

## LEOPARDI FRENTE AL RENACIMIENTO\*

Definir la postura de Leopardi frente a los siglos del Humanismo y el Renacimiento<sup>1</sup>, esa etapa de la historia literaria italiana a caballo —según la óptica del propio poeta— entre el «primitivo» *Trecento* y el «refinado» y «corrupto» *Seicento*, implica resolver un punto particularmente oscuro —y sin embargo central— de su «sistema»: la relación entre los conceptos de estado natural y de civilización media; pero también implica, en la medida en que el Renacimiento constituye un ejemplo paradigmático del resucitar de la áurea civilización greco-romana mediante el desenterramiento, según rezan los célebres versos de la Canción a Mai, de «la voce antica» e «i generosi e santi detti degli avi», la necesidad de aclarar el pensamiento de Leopardi acerca de los dos polos más alejados de la evolución humana: la edad antigua y la moderna, fundamentalmente enfrentadas como realidades anti-téticas, y, a pesar de ello reunidas, en ocasiones, desde la perspectiva de un hipotético regreso histórico a los orígenes una vez completada la parábola de «snaturamento»<sup>2</sup>.

Podría pensarse que, sobre la base del sistema de la naturaleza elaborado entre 1818 y 1821 por el poeta, según el cual la evolución histórica desemboca en la

---

\* Este trabajo está en curso de publicación en los Actas del II Congreso de Italianistas Españoles celebrado en Murcia (15-18 de Noviembre de 1984).

1 Como es sabido, la periodización literaria que emerge de los escritos leopardianos se funda en una división en siglos («trecento», «quattrocento», «cinquecento», etc.) que deja poco margen a la especulación acerca de los límites exactos dentro de los cuales cabría circunscribir la época realmente identificable con el Renacimiento, término que, por lo demás, Leopardi sustituye con el de «Risorgimento» o con perífrasis equivalentes.

2 Aquí me limitaré a estudiar la vertiente literaria de este doble problema (deteniéndome sobre todo en el primer punto, si bien ambos están estrechamente relacionados). Un análisis más detenido del segundo problema (la relación entre la edad antigua y la época moderna y el concepto de evolución histórica en Leopardi) ha sido llevada a cabo por mí con ocasión del *VI Convegno di Studi leopardiani*, y aparecerá en las Actas del Congreso bajo el título *Sul concetto di decadenza storica in Leopardi*. Cabe sin embargo señalar que en ciertos momentos Leopardi parece compartir la interpretación iluminista del Renacimiento como origen del moderno progreso, teorizada por Voltaire en su *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* (Cfr. *W.K. FERGUSON, The Renaissance in Historical Thought*, Cambridge, 1948 y *D. CANTIMORI, Storici e Storia*, Torino, 1971, pp. 413-62); de tal interpretación que pone de relieve la continuidad entre el «quattrocento», siglo en el cual «rinacque l'antico» y la revolución francesa, considerada a su vez como un «risorgimento de' lumi» dejan constancia, además del *Discorso sopra i costumi degli italiani*, algunos apuntes zibaldonianos (*Zib.*, I, pp. 724-5, p. 739) y los discutidos versos de *La Ginestra* donde se invita a reemprender el curso del «risorto pensiero» «per cui solo si cresce in civiltà».

destrucción de la felicidad natural a causa de la razón civilizadora, la predilección por el siglo XIV, considerado como el estadio originario y natural de las letras italianas (conocido es el silencio casi total que los escritos leopardianos guardan acerca del *Duecento*), y la desestimación del siglo XVI, fruto maduro del «sonno» erudito del *Quattrocento* y ya preludio del artificioso Barroco, habría de ser la consecuencia obvia de tal planteamiento. Pero las cosas no están exactamente así, sino que, por el contrario, los textos de Leopardi ofrecen juicios oscilantes o abiertamente contradictorios a este respecto.

1. Si nos remontamos a los primeros apuntes del *Zibaldone di pensieri* o al *Discorso intorno alla poesia romantica* de 1818, hallamos ya un ambiguo agrupamiento de autores pertenecientes a distintas épocas (Homero, Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Virgilio, Ovidio, etc.) considerados indiscriminadamente «antiguos» y contrapuestos a los «modernos» que parecen arrancar del siglo XVII y proseguir en un *crescendo* de corrupción cuyo culmen se sitúa en la contemporánea época romántica<sup>3</sup>.

Por otra parte, tal dicotomía contiene a su vez evidentes claroscuros: frente a Dante, Petrarca y Ariosto —categorialmente antiguos a la par que Homero— se colocan a veces Tasso y Virgilio en cuanto menos espontáneos, más melancólicos y «civilizados» que los primeros y, por tanto más fácilmente proponibles como modelo para la modernidad:

l'esperienza dei (tempi) passati e del presente dimostra purtroppo chiaro, che qualunque sarà poeta eccellente —leemos en el *Discorso intorno alla poesia romantica*— somigliará Virgilio e il Tasso, non dico in ispecie ma in genere; un Omero un Anacreonte un Pindaro un Dante un Petrarca un Ariosto appena è credibile che rinasca (*Opere*, a cura di S. Solmi, Milano-Napoli, 1956, T. I, p. 809).

Un Omero, un Ariosto —escribía asimismo el 8 de marzo de 1821 Leopardi en un apunte zibaldoniano— non sono per li nostri tempi, né, credo, per gli avvenire. Quindi molto e giudiziosamente e naturalmente le altre nazioni hanno rivolto il nervo e il forte e il principale della poesia dalla immaginazione all'affetto, cangiamento necessario e derivante per se stesso dal cangiamento dell'uomo. Così accadde proporzionatamente anche ai latini, eccetto Ovidio. E anche l'Italia ne' principii della sua poesia, cioè quando ebbe veri poeti, Dante, il Petrarca, il Tasso (eccetto l'Ariosto) sentì e seguì questo cangiamento, anzi ne diede l'esempio alle altre nazioni (*Zibaldone di pensieri*, a cura di F. Flora, Milano 1973, vol. I, p. 511).

De modo que el bloque de poetas antiguos se desintegra y, superando las barreras cronológicas, en el primer caso Virgilio y Tasso quedan emparejados frente a Dante, Petrarca o Ariosto (por citar a los italianos), mientras que en el segundo únicamente

3 Mario Marti habla a este propósito de una perspectiva «appiattita» que «comprende nella stessa valutazione greci, latini, trecentisti e cinquecentisti» para contraponerlos «alla corrotta decadenza degli ultimi secoli», cfr. su estudio sobre *Leopardi e il Due-Trecento*, en AA. VV., *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, Firenze 1978, pp. 15-16.

Ariosto entre los italianos, y Ovidio entre los latinos, parecen merecer el calificativo de poetas homéricos y naturales en virtud de su fecunda imaginación exenta de tristeza<sup>4</sup>. Pero el aislamiento de la figura ariostesca se repite en otros momentos para contraponerla (generalmente asimilada a la de Ovidio) no sólo a Dante, sino incluso al propio Homero sobre la base de una sutil distinción entre 'imaginación fuerte' e 'imaginación fecunda':

Altro è la forza altro la fecondità dell'immaginazione e l'una può stare senza l'altra. Forte era l'immaginazione di Omero e di Dante, feconda quella d'Ovidio e dell'Ariosto. Cosa che bisogna ben distinguere quando si senta lodare un poeta o chicchessia per l'immaginazione. Quella facilmente rende l'uomo infelice per la profondità delle sensazioni, questa al contrario lo rallegra colla varietà e colla facilità di fermarsi sopra tutti gli oggetti e di abbandonarli e conseguentemente colla copia delle distrazioni (*Zib.*, I, p. 170, S. VII. 1820)

Con la consiguiente ruptura de la ecuación primitivo = feliz y de su relación antitética con respecto al binomio moderno = sentimental<sup>5</sup>.

Una ambigüedad semejante está presente en la definición del estilo poético antiguo y su contraposición con el moderno, independientemente de los autores clasificables dentro de uno u otro. Al lado de la frecuente asociación entre la belleza y la sencillez, por ejemplo, en cuanto fruto de la espontaneidad y «negligencia» primitivas («la semplicità è bella, perchè spessissimo non è altro che naturalezza», *Zib.*, I, p. 943), se observa el paradójico emparejamiento entre lo natural y lo ingenuamente recargado (recuérdense esos «trecentisti manieratissimi e sciocamente carichi di ornamenti in molte cose, benchè, *per indole naturale*, semplicicissimi ec.», *ivi*, p. 963) que contrasta con la difícil sencillez de los modernos resultante del arte y el estudio, la cual en ocasiones es vista negativamente:

adesso l'arte è venuta in un incredibile accrescimento, tutto è arte e poi arte, non c'è più quasi niente di spontaneo, la stessa spontaneità si cerca a tutto potere ma con uno studio infinito senza il quale a gran pezza l'aveano (spezialmente nella lingua) Dante il Petrarca l'Ariosto ec. e tutti i bravi trecentisti e cinquecentisti. Questo avviene perchè ora si viene da un tempo corrotto (oltrechè si sta pure tra' corrotti) e bisogna porre il più grande studio per evitare la corruzione... perchè adesso conosciamo tutti i vizi

4 En otros casos (los más numerosos) el juicio sobre Ovidio es, en cambio, claramente negativo. Por otra parte, como ha señalado Paolo Mario Sipala, en el *Zibaldone* emerge «una concezione agonistica della storia letteraria, tesa a sottolineare contrapposizioni e convergenze, antitesi o analogie al di fuori di una relazione dialettica e di una concezione storicistica», cfr. su estudio *Attraverso lo 'Zibaldone': schema di un discorso leopardiano sulla letteratura italiana sino all'Arcadia*, en AA.VV., *Leopardi e la letteratura italiana...*, cit., p. 788.

5 En el *Elogio degli uccelli* Leopardi volverá a hablar de la «immaginativa profonda, fervida e tempestosa, come ebbero Dante e il Tasso; la quale è funestissima dote e principio di sollecitudini ed angosce gravissime e perpetue», contraponiéndola a la «immaginativa ricca, varia, leggera, instabile e fanciullesca» de otros poetas, «fonte larghissima di pensieri ameni», en *Opere* a cura di S. Solmi, vol. I, Milano-Napoli, 1956, p. 49).

delle arti e ce ne vogliamo guardare e non siamo più semplici come erano i greci e i latini e i trecentisti e cinquecentisti perchè siamo passati pel tempo di corruzione e siamo divenuti astuti nell'arte, e schiviamo i vizi con questa astuzia e coll'arte non colla natura come faceano gli antichi i quali senza sapere più che tanto pure perchè l'arte era in sul principio e non ancora corrotta non gli schivavano ma non ci cadevano. Erano come fanciulli che non conoscono i vizi, noi siamo come vecchi che li conosciamo ma pel senno e l'esperienza gli schiviamo. Vizi d'Omero concetti del Petrarca, grossezze di Dante, seicentisterie dell'Ariosto del Tasso del Caro (traduzione dell'*Eneide*) ec. E però adesso le nostre opere grandi... saranno tutte senza difetti, perfettissime, ma in somma non più originali, non avremo più Omero Dante l'Ariosto (*Zib.*, I, p. 7).

**Y otras veces —algunos años más tarde— es preferida a la natural negligencia que ahora parece incompatible con la «simplicità e chiarezza», «pregi fondamentali d'ogni qualunque scrittura»:**

La forza, l'originalità, l'abbondanza, la sublimità ed anche la nobiltà dello stile possono, certo in gran parte, venire dalla natura... La chiarezza e (massime a' di nostri) la semplicità... quei pregi fondamentali d'ogni qualunque scrittura, quelle qualità... senza cui gli altri pregi a nulla valgono..., sono tutta e per tutto opera dono ed effetto dell'arte... Ogni minima negligenza dello scrittore nel comporre, toglie al suo scrivere, in quanto ella si estende, la semplicità e la chiarezza (*Zib.*, II, pp. 238-9, 26.VII.1823).

**Razonamiento sintetizado apodícticamente en la afirmación: «La semplicità e la chiarezza... non può certo star colla negligenza» (ivi, p. 240) y que culminará en la negación de la identidad *natura-semplicità*:**

L'infanzia dell'arte in Omero, è annunziata ancora per esempio dalla sterile soprabbondanza degli epiteti, usati fuor di luogo, senza causa o proposito, e spessissimo, com'è noto, a sproposito... Così la maniera di Omero ha una certa naturalezza, ma non semplicità. Quella era effetto del tempo, non dell'autore... Ma la semplicità... è sempre affetto dell'arte; sempre opera dell'autore e non del tempo. Chi scrive senz'arte non è semplice (*Zib.*, II, p. 1156, 26-31.VII.1828).

Tan vistoso viraje estético, estaba sin embargo ya presente en las primeras páginas del *Zibaldone* allí donde se elogiaba «quella bellissima negligenza che accusa l'opera della natura e non della fatica», pero donde también se advertía: «l'ultima cosa a cui si arriva è la semplicità e naturalezza, e la prima cosa è l'artificio e l'affettazione» (*Zib.*, I, p. 29); en definitiva, la sencillez y el «barroquismo» resultan ser indistintamente el efecto de la naturaleza o del arte, un «vicio» o una virtud, de modo que la línea divisoria entre *arte* y *natura* pierde su nitidez hasta el punto de permitir la recíproca identificación de ambos conceptos: «la minor arte è minor natura» (*Zib.*, ivi).

2. En todo caso, aun dentro del bloque más o menos homogéneo que forman para Leopardi los siglos situados entre el pre-renacimiento y el Barroco (al menos

desde un punto de vista literario), se advierte una tendencia a encuadrarlos en una trayectoria oscilante que a veces parece avanzar en línea recta (según el esquema «Dal niente in letteratura si passa al mezzo e al vero, quindi al raffinamento», *Zib.*, I, p. 4) hacia el *Cinquecento* donde se situaría el perfeccionamiento y la plena realización de un *Trecento* y un *Quattrocento* aún inmaduros:

Il trecento fu il principio della nostra letteratura, non già il colmo, imperocché non ebbe se non tre scrittori grandi: il quattrocento non fu corruzione né raffinamento del trecento, ma un sonno della letteratura (che avea dato luogo all'erudizione) la quale restava ancora incorrotta e peccava ancora più tosto di poco. Poliziano, Pulci. Il cinquecento fu vera continuazione del trecento e il colmo della nostra letteratura. Di poi venne il raffinamento del seicento, che nel settecento s'è solamente mutato in corruzione d'altra specie, ma il buon gusto nel volgo dei letterati non è tornato più, né tornerà secondo me, perché dal niente si può passare al buono, ma dal troppo buono o sia dal corrotto stimo che non si possa (*Zib.*, I, p. 4).

Mientras que otras veces el siglo XVI parece representar un simple retorno a los orígenes, un 'volver a hacer' tras el paréntesis del XV:

Il quattrocento restò dal fare, ma conservava l'idea del bello incorrotta; però benché non facesse, pure apprezzava il fatto anzi lo cercava: quindi l'infinito studio de' Classici e l'erudizione dominante del secolo. Il cinquecento col capitale acquistato nel quattrocento e coll'istradamento del trecento tornò a fare (ivi, p. 7).

Y finalmente el itinerario termina por invertirse bruscamente cuando el *Cinquecento* resulta ser no ya el «colmo» o la restauración del buen hacer primitivo, sino por el contrario una pérdida irreparable de la antigua originalidad en la medida en la que, sin desmentir la hipótesis de un «risorgimento», su alcance queda limitado hasta el extremo de que la misma idea de re-nacimiento resulta anulada por el efecto cualitativamente opuesto que produce:

Il cinquecento fu, si può dir, tutto monarchico in Italia e fuori, quanto al governo. E le lettere italiane risorsero dal sonno del quattrocento, sotto Cosimo e Lorenzo de' Medici, fondatori della monarchia toscana e distruttori di quella repubblica. E in questo risorgimento (come poi sotto Leone X) le lettere presero una forma regolare, una forma tutta diversa da quella del trecento, e (quel che è più) da quella che sogliono sempre prendere nel loro risorgimento e nascere. La letteratura italiana non è stata più propriamente originale e inventiva (*Zib.*, I, pp. 335-6, 8.XII.1820).

Esta última trayectoria (netamente descendente) es sin duda la que mejor concuerda con un principio clave del pensamiento leopardiano: la identificación de progreso y corrupción que sitúa necesariamente toda perfección en el origen («la perfezione di un essere non è altro che l'intiera conformità colla sua essenza

primigenia», *Zib.*, I, p. 343), y la poética muy especialmente («La forza creatrice dell'animo appartenente all'immaginazione, è esclusivamente propria degli antichi», *Zib.*, I, p. 511). Lo cual implica la intrínseca imposibilidad de cualquier perfeccionamiento posterior con respecto a los logros iniciales; el carácter inmodificable y estático de la literatura:

Le scienze (come dicono) si perfezionano col tempo, e la letteratura si guasta. Un secolo distrugge la scienza del secolo passato; la letteratura resta immobile, o se si muta, si riconosce ben tosto per corrotta, e si torná indietro (*Zib.*, I, p. 1104, 15.IX.1821).

De esta idea que establece una proporción directa entre la antigüedad de la poesía y su valor estético<sup>6</sup>, deriva asimismo la postura netamente contraria de Leopardi a toda imitación literaria, incapaz de reproducir el momento auroral de la inspiración, que es sólo obra de la naturaleza; postura que aparece ya consolidada en el juvenil escrito de 1816 contra Madame de Staël:

Ricordiamoci (e parmi dovessimo pensarci sempre) —advertía allí— che il più grande di tutti i poeti è il più antico, il quale non ha avuto modelli, che Dante sarà sempre imitato, agguagliato non mai, e che noi non abbiamo mai potuto pareggiare gli antichi... perché essi quando voleano descrivere il cielo, il mare, le campagne, si metteano ad osservarle, e noi pigliamo in mano un poeta, e quando voleano ritrarre una passione s'immaginavano di sentirla, e noi ci facciamo a leggere una tragedia, e quando voleano parlare dell'universo vi pensavano sopra, e noi pensiamo sopra il modo in che essi ne hanno parlato; e questo perch'essi e imprimamente i Greci non aveano modelli, o non ne faceano uso, e noi pure ne abbiamo, e ce ne gioviamo, ma non sappiamo farne mai senza, onde quasi tutti gli scritti nostri sono copie di altre copie, ed ecco perché si pochi sono gli scrittori originali, ed ecco perché c'inonda una piena d'idee e di frasi comuni, ed ecco perché il nostro terreno è fatto sterile e non produce più nulla di nuovo (*Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. la Baronessa di Staël Holstein ai medesimi*, en *Opere*, op.cit., vol. cit., pp. 768-9).

y que representa un dilema estético según el cual el imprescindible filtro literario de la naturaleza «ci giova», pero a la vez nos aleja irremediabilmente de ella; dilema reiterado en el *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, donde ya aparece más o menos implícita la condena de los imitadores del siglo XVI:

L'osservanza cieca e servile delle regole e dei precetti, l'imitazione esangue e sofisticata,

6 En este sentido el *Zibaldone* es pródigo en afirmaciones contundentes tales como: «Tutto si è perfezionato da Omero in poi ma non la poesia» (*Zib.*, I, p. 87); «La Bibbia ed Omero sono i due gran fonti dello scrivere... (Cosí Dante nell'italiano ec.). Non per altro se non perch'essendo i piú antichi libri, sono i piú vicini alla natura, sola fonte del bello, del grande, della vita, della varietà» (ivi, p. 691); «Omero è il padre e il perpetuo príncipe di tutti i poeti del mondo. Tale è la natura della poesia'ch'ella sia sempre somma nel cominciare... Esempio ripetuto in Dante, che in quanto poeta, non ebbe né avrà mai pari fra gli italiani» (ivi, pp. 1531-2).

in somma la schiavitù e l'ignavia del poeta, sono queste le cose che noi vogliamo? sono queste le cose che si vedono e s'ammirando in Dante nel Petrarca nell'Ariosto nel Tasso? dei quali e massimamente nei tre primi, è stato detto mille volte che sono e similissimi agli antichi, e diversissimi. Che secolo è questo?... chi loda più la *Sofonisba* del Trissino perch'è modellata secondo le regole d'Aristotile, e l'esempio dei tragici greci? chi legge l'*Avarchide* dell'Alamanni perch'è un'immagine fedelissima dell'*Iliade*? (ivi, pp. 810-11).

que en el *Zibaldone* cobra ya el carácter de un ataque durísimo contra:

Quella miserabile lussuria di epiteti, sinonimi, riempiture, *chevilles* ec. che forma il comunissimo orpello de' nostri classici cinquecentisti (e credo anche del Poliziano) però non paragonabili ai latini ma più ai greci quanto allo stile (e che) non si trova o più rara assai in Dante e nel Petrarca dove anzi trovi una misuratezza infinita di parole e castigatezza di ornati e significazione conveniente e opportunità di tutte le voci ec. (*Zib.*, I, p. 89).

Hasta el extremo de reducir los logros literarios del siglo a las cartas de Tasso, consideradas «il suo meglio», y a la *Apologia* de Lorenzino de' Medici, ejemplos aislados en un mar de 'miserable' mediocridad:

gli altri miserabili cinquecentisti volendo seguire la stessa eloquenza e maestri ec. —scrive refiriéndose a la citada *Apologia*— come il Casa, facevano quelle miserie di composizione di stile di lingua affettatissima e più latina che italiana (ivi, p. 91).

Una vez abierto el fuego, de la crítica leopardina no se salvará tampoco «la cativa ortografía» del siglo («per troppo voler somigliarsi all'uso della scrittura latina», *Zib.*, II, p. 590), y tanto menos la prosa «alla boccaccevole» con «quelle inversioni e trasposizioni di parole, e intralciamenti di periodi alla latina, sconvenientissimi alla lingua nostra», difundida por Bembo, ese Cesari del *Cinquecento*<sup>7</sup> (*Zib.*, I, p. 492), o la épica de Tasso, semejante a la de Virgilio en su frustada emulación de la *Illada* homérica: un «ridicolo» anacronismo «originato dalla inclinazione dell'uomo a imitare, ed a sottomettere a regole e a forme il proprio genio» cuando en cambio «il caso è molto meglio riuscito nel formare e ordinare un corpo di poema epico, che l'arte de' successori» (*Zib.*, II, p. 1157).

3. Pero, como advertía al principio, las afirmaciones de Leopardi acerca de los dos siglos cruciales de las letras italianas (el XIV en cuanto «origen» de un arte primitivo y natural, el XVI en cuanto fruto maduro del tirocinio poético) son fundamentalmente oscilantes y contradictorias.

Así, en neto contraste con la interpretación «catastrófica» que acabamos de

7 «Il Bembo fu un Cesari del cinquecento, il Cesari è un Bembo dell'ottocento... Molta lettura e studio, nessun ingegno di natura, nessuna sembianza di esso, acquistata per arte. Mai niun barlume, niuna scintilla di genio, di felice vena ne' loro scritti. Aridità, nudità e deserto universalmente», *Zib.*, II, p. 1081, 27.II.1827.

examinar, hay otros apuntes zibaldonianos en los que los papeles se invierten y el *Trecento* termina por ser puesto en tela de juicio mientras que el *Cinquecento* acapara todos los elogios:

non basta che Dante Petrarca Boccaccio siano stati tre sommi scrittori. Né la letteratura né la lingua è perfetta e perfettamente formata in essi, né quando pur fosse ciò basterebbe a porre nel trecento il secol d'oro della lingua (*Zib.*, I, p. 918, 22.VII.1821).

Brusco cambio de rumbo que en una reflexión fechada el 27 de febrero de 1821 adquirirá la apariencia de una auténtica palinodia con respecto a la antigua postura:

Il secolo del cinquecento è il vero e solo secolo aureo e della nostra lingua e della nostra letteratura.

Quanto alla lingua moltissimi disconvengono da questo ch'io dico, volendo che il suo vero secol d'oro, fosse il trecento. Ma osservino. Quasi tutti gli scrittori del cinquecento, toscani o non toscani, hanno bene e convenientemente adoperata la nostra lingua, e tutti possono servire di norma al bello scrivere, e sarebbe ammirato e studiato uno scrittore d'oggi che avesse tanti pregi di lingua quanto l'infimo de' mediocri scrittori di quel tempo (*Zib.*, I, p. 494).

Lo cual no impide a Leopardi mantener en pie su decisiva reserva acerca de la imitación tanto literaria como lingüística:

Collo studio, e la giusta applicazione delle norme greche e latine, lo stile del cinquecento —leemos en el mismo apunte— generalmente aveva acquistato tal nobiltà, e tanta altra copia di pregi, che quasi era venuto alla perfezione, eccetto principalmente una certa oscurità ed intralciamiento, derivante in parte dalla troppa lunghezza de' periodi, e dalla troppa copia delle figure di dizione, e dall'eccessivo ed eccessivamente continuato concatenamento delle sentenze; vizio tutto proprio di quel secolo..., vizio ignoto si può dire al trecento, e a tutti gli altri secoli ancorché viziosissimi: vizio provenuto anche dal soverchio studio dei latini, la cui imitazione è pericolosa per questa parte ancora, come per le trasposizioni (ivi, p. 496).

Aunque ciertamente ahora el juicio reductivo es puesto entre paréntesis al tiempo que se minimiza la antes decantada negligencia y naturalidad trescentistas precisamente en virtud de la misma natural facilidad que hace superfluo el esfuerzo artístico, sin el cual la obra del poeta parece carecer de todo mérito a los ojos de Leopardi:

che meraviglia che scriva bene, chi in questo medesimo che egli scrive, porta inseparabilmente la ragione dello scriver bene? Giacché noi diciamo che i trecentisti scrivevano bene, perciò appunto ch'erano trecentisti... Quest'autorità l'hanno avuta tutti i padri di tutte le buone e belle lingue (come della latina ec.): e l'hanno avuta non già per capriccio o pregiudicata opinione de' successori, ma per la forza della natura che operava in quei padri effettivamente, e perché la natura è la massima fonte del



bello. Ma non perciò le dette qualità derivavano in quei padri da meriti loro, né essi ponevano (eccetto pochissimi) veruno studio alla bellezza a all'ordine della lingua. Nel modo che certamente Omero non sudava per seguire e praticare le regole del poema epico, le quali non esistevano, anzi sono derivate dal suo poema, e quella maniera ch'egli ha tenuto è poi divenuta regola (ivi, p., 495).

Hay, sin embargo, otra reserva, ya en la conclusión del largo apunte zibaldoniano a que me estoy refiriendo, que reviste una importancia mucho mayor: si la lengua y el estilo de los escritores del siglo XVI son superiores a los de los «ignorantísimos trecentistas», tal superioridad —precisa Leopardi— se limita a la prosa, la cual representa una evolución «artificiosa» de la poesía<sup>8</sup>:

Del resto quello ch'io dico della perfezione di stile nei cinquecentisti si deve intendere dei prosatori, non dei poeti... I difetti dello stile poetico di quel secolo, anche negli ottimi, sono infiniti, massime la ridondanza, gli epiteti i sinonimi accumulati (al contrario delle prose) ec. lasciando i più essenziali difetti di arguzie, insipidezze ec. anche nell'Ariosto e nel Tasso. E non è dubbio che Dante e Petrarca (sebbene non senza difetti di stile) furono nello stile più vicini alla perfezione che i cinquecentisti, e così lo stile poetico del trecento (riguardo a questi due poeti) è superiore al cinquecento: (tanto è vero che la poesia migliore è la più antica, all'opposto della prosa, dove l'arte può aver più luogo...; l'Italia dal cinquecento in poi non solo non ha guadagnato in poesia, ma ha avuto solamente versi senza poesia. Anzi la vera poetica facoltà creatrice, sia quella del cuore o quella della immaginativa, si può dire che dal cinquecento in qua non si sia più veduta in Italia, e che un uomo degno del nome di poeta... non sia nato in Italia dopo il Tasso (ivi, pp. 498-9).

Reserva que termina por desempeñar el papel de una palinodia de la palinodia (lo cual, lejos de representar un caso aislado en los textos leopardianos constituye una constante que todo crítico debería tener en cuenta) que aparece reiterada en otros lugares del *Zibaldone* donde se distingue netamente entre «vera poesía» y «stile» poético:

Omero è il padre e il perpetuo principe di tutti i poeti del mondo. Tale è la natura della poesia ch'ella sia sempre somma nel cominciare. Dico somma e inarrivabile in quanto puramente poesia, ed in quanto vera poesia, non in quanto allo stile ec. ec. (*Zib.*, I, pp. 1531-2, 21.VII.1822).

En todo caso, la existencia de una continuidad más o menos subterránea de la tendencia «filo cinquecentista» (al igual que la de la opuesta tendencia «filo trecentista»)<sup>9</sup> queda atestiguada en el *Zibaldone* por aquel temprano apunte donde leía-

8 También sobre este punto, sin embargo, los escritores de Leopardi oscilan entre posturas contrapuestas: la prosa, que generalmente aparece como efecto de la evolución artística y posterior por tanto a la poesía, en ocasiones resulta ser la manifestación natural de la escritura originaria («La prosa è la parte più naturale, usuale, e quindi principale della lingua», *Zib.*, I, p. 928; «La prosa in verità, parlando assolutamente, precedette da per tutto il verso», *Zib.*, II, p. 1330).

9 No olvidemos que el juicio desfavorable acerca de la épica de Tasso está presente en los apuntes más tardíos del *Zibaldone* (cfr. por ej. el fechado el 29 de marzo de 1829, *Zib.*, II, pp. 1282-4), y lo mismo ocurre con la crítica de los «illustri italiani del cinquecento» que buscan la «perfezion dello stile» en las lenguas muertas (ivi, p. 1070), etc.

mos: «Il trecento fu il principio della nostra letteratura, non già il colmo... Il cinquecento fu vera continuazione del trecento e il colmo della nostra letteratura», lo cual debería ponernos en guardia acerca de éstas y otras presuntas palinodias leopardianas y en particular de la consignada en el apunte del 27 de febrero de 1821, a menudo puesta en relación con la «decapitación» de los dos primeros siglos de la literatura italiana llevada a cabo por el poeta en sus crestomatías del 27 y el 28<sup>10</sup>, y considerada casi como el «manifiesto» de un nuevo programa estético por ciertos críticos<sup>11</sup>.

Pero más allá de los problemas concernientes a la evolución del pensamiento leopardiano y a su cronología, lo que aquí me interesa destacar es, si acaso, la posibilidad lógica que encierran las premisas de ese pensamiento para hacer verosímil una (no importa si tardía o temprana, si definitiva o transitoria) valoración positiva del arte frente a la poesía «natural», y la consiguiente negación de la identidad bello = primitivo que según el principio «la perfezione di un essere non è altro che l'intera conformità colla sua essenza primigenia», parecía constituir el eje de su inicial doctrina estética.

A este propósito hallo en el Zibaldone dos apuntes —ambos de carácter lingüístico— suficientemente esclarecedores:

il secol d'oro di una lingua o di qualunque altra disciplina, non è quello che la prepara, ma quello che l'adopra, la compone de' materiali già pronti, e la forma (*Zib.*, I, p. 502, I.III.1821).

La combinazione della ragione colla natura accade quando (le lingue) sono applicate alla letteratura. Allora l'arte corregge la rozzezza della natura, e la natura la secchezza dell'arte (*Zib.*, I, p. 912, 20. VII. 1821).

Se trata en los dos casos de un concepto fundamental dentro del pensamiento leopardiano: el de «natura regulata o formata», que no es sino la idea de civilización

10 Véase por ejemplo la introducción de Giuseppe Savoca a la *Crestomazia* de la Poesía Italiana, Torino 1968.

11 Así Francesco Tateo: «via via che le sue letture si allargavano sul versante cinquecentesco, e che si facevano più acuti l'impegno critico, l'interesse linguistico e finalmente testuale sul piano ortografico, il sonno quattrocentesco assumeva el carattere di 'corruzione' e accanto alla letterarietà del Cinquecento, considerata prima con qualche diffidenza, appare ed è apprezzata la nuova bellezza della sua perfezione», en *Leopardi e il Quattrocento*, AA.VV., *Leopardi e la letteratura italiana...*, cit., p. 155, o Mario Martelli: «Tutto in verità ci saremmo aspettati fuorché tanto appassionata celebrazione del Cinquecento. Abituati ormai, dopo settecento pagine di *Zibaldone*, all'immagine di un Leopardi idolatra, più che ammiratore, della santa natura, ci saremmo attesi da lui, semmai, una franca e conseguente presa di posizione in favore di una lingua e di uno stile ben diversi da quelli cinquecenteschi e che avessero, in dosi massicce, del candido e del primitivo e del naturale, della lingua insomma e dello stile dei candidi e dei primitivi e dei naturali trecentisti» (ivi, p. 261). Ni el gradualismo defendido por Tateo, ni el brusco cambio de rumbo descrito por Martelli («Il luogo comune dell'aureo Trecento saltava per aria», llega a afirmar este último crítico a propósito del apunte del 27 de febrero de 1821) me parecen justificados por los textos leopardianos, como intento demostrar en estas páginas.

como «natura illuminata dalla ragione» («La ragione è un lume: la natura vuol essere illuminata dalla ragione non incendiata», *Zib.*, I, p. 32), en la medida en la que el «incivilimento» no excesivo es precisamente un estado intermedio entre lo primitivo y lo degenerado, es decir, un «temperamento della natura colla ragione», según reza otro conocido apunte zibaldoniano (*Zib.*, I, p. 140).

No es, pues, de extrañar que Leopardi oscile entre una postura favorable a la civilización «media» (estado de equilibrio entre dos excesos: el «niente» de la «rozzezza» primitiva, y el «troppo» del corrupto refinamiento), y otra a la fase auroral de la historia, que comporta la negación de todo compromiso entre la naturaleza y la razón, entre la felicidad y la infelicidad, entre la perfección y el perfeccionamiento («fra la felicità e l'infelicità non v'è condizione di mezzo», *Zib.*, I, p. 1522; «[l'uomo] ha perduto la perfezione volendosi perfezionare, e quindi alterandosi e guastandosi», *ivi*, p. 364).

Pero tanto en un caso como en otro cualquiera de las dos «utopías» representan para Leopardi no ya una posible realidad experimentable en el presente, sino un estado de «esperanza» respecto a un «bellissimo futuro» que nunca ha de llegar:

La somma felicità possibile dell'uomo in questo mondo —leemos en el *Zibaldone*—, è quando egli vive quietamente nel suo stato in una speranza riposata e certa di un avvenire molto migliore, che per esser certa, e lo stato in cui vive, buono, non lo inquieti e non lo turbi coll'impazienza di goder di questo immaginato bellissimo futuro (*Zib.*, I, p. 105).

puesto que «il presente non illude mai, bensì il lontano, e quando è più lontano» (*Zib.*, I, p. 1182), ya que el placer humano «si può dire che è sempre futuro, non è se non futuro»; en suma, «L'atto proprio del piacere non si dà» (*ivi*, p. 414), del mismo modo que «non si dà» la belleza absoluta ni existe por tanto una «edad de oro» exenta de miserias, sino más bien simulacros mentales proyectados por el hombre más acá o más allá del presente: en el futuro, como «esperanza» y en el pasado, como «rimembranza»<sup>12</sup> de un estado presuntamente feliz en la medida en que se alimentaba a su vez de vanas quimeras.

4. Sólo desde esta perspectiva que transforma los lugares de la belleza poética (o de la felicidad existencial) en fugaces instantes carentes de espacio real, el célebre panorama de las letras italianas ofrecido por la Canción *Ad Angelo Mai* revela su más profundo significado.

Lejos de representar, en efecto, un simple recorrido lineal (desde Dante hasta Alfieri) a través de los siglos, la evocación de las distintas figuras literarias abarca allí en realidad un arco de tiempo que no supera la época renacentista (de la cual Alfieri es sólo un epigono anacrónico) vista como una suspensión temporal (gracias a los

12 «Quello che desta una folla di rimembranze dove il pensiero si confonda, è sempre piacevole», *Zib.*, I, p. 1140; «tutti i piaceri dell'immaginazione e del sentimento consistono in rimembranza. Che è come dire che stanno nel passato anzi che nel presente», *Zib.*, II, p. 1228.

numerosos imperfectos: «eravam», «rapia», «eran calde», «era allor», «nascevi», «preparava il cielo») amenazada por la inminente caída de la cual es anuncio ese inquietante indicio de la precariedad temporal constuido por el adverbio «ancora»:

Oh tempi, oh tempi avvolti  
in sonno eterno! Allora *anco* immatura  
la ruina d'Italia, *anco* sdegnosi  
*eravam* d'ozio turpe, e l'aura a volo  
più faville *rapia* da questo suolo.  
(vv. 56-60)

Si la ruina de Italia y la infecundidad poética preexisten en estado latente, el proceso ascendente de la poesía italiana se tife, desde su mismo origen, de connotaciones fúnebres al ser captado como momento posterior a la muerte de Dante, único «trecentista» realmente homérico y dotado de «imaginación fuerte» («Eran calde le tue ceneri sante,/non domito nemico/della fortuna», vv. 61-63), y ya en las postrimerías de la trayectoria creativa de Petrarca («E le tue dolci corde/susurravano ancora/dal tocco di tua destra. O sfortunato/amante», vv. 66-69), verdadero símbolo del canto italiano que «dal dolor comincia e nasce» (v. 69).

En esta quebradiza atmósfera de armonía amenazada por el tiempo el recorrido ascendente de la evocación culmina en una fecha de carácter bifronte: la del descubrimiento de América que pronto presentará el mundo «figurato in breve carta», y la de la primera juventud de un Ariosto soñador y feliz (ese otro poeta homérico de «imaginación fecunda»): dos caras de una misma moneda cuyo paralelismo es puesto en evidencia por la correlación temporal *quando-intanto*:

Ma tua vita era allor cogli astri e il mare,  
ligure ardita prole,  
*quand'*oltre alle colonne  
.....ritrovasti il raggio  
del *Sol caduto*  
(vv. 76-78 y 81-82)

Nascevi ai dolci sogni *intanto*, e il *primo*  
*sole* splendeati in vista,  
cantor vago dell'arme e degli amori  
(vv. 106-108)

De este modo, la destrucción del sueño ariostesco por obra de la no menos soñadora «ardita prole ligure» gracias a cuyo viaje ultraoceánico el sol viviente de los mitos («il primo sole») se convierte en «ultimo raggio del sol caduto», constituye, más que un cambio objetivo, la oscilación de un péndulo o el repentino darse la vuelta de la moneda en cuya cara oculta se escondía la pequeñez del mundo:

Ahi ahì, ma conosciuto il mondo  
non cresce anzi si scema, e assai più vasto

l'etra sonante e l'alma terra e il mare  
al fanciullin, che non al saggio, appare.  
Nostri sogni leggiadri ove son giti?

...

Ecco svanire a un punto,  
e figurato è il mondo in breve carta;  
ecco tutto è simile, e discoprendo,  
solo il nulla s'accresce. A noi ti vieta  
il vero appena è giunto, o caro immaginar

(vv. 87-91 y 97-102)

Surge así la imagen del pleno Renacimiento (ese «colmo» elogiado o menospreciado en los contradictorios apuntes del *Zibaldone*) como un instante de encantamiento en que la inminente caída del astro se suspende y la oscuridad coexiste, en estado de latencia, con el máximo esplendor de la imaginación. 'Svanito a un punto' este privilegiado momento, cabrá sólo ya la melancolía de un Tasso, infeliz émulo de aquel canto petrarquesco que transformaba el dolor en consuelo poético y que ahora será sólo *pianto* inconsolable: «O Torquato, o Toquato, a noi l'eccelsa/tua mente allora, il pianto/a te, non altro, preparava il cielo./Oh misero Torquato! il dolce canto/non valse a consolarti» (vv. 121-125).

El Renacimiento, pues, no es, a los ojos de Leopardi, sino un ocaso sospechosamente similar al descrito en el *Tramonto della luna*, donde tras el hermoso crepúsculo poblado de «mille vaghi aspetti», surge la repentina negrura de la «notte orba»:

Quale in notte solinga  
sovra campagne inargentate ed acque,  
là 've zefiro aleggia,  
e mille vaghi aspetti  
e ingannevoli obbietti  
fingon l'ombre lontane  
infra l'onde tranquille  
e rami e siepi e collinette e ville;  
giunta al confin del cielo,  
dietro Apennino od Alpe, o del Tirreno  
nell'infinito seno  
scende la luna; e si scolara il mondo;  
spariscon l'ombre, ed una  
oscurità la valle e il monte imbruna;  
orba la notte resta

(vv. 1-15)

¿Qué otra cosa es, en efecto, este Renacimiento-*Tramonto* sino un «colmo» entre dos vacíos: la *nada* de los albores literarios («Dal niente in letteratura si passa al mezzo e al vero») y la *nada* de la corrupción y el estéril refinamiento («il troppo o l'eccesso è padre del nulla», *Zib.*, I, p. 505)?

Resulta así que la teoría estética leopardiana no es sino un intento de transformar lo negativo en positivo, de codificar la precaria manifestación de esa nada como intervalo paradójico entre su inminente realización y su desvelamiento infausto. Las aparentes palinodias que en este terreno muestran los escritos aquí examinados, a pesar de su estructuración antinómica, no constituyen en realidad sino un levisimo desplazamiento dentro de la estrecha zona que media entre los conceptos casi sinónimos de *imperfecto* y de *corrupto* (o de sus respectivos equivalentes, lo naturalmente perfecto y lo artísticamente perfeccionado): «La natura —advierte Leopardi— non è perfetta assolutamente parlando, ma la sola natura è grande, e fonte di grandezza. Perciò tutto quello che è, o si accosta al perfetto, secondo la nostra maniera astratta di considerare, non è grande», *Zib.*, I, p. 381).

Porque si examinamos con atención la lista de cualidades que según Leopardi adornan la poesía antigua, no podremos dejar de advertir la reiteración de parejas oximóricas como «brevedad» y «grandeza», «fuerza» y «negligencia», «concisión» y «fecundidad», etc., que hallan su más exacta explicación en la operación estética del *Infinito*, donde a partir de un elemento mínimo de carácter negativo (la parcial obstrucción del horizonte por parte de la «siepe») la imaginación puede naufragar en espacios «interminati» que ella misma «finge». El propio poeta, por lo demás, nos ofrece la clave de esta operación:

La rapidità e la concisione dello stile —leemos en una apunte del 3 de noviembre de 1821—, piace perché presenta all'anima una folla d'idee simultanee, e fanno ondeggiar l'anima in una tale abbondanza di pensieri, o d'immagini e sensazioni spirituali, ch'ella o non è capace di abbracciarle tutte, e pienamente ciascuna, o non ha tempo di restare in ozio, e priva di sensazioni. La forza dello stile poetico, che in gran parte è tutt'uno colla rapidità, non è piacevole per altro che per questi effetti, e non consiste in altro (*Zib.*, I, p. 1269).

Pero esta poética fundada en el más completo de los relativismos («Non solamente il bello ma forse la massima parte delle cose e delle verità che noi crediamo assolute e generali, sono relative e particolari», *Zib.*, I, p. 217) permite también invertir el orden de los factores (nada = infinito) y reducir lo infinito a la nada que lo engendra: «la brevità non piace per altro se non perché nulla piace», *Zib.*, I, p. 994; «la cosa più durevolmente e veramente piacevole è la varietà delle cose, non altro se non perché nessuna cosa è durevolmente e veramente piacevole», *Zib.*, I, p. 691.

En suma, ¿qué podemos entender por la perfecta imperfección del *Trecento* y por la imperfecta perfección del *Cinquecento* sino un modo de eludir juicios estables y absolutos por parte de ese Leopardi pendularