarco, já que me parece provado por aquilo que eu já disse, eu acho que ainda deva ser mostrado que ele não foi gramático. Quanto ao erro de Suídas, suspeito que lhe tenha dado lugar um outro Mosco, do qual Ateneu, além de alguns livros de mecânica,¹⁰ cita a exposição dos vocábulos recorrentes em Rodes, obra que parece convir a um gramático.¹¹ Essa, porém, é uma simples conjectura, que talvez não mereça nenhuma consideração.

O que sabemos com certeza sobre o nosso Mosco é que ele aprendeu a poesia bucólica com Bíon. Faz-nos saber ele mesmo no seu canto fúnebre pela morte desse poeta:

Ed io pur anche
Per te, caro, mi dolgo, e or vo cantando
Un mesto Ausonio carme, io non ignaro
Del metro pastoral, che a me mostrasti,
E a' discepoli tuoi, cui festi eredi
Del Doriese canto. Ad altri i beni
Morendo in don lasciasti, a me la musa.

Eis o quanto conhecemos da vida de Mosco. Todo o resto nos é desconhecido.

É notável que seja desconhecida igualmente a maior parte dos seus Idílios. De fato, o trecho de Suídas, que referi acima, não parece que se possa conciliar com o pequeníssimo número dos Idílios que nos restam, os quais não somam mais do que sete ou oito. Nem verossímil parece que Sérvio por apenas oito Idílios tenha nominado Mosco como um dos principais poetas bucólicos.¹² Quatro dos Idílios que nos restam, isto é, os primeiros e os mais longos, foram publicados mais vezes entre aqueles de Teócrito. Esses foram inseridos na coletânea de poemas bucólicos por um contemporâneo de Aristarco gramático. Pouco a pouco se deixou de antepor a cada um desses o nome de Mosco, e todos aqueles Idílios, com exceção do primeiro, chegaram até nós, por negligência dos livreiros, sob o nome de Teócrito, isto ainda aconteceu com um Idílio de Bíon, e talvez também com outros Idílios. Fúlvio Ursino e Enrico Stefano se ocuparam em distinguir as composições de Teócrito das de outros autores, e, por meio do trabalho deles soubemos que três Idílios, atribuídos a Teócrito, devem-se na verdade a Mosco. Um outro Idílio desse poeta, ainda que se encontrasse entre os de Teócrito, conservava, no entanto, no título, o nome do seu autor. É ainda incerto se todos os Idílios, que se lêem agora sob o nome de Teócrito, lhe pertençam realmente, e é também verossímil que entre esses se encontre algum de outro poeta, e talvez também de Mosco, mas difícil tarefa é determinar quais são de outro autor. Isto não pode ser feito senão com a ajuda dos manuscritos.

O primeiro e o mais célebre dos Idílios de Mosco tem por título: *Amor fuggitivo* [Amor fugitivo]. Esse é o vigésimo primeiro Idílio entre aqueles de Teócrito nas antigas edições desse poeta. Alguns, não sei por qual razão, o atribuíram a Luciano,

e *Amor fuggitivo* foi impresso também entre as obras desse escritor. Mas, na verdade, o Idílio é de Mosco, e a ele o atribui também Estobeu.¹³ Parece que ele tenha tomado a ideia de Vênus, que vai no rastro de Amor desaparecido, da ode trigésima de Anacreonte, na qual se supõe mostrar que aquela deusa procura o seu filhinho feito prisioneiro pelas Musas, levando consigo o seu resgate. E não outros além de Mosco puderam ver um anônimo, de modo que traduziu o trecho de Anacreonte assim:

Vener priva del suo figlio,
Mille baci ora promette
A chi sotto il mesto ciglio
Il fanciullo le rimette.

Certamente não em Anacreonte, mas sim em Mosco, Vênus promete beijos ao primeiro que lhe trouxer o filho perdido. Tasso deve a Mosco a ideia que serve de tema ao prólogo do seu *Aminta*. O nosso poeta tinha feito Vênus falar, e ele faz falar Amor fugido, subtraindo-se do poder da mãe. Faz uso também de algum pensamento tirado evidentemente do Idílio de Mosco: como quando faz dizer ao Amor:¹⁴

Ella mi segue,
Dar promettendo a chi m'insegna a lei
O dolci baci, o cosa altra più cara,
Quasi io di dare in cambio non sia buono
A chi mi tace, o mi nasconde a lei,
O dolci baci, o cosa altra più cara.

Finge ainda que Amor, para não ser reconhecido, tenha deposto alguns dos traços que Mosco faz Vênus descrever minuciosamente:¹⁵

Ma per istarne anco più occulto, ond'ella
Ritrovar non mi possa ai contrassegni,
Deposto ho l'ali, la faretra e l'arco.

Em suma, a fuga de Amor cantada por Tasso, não é diferente daquela cantada por Mosco, e o discurso de Vênus colocado em versos por esse poeta, e aquele de Amor conservado por Tasso, são duas cenas de uma mesma ação.

O segundo Idílio de Mosco se intitula *Europa* [Europa]. Esse foi atribuído a Teócrito, e, nas antigas edições desse, encontra-se no vigésimo lugar. Salvini e outros o

traduziram junto com os Idílios daquele Bucólico. Longepierre traduzindo para o francês as poesias de Mosco, deixou *Europa* de fora. Mas certamente o estilo e os dois manuscritos vistos por Ursino mostram que esse Idílio é do nosso poeta. Parece que Horácio¹⁶ e Ovídio¹⁷ o tenham imitado em alguma parte. O cav. Marino, no Idílio que intitulou *Il Rapimento di Europa* [O Rapto de Europa], não fez senão dilatar e alongar, vale dizer, corromper aquele de Mosco, do qual frequentemente traduziu também fielmente inteiras partes.

Il Canto fúnebre di Bione [O Canto fúnebre de Bión], ou seja, o terceiro Idílio de Mosco, que me parece o seu poema mais bonito, e que certamente é uma obra-prima no gênero lúgubre pastoril, ocupa nas antigas edições de Teócrito o décimo nono lugar. Mas sem a necessidade dos manuscritos se reconhece facilmente, lendo o mesmo Idílio, no qual se menciona Teócrito, que ele não pode pertencer a esse poeta.

O quarto Idílio de Mosco, que tem por título *Megara moglie d'Ercole* [Megara mulher de Hércules], é o vigésimo sexto nos antigos exemplares impressos de Teócrito. Esse, porém, se atribui geralmente ao nosso poeta, ainda que Sr. Poinset de Sivry o tenha omitido na sua tradução de Mosco.

Cada um desses quatro Idílios tem no grego o seu próprio título. Aos outros quatro falta o título, porque não chegaram até nós nem em uma coletânea de Idílios, como os quatro primeiros, nem em manuscritos particulares, mas em uma coleção de ditos e de fragmentos de todo gênero.

O quinto Idílio de Mosco, conservado por Estobeu,¹⁸ foi intitulado pelo Sr. Poinset de Sivry de *La paresse* [A preguiça], e eu teria adotado esse título, se os termos italianos *preguiça, indolência, ociosidade* não me parecessem muito grosseiros para um Idílio de Mosco, que preferi deixar sem título.

O sexto Idílio, também transmitido a nós por Estobeu,¹⁹ não tem mais que oito versos no grego. Eu o intitulei *Gli amanti odiati* [Os amantes odiados], e tive a desventura de acreditar ser esse título mais conveniente ao Idílio do que aquele verdadeiramente expressivo, que colocou o Sr. Poinset de Sivry: *La Chaîne*.

O Idílio sétimo, que não é menos breve que o precedente, e que se deve, como esse, a Estobeu, foi por mim intitulado *L'Alfeo Ed Aretusa* [O Alfeu e Arêusa]; por Sr. Poinset de Sivry *Le fleuve Alphée*.

O último Idílio, que intitulei *Espero* [Véspero], sendo muito breve, é verdadeiramente harmonioso, e faria grande honra a Mosco se lhe pertencesse. Mas para dizer a verdade, embora tenha prevalecido a opinião que o atribui a esse poeta, e embora essa seja adotada universalmente tanto pelos tradutores de Mosco como por outros escritores, convém confessar, todavia, que é quase evidentemente falsa. Nos escritos de Estobeu, que nos conservou aquele Idílio, esse segue imediatamente um outro Idílio de Bíon, e precede o sexto Idílio de Mosco. Isso talvez tenha causado o equívoco; mas as notas de Estobeu favorecem Bíon, ao qual também o atribuiu Arsênio, bispo de Monembasia, escritor grego do século dezesseis. Apesar disso, atribuindo-se geralmente esse Idílio a Mosco, não se deixou de traduzi-lo.

Chamei Idílios e não fragmentos essas últimas quatro poesias que se encontram nos escritos de Estobeu. Ao conter cada uma dessas um pensamento impecável, acreditei que possam julgar-se completas, embora da coleção do citado compilador não seja possível esclarecer nada sobre isso.

Resta-nos também um epigrama de Mosco, que tem por título: *Amore arante* [Amor arador]. Muitos o traduziram, ou o imitaram; Mutinelli entre outros neste madrigal:

Gittando Amor la face e i dardi suoi,
Prende gli arnesi d'arator bifolco;
E stimolando i buoi,
Sparge i semi nel campo, e forma il solco.
Poscia rivolto al ciel, fa che risponda
A l'ardue mie fatiche,
Disse, o Giove, la terra; e sia feconda
Delle bramate spiche;
Se d'Europa non vuoi converso in toro
Qui servir sotto il giogo al mio lavoro.

Essa é imitação; ade Pagnini é tradução:

Posto giù face e strali, ad armocollo
Un zaino Amore e un pungolo si tolse,
E avvinto al giogo il tollerante collo
De' buoi, un solco a lavorar si volse.
Gridò poi volto a Giove: o i campi miei
Feconda, o bue d'Europa arar tu dei.

O Sr. Painsinet de Sivry querendo traduzir o epigrama de Mosco, deu-nos estes versos:

Jupiter à l'Amour dit um jour en colère,
Je briserai tes traits, ton arc, ec ton carquois.
Penses-tu m'effrayer, dit le Dieu de Cythère?
Et si je te rends cygne une seconde fois?

Ele é digníssimo de desculpa por um erro que embora um tanto ridículo, merece muita compaixão. O epigrama que ele traduziu não é o de Mosco. É outro epigrama de diferente autor, e seguramente o Sr. de Sivry tinha a visão distorcida quando o confundiu com o do nosso poeta. Carlo Maria Maggi o traduziu assim:

Giove disse ad Amor: frangerti un giorno
Vuo' quello stral maligno.
Rispose Amor: ma se a ferirti io torno,
Lasci l'aquila altera, e torni cigno.

Zappi o imitou no madrigal:

Disse Giove a Cupido:
Che sì, fanciullo infido,
Ch'io ti spennacchio l'ali,
E ti spezzo quell'arco, e quegli strali?
Eh, padre altitonante,
Tante minacce, e tante?
A quel ch'ascolto, hai voglia di tornare
A far due solchi in mare
Colle corna da bove,
Disse Cupido a Giove.

Assim também Bettinelli:²⁰

Giove. Che sì che d'arco e strale
Ti spoglio, o d'ogni male,
Fanciullo, autor maligno.
Amore. Spogliami pur, se vuoi, padre immortale.
Ma s'io ti vesto in toro, in serpe, in cigno?

O epigrama de Mosco é extraído da Antologia,²¹ como também aquele que Painsinet traduziu em seu lugar.²²

Daniele Heinsius atribui a Mosco o Idílio vigésimo entre aqueles que se têm sob o nome de Teócrito, intitulado *Il Bifolchetto* [O Camponesinho], e o Idílio vigésimo sétimo, intitulado *Colloquio di Dafni e di una fanciulla* [Conversa de Dafne e de uma menina] e que Longepierre passou para o francês junto com as poesias de Mosco. Eu traduzi o primeiro desses Idílios moderando o uso de qualquer expressão muito pastoril, mas confesso que querendo traduzir o outro, e tendo colocado a mão na massa, perdi a coragem e para não ser obrigado a mutilá-lo, como fez o Pe. Pagnini, resolvi desistir completamente da tarefa. De fato, alguns trechos daquele Idílio são intoleráveis. Do resto, a conjectura de Heinsius não é adotada, e não merece sê-lo, porque o estilo de Mosco é muito diferente daquele dos nominados Idílios, nos quais prevalece talvez mais do que em outro aquele caráter de Teócrito, que o Sr. De Fontenelle acusava de rudeza.²³ Nesses o amor é descrito com traços grosseiros, que podem ser ditos obscenos, e que não tem nada a ver com a graça de Mosco. Não cito que Estobeu atribuiu a Teócrito os Idílios que não traduzi, porque citou sob o seu nome o quarto verso.²⁴

Mosco, disse Bettinelli,²⁵ não parece com Teócrito para parecerem um só. De fato, as características de um e de outro são bem diferentes. Tanto Teócrito quanto Mosco são originais, já que Mosco não é um copista como Virgílio, mas ambos cantando sobre o mesmo tema, e cultivando o mesmo gênero de poesia, seguiram dois caminhos diferentes. Teócrito é normalmente mais negligente, mais pobre de ornamentos, mais simples, e às vezes também mais grosseiro. Mosco é mais delicado, mais florido, mais elegante, mais rico de belezas poéticas inventivas. Em Teócrito agrada a negligência, em Mosco a delicadeza. Teócrito escondeu mais acuradamente a arte da qual se serviu para descrever a natureza. Mosco deixou-a entrever um pouquinho, mas em um modo tal que atrai e não entedia, que faz experimentar e não sacia, que mostrando só uma parte e escondendo a outra, faz desejar ver ainda essa. A natureza, nas poesias de Mosco, não é coberta por ornamentos, não é ofuscada por frases poéticas, não é escrava da arte. Essa vem acomodar-se ao lado da natureza, deixando-a aparecer em todo o seu esplendor. Mosco é um poeta civilizado, mas não corrompido; é um pastor que saiu algumas vezes do campo, mas que não contraiu os vícios dos urbanos; é o Virgílio dos gregos, mas um Virgílio que inventa e não transcreve, e que, além disso, canta em uma língua mais delicada, e em um tempo que conserva um pouco mais da antiga simplicidade. Essa por Mosco foi submetida à arte,

mas não danificada, ao contrário, às vezes foi deixada movimentar-se livremente. Foi dito que ele agrada também aos que são acusados de não saberem experimentar a simplicidade dos antigos. Pelo julgamento de M. Poinssinet de Sivry, ele a conservou mais que Bíon. “Parece”, diz ele, “que Mosco não se assemelha a seu mestre, a não ser quando esse parece com Teócrito. Ambos, porém, me estimulam e me encantam. Eu deixo com o mesmo desprazer a ninfa de Bíon e o pastor de Mosco”.²⁶ Esse normalmente é posposto a Teócrito. Sérvio diz que esse poeta é melhor que Mosco e que os outros Bucólicos.²⁷ P. Rapin,²⁸ após ter falado de Teócrito e de Virgílio, diz apenas que os Idílios de Mosco e de Bíon têm grandes belezas e também grandes delicadezas. Blair, porém, escreve que esses dois poetas se deixam levar pela simplicidade de Teócrito, e o vencem na ternura e na delicadeza;²⁹ e M. de Fontenelle se declarou abertamente mais favorável a Mosco que a Teócrito, pois considerou muito defeituosas as suas composições.³⁰ Tiraboschi³¹ não ousou julgar o mérito dos dois poetas, e preferiu manter-se em silêncio. Quanto a mim, não arrisco antepor Mosco a Teócrito, que tem belezas inatingíveis, e que, entre os antigos, é, por excelência, o poeta dos pastores e dos campos, mas não tenho dificuldade em dizer que, em qualquer dos seus Idílios em que domina aquele estilo austero, colocando-nos diante dos olhos os camponeses com toda a sua aspereza, eu prefiro as graciosas e cultas poesias de Mosco. Quem de fato não se sente fascinado pelo harmonioso pastor que nos entretém com o canto fúnebre de Bíon, mais do que pelo rude camponês, que no Idílio vigésimo de Teócrito lamenta porque Eunice zombou dele, e censurando-lhe a deformidade e o mau cheiro que tinha em torno, vergonhosamente lhe deu as costas? Cada um pode facilmente fazer a comparação desses dois Idílios, porque eu traduzi também aquele de Teócrito, que por um erro foi atribuído ao nosso poeta, como disse acima.

Basta o grande número de tradutores de Mosco para fazer conhecer qual prestígio tiveram as poucas poesias que dele nos restaram. Adolfo Metkerck,³² Lorenzo Gambarà,³³ Bonaventura Vulcanio,³⁴ Davide Withford³⁵ traduziram Mosco em versos latinos. Com tradução também latina em prosa, temos Giovanni Crispini,³⁶ Commelin,³⁷ Giacomo Lect,³⁸ e os editores de Teócrito de Oxford.³⁹ Enrico Stefano, que tinha publicado Mosco na sua Coleção dos poetas príncipes *Heroici carminis*,⁴⁰ inseriu ainda três de seus Idílios em uma outra coletânea de composições breves tanto gregas quanto latinas⁴¹ e o uniu depois aos Idílios de Teócrito e de Bíon nas edições que fez desses

poetas.⁴² Winterton lhe deu lugar na sua *Coleção dos poetas menores*. Schier publicou Mosco com notas de vários autores juntamente com os Idílios de Bíon.⁴³ Poliziano transpôs em versos latinos o primeiro Idílio de Mosco, que foi também traduzido poeticamente em latim por um anônimo, cuja versão foi publicada ao lado do texto grego daquele Idílio trazido à luz sob o nome de Luciano junto com suas obras.⁴⁴ Giovanni Vorst⁴⁵ e Girolamo Freyer⁴⁶ inseriram o quarto Idílio de Mosco nas suas coletâneas de *Poesias Gregas escolhidas*.

Em francês, depois de Longepierre,⁴⁷ traduziu Mosco, para não falar de outros, Sr. Poinciset de Sivry, membro da Sociedade Real da Ciência e Belas-Letras de Lorena, o qual recolheu as poesias de Anacreonte, Safo, Bíon, Mosco, Tirteu, e alguns epigramas tirados da *Antologia* em um pequeno volume que apareceu pela quarta vez⁴⁸ com o título: *Anacréon, Sapho, Moschus, Bion et autres Poètes Grecs, traduits en vers français*. Esse livro obteve alguma celebridade, e teve a honra de algumas sátiras, pelas quais o autor foi aplaudido. Em uma carta a M... D*** impressa em nota de rodapé no volume, ele diz ter traduzido Anacreonte para mostrar a falsidade daquele preconceito que fez crer, por longo tempo, que os franceses nunca seriam capazes de traduzir bem Anacreonte em versos. A sua intenção é louvável, mas eu acredito que os Franceses agradecerão ao seu nacional pela sua boa vontade e renunciarão à prova que ele lhes quis fornecer, da flexibilidade da sua língua. De fato, por um estranho acidente, o Sr. Poinciset confirmou o preconceito que queria destruir. Nem poderia ser de outra forma. Um poeta cheio de graça, que desaparece quase a um só toque, e que não sofre a mínima alteração; um poeta pelo qual cada estranho embelezamento é uma mancha, cada leve amplificação, um corrompimento, cada nova pincelada, uma cicatriz; um poeta, que é o verdadeiro exemplar da antiga simplicidade, tão fácil de se perder e de desaparecer, como poderia ser traduzido por alguém que ignorando, pelo que parece, perfeitamente o grego, era incapaz de apreciar aquela graciosidade, que esse idioma confere às delicadíssimas composições de Anacreonte, e por consequência era incapaz de sentir uma terceira parte das belezas das mesmas composições, e, o que mais importa, não estava apto a conhecer o gosto verdadeiro e a compreender a verdadeira ideia da fantasia poética daquele Lírico? Uma paráfrase de Anacreonte é um monstro em literatura. Anacreonte parafraseado é ridículo: a sua graça se torna mesquinha, a sua simplicidade, afetação: ele entedia e sacia no segundo instante. Parafraseado pois à

francesa, Anacreonte pode invejar verdadeiramente os Bávios e os Mévios. Para dar então uma ideia da obra de Painsinet, basta dizer que ele nos deu uma paráfrase francesa de Anacreonte. Essa, na sua tradução, é um espirituoso escritor de versinhos, um declamador de *bons-mots*, um Grego vestido à parisiense, ou melhor, um Parisiense vestido monstruosamente à grega. Para dar um exemplo da primeira Ode, veja como ele traduz o início:

J'allais chanter les Héros
Sortis de Thèbe et d'Argos,
Mais au fils de Cythérée
Ma lyre était consacrée.

Chamar Cadmo e os Átridas os herois de Tebas e de Argos, e Amor o filho de Citéron, é fazer uso de perífrase que, como cada um vê, tiram a simplicidade e estragam uma Ode de Anacreonte. Painsinet, porém, utiliza-se muito frequentemente disso, e com isso mostra não ter entendido em que consiste o mérito das odes daquele poeta. Anacreonte não faz uso da palavra ὀρόσον para exprimir o orvalho naquele ponto⁴⁹ que Painsinet traduziu assim:

Pour toi l'amante de Céphale
Répand dès l'aube matinale
Le tendre tribut de ses pleurs.

Fazer dizer Anacreonte à cigarra:

Pour toi la boîte de Pandore
N'eut point de maux contagieux,

não é esse um belo pensamento? É também grosseira a conclusão da belíssima ode, na qual Anacreonte faz uma pomba falar a um passante:

Mais adieu, je me retire;
Le jour tombe, il m'avertit
Qu'enfin j'en pourrais trop dire;
Et j'en ai déjà trop dit.

Que diferença dos delicados versos de Anacreonte, que o nosso De'Rogati traduziu assim:

Tutto or sai, vanne felice;
D'una garrula cornice
Tu mi hai resa omai peggior.

Eis a ode oitava de Anacreonte⁵⁰ traduzida por Poinset:

Dans une débauche agréable,
Cédant aux douceurs du repos,
Ivre des plaisirs de la table,
La nuit me versait ses pavots.
Une tendre et douce chimère
Vient alors flatter mes esprits;
Soudain je me trouve à Cythère;
Parmi le plaisirs et le ris.
Sans songer à mes cheveux gris,
Je poursuivais de près Glicère;
J'avais atteint Lise et Cloris.
En vain mes rivaux en arrière,
M'accablent d'injustes mépris;
Je touche au bout de la carrière
Dont cent baisers furent le prix.

Compare agora essa tradução com o texto grego de Anacreonte, ou com a versão quase literal que aqui darei e veja se é possível reconhecer a ode do poeta grego naquela do poeta francês: “Dormendo di notte sopra tappeti di porpora, rallegrato dal vino, sognai di correre velocemente colla estrema punta dei piedi, scherzando con uno stuolo di vergini. De' giovinetti più delicati di Bacco mi rimproveravano e mi deridevano con parole pungenti a cagione di quelle belle fanciulle. Ma mentre io voleva baciarle, tutti col sonno mi fuggirono dagli occhi, ed io misero, rimasto solo, cercai di addormentarmi di nuovo”. Poinset não traduziu a terceira ode de Anacreonte sobre Amor recebido em casa, à noite, pelo poeta. Ele diz que não ousou fazê-lo depois de La Fontaine. A sua modéstia é exemplar, mas, pobre Anacreonte, se ninguém tivesse ousado traduzir melhor do que La Fontaine aquela ode belíssima! Aqueles versos tão delicados, com os quais Anacreonte descreve a hora da meia noite, que De' Rogati traduziu da seguinte maneira:

Quando alla man d'Arturo

S'aggira l'Orsa intorno:
Giunta del corso oscuro
La notte alla metà;
Quando dall'opre cessa,
E chiude al sonno i lumi
Dalle fatiche oppressa
La stanca umanità.

La Fontaine substituiu por estes outros de sua invenção:

J'étais couché mollement;
Et contre mon ordinaire
Je dormais tranquillement.

E onde estão em Anacreonte estes versos dignos de um cômico vulgar:

Lui, regarde si la pluie
N'a point gâté quelque peu
Un arc, dont je me méfie.
Je m'approche toutefois...
Je dis: pourquoi craindre tant?
Que peut-il? c'est un enfant.
Ma couardise est extrême
D'avoir eu le moindre effroi:
Que serait-ce, si chez moi
J'avais reçu Polyphême?

Quem não juraria que esses poetas franceses não conhecem nem Anacreonte, nem a poesia grega, nem a natureza das composições que traduzem?

Quanto a Mosco, Poinset o tratou cruelmente. Deixando livre o freio ao seu gênio inovador e destruidor, ele trancou, acrescentou, mudou; fugindo, entretanto, desesperadamente da graça, da venustidade, da delicadeza e da simplicidade de Mosco. Mesmo que o seu estilo seja suficientemente difuso, o *Idílio Europa*, que ele nos deu, é mais breve, a metade daquele do poeta grego. Esse é, por consequência, uma composição totalmente nova. Eu não transporei dela nada além de um passo comparando-a com a versão de Salvini, a qual, sendo a mais fiel que temos em italiano, interessa agora mais que qualquer outra ao caso nosso. Eis a descrição das figuras esculpidas sobre o cesto de Europa traduzida por Poinset:

On y voyait lo transformée en génisse,
Paissant au bord du Nil de son malheur complice,
Et les flots argentés de ce fleuve puissant,
De sept bouches sortis, s'accroître em bondissant.
Argus n'est plus; les yeux de ce gardien peu sage
Ornent déjà du Paon le superbe plumage,
Qui tel qu'un riche voile étalant ses trésors
Embrasse la corbeille, et couronne ses bords.

Eis a mesma poesia traduzida fielmente por Salvini:

Eravi d'oro Ion d'Inaco figlia,
Vacca ancor, nè di donna avea semblante;
Con quattro piedi il suo cammin facea,
E per le salse onde sen già notando:
Fabbricato d'azzurro eravi il mare:
Uomini due sovra il ciglion del lito
Stavansi insieme rimirando quella
Vitelletta, che a nuoto il mar fendea.
Eravi Giove, che toccava quella
In dolce modo colla man divina;
E allato a quel, che mette in mar con sette
Bocche, fiume del Nilo, ei di bel nuovo
D'una leggiadra e ben armata vacca
In bellissima femmina mutolla.
Del Nilo la corrente era d'argento,
Di bronzo la vitella e d'oro Giove:
Della panierà sotto l'orlo intorno
Mercurio era intagliato, a lui vicino
Disteso Argo vedeasi, ed abbattuto
Negli occhi, stati già sempre veglianti:
Dal fresco sangue sparso augel nascea
Superbo per le sue fiorite piume,
Che le penne spiegando in guisa d'una
Nave, che rotto l'Ocean passeggia,
Vago facea coperchio all'aureo vaso;
Tal della bella Europa era la cesta.

Penso que baste esse exemplo para fazer conhecer o caráter da tradução de Poinsinet que ele soube conservar em todo o resto do seu trabalho.

Eu não falo das belas edições gregas e latinas de Mosco, feitas por Zamagna,⁵¹ Bodoni, Teucher⁵² e por seus tradutores alemães Lieberkühn,⁵³ Küttner,⁵⁴ Grillo,⁵⁵ Manso. Vindo aos italianos, o *Amor fuggitivo* [Amor fugitivo], de Mosco, foi traduzido

por Alamanni em versos rimados de dois a dois. Eis o início daquele Idílio na sua tradução:

Venere il figlio Amor cercando giva,
E chiamando dicea per ogni riva:
A chi m'insegna Amor da me fuggito,
Dono un bacio in mercede: e a chi sia ardito
Di rimenarlo a me, prometto e giuro;
Ch'assai più gli darò d'un bacio puro;
Ha tai segni il fanciullo, e tali arnesi,
Ch'al suo primo apparir saran palesi.

Francesco Antonio Cappone,⁵⁶ Salvini⁵⁷ e Regolotti traduziram Mosco; o primeiro em versos líricos, os outros dois em versos livres. Dessas antigas traduções não ocorre falar. Amais moderna de Vicini em rima⁵⁸ foi julgada como baixa prosa italiana. A do Pe. Pagnini em versos livres⁵⁹ merece mais consideração. Esse célebre tradutor conservou o gosto grego, deu uma versão poética e não uma paráfrase, esquivou a afetação, e escreveu versos italianos e não bárbaros. No entanto, uma certa negligência ao versificar, que torna de vez em quando os seus versos um tanto duros, desagrada na sua tradução, e impede em parte de apreciar as belezas das composições que ele traduziu. Cada pequeno defeito é visível naquelas poesias, todo o valor delas consiste na graça e na delicadeza. O leitor, que encontra de vez em quando os defeitos, começa a se entediar, e em pouco tempo descobre que aquelas composições o saciam como as outras poesias comuns. A mediocridade, que os poetas devem fugir sempre, é de se esquivar em singular modo nos breves cantos, e especialmente do gênero daqueles de Mosco. Procurei evitar com cuidado o defeito de Pe. Pagnini, que, na verdade é muito pequeno, e que em alguns trechos é pouco observável.

Eu não direi nada da tradução do *Amor fuggitivo* [Amor fugitivo], feita em versos Anacreônticos por Pagani Cesa. Confesso que essa não me parece capaz de satisfazer, e talvez fosse difícil fazer uma boa tradução daquele Idílio no metro que ele escolheu.

A coletânea de alguns Idílios de Teócrito, Mosco e Bíon vulgarizados em rima pelo senhor Luigi Rossi, reeditada elegantemente em Pádua por Bettoni em 1809 com o texto original, é muito recente e muito notável para seja necessário falar dela. Também Girolamo Pompei publicou em 1764, junto com as suas primeiras Canções pastoris,

alguns Idílios de Teócrito e de Mosco traduzidos em versos italianos; e Mosco e Teócrito, diz Pindemonte no elogio daquele literato, leem-se verdadeiramente nas suas traduções.

Tradução de Andréia Guerini, Karine Simoni e Margot Müller
Universidade Federal de Santa Catarina/CNPq

¹ O texto *Discorso sopra Mosco* usado para esta tradução foi extraído da edição *Leopardi, Giacomo. Poesie e prose*, organizada por Mario Andrea Rigoni. Milano: Meridiani/Mondadori, 1987, pp. 471-490. [N.T.]

² Eudocia Augusta, in Jon.

³ Suidas, in Lex. art. Θεόκριτος Παράγ et Μόσχος.

⁴ Idem, I. c. art. Μόσχος

⁵ Idem. I. c.

⁶ Idem. I. c. art.

⁷ Eusebius, in *Chron.* Olymp. 156.

⁸ Fabricius, *Biblioth. Græc.* Lib. III, cap. 17, § 10.

⁹ Suidas, in Lex. art. Μόσχος

¹⁰ Athenæus, *Deipnosoph.* Lib. XIV.

¹¹ Athenæus, I. c. Lib. XI.

¹² Servius, in *Proæm. Commentar.* ad Virgil. Eclog.

¹³ Stobæus, Sermon. LXI

¹⁴ Tasso, *Amita*, Prol. verso 32 segg.

¹⁵ Tasso, I. c. verso 43 segg.

¹⁶ Horatius, *Carm.* lib. III, ord. 27.

¹⁷ Ovidius, *Metamorph.* lib. III

¹⁸ Stobæus, Sermon. LVII.

¹⁹ Stobæus, Sermon. LXI.

²⁰ Bettinelli, *Lettere di una Dama* ad una sua amica sulle belle arti. Lett. XIII.

²¹ Anthologia. Lib. IV. cap. 12, num. 49.

²² Ibidem, Lib. I, cap. 7, num. 2.

²³ M. de Fontenelle, *Reflexions sur la nature de l'Églogue*.

²⁴ Stobæus, Sermon. LXI.

²⁵ Bettinelli, *Lettere di Virgilio agli Arcadi*. Lett. VI.

²⁶ “À les comparer ensemble, on ne sait guère auquel donner le prix. L'un et l'autre offrent des beautés sans nombre; mais avec cette différence, que chez Bion les graces ont plus de parure, et chez Moschus plus d'agrément. L'un sème des fleurs avec négligence; l'autre sait l'art de les employer. Le disciple, si j'ose le dire, paraît être plus voisin de la simplicité des anciens que son maître lui-même: il paraît, dis-je, ne ressembler à Bion, que lorsque Bion ressemble à Théocrite. Quoi qu'il en soit, tous deux me flattent; tous deux me captivent. Je quitte avec le même regret la nymphe de Bion, et le berger de Moschus”. M. Poinsonet de Sivry, Anacréon, Sapho, Moschus, Bion, et autres poètes grecs, traduits en vers français. Viés de Moschus et de Bion.

²⁷ “Intentio poetæ hæc est, ut imitetur Theocritum Syracusanum, meliorem Moscho, et cæteris, qui Buccolica scripserunt.” Servius, in *Proæm. Commentar* ad Virgil. Eclog.

²⁸ “Moschus et Bion qui ont écrit en ce genre de vers, ont aussi de grandes beautés, et même de grandes délicatesses dans leurs Idylles”. Rapin, *Réflex. sur la poétique en particulier*, § 27.

²⁹ Blair, *Lectur. on Rhetoric*, and belles-lettres. Tom. 3, Lect. 2.

³⁰ M. de Fontenelle, *Réflex. sur la nature de l'Églogue*.

³¹ Tiraboschi. *Storia della letteratura italiana*, tom. I, parte 2, c. 2, §9.

³² Brug. 1565.

³³ Antwerp. 1568.

³⁴ Ibid. 1584.

³⁵ Lond. 1679.

³⁶ Genev. 1606.

³⁷ 1596, 1600, 1629.

³⁸ Genev. 1606.

³⁹ Oxon. 1699.

⁴⁰ Paris. 1566.

⁴¹ Ibid. 1577.

⁴² Cantabrig. 1652, 1661.

⁴³ Lips. 1752.

⁴⁴ Paris 1615.

⁴⁵ Berolini 1674. Francof. Ad Viadr. 1692.

⁴⁶ Hal. Magdeburg. 1715.

⁴⁷ Paris 1686, 1692.

⁴⁸ Paris 1782.

⁴⁹ Anacreon. Od. 43, vers. 3.

⁵⁰ Idem. Od. 9, vers. 35 segg.

⁵¹ Mediol. 1784.

⁵² Lips. 1793.

⁵³ Berlino 1767.

⁵⁴ Mittau 1772.

⁵⁵ Berlino 1775.

⁵⁶ Venez. 1670.

⁵⁷ Venez. 1717. Arezzo 1754.

⁵⁸ Venezia 1781.

⁵⁹ Parma 1780.

PUBBLICAZIONI

Libri afferenti a Leopardi usciti e/o riediti nel 2015

- Fabio A. Camilletti and Paola Cori (eds) *Ten Steps. Critical Inquiries on Leopardi*, Oxford, Peter Lang, [contributi di: Daniela Cerimonia, Cosetta M. Veronese, Roberto Lauro, David Gibbons, Alessandra Aloisi, Paola Cori, Fabio A. Camilletti, Emanuela Cervato, Pamela Williams, Luca Malici].
- Biagio Guastella, *Giacomo Leopardi, hérétique et inactuel*, Préface d'Alberto Giovanni Biuso, Parigi, L'Harmattan.
- Antonio Negri, *Lenta ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, Milano-Udine, Mimesis.
- Gaspare Polizzi, *'Io sono quella che tu fuggi'. Leopardi e la Natura*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Giacomo Leopardi, *Storia del genere umano*, con un saggio introduttivo di Alessandra Aloisi, Lavagna (Genova), Zona.
- Georgia Schiavon, *Felicità antica e infelicità moderna. L'epicureismo e Leopardi*, Milano, Edizioni Albo Versorio.
- Emanuele Severino, *In viaggio con Leopardi. La partita sul destino dell'uomo*, Milano, Rizzoli.
- Raffaele Urraro, *"Questa maledetta vita". Il "romanzo autobiografico" di Giacomo Leopardi*, Firenze, Leo S. Olschki.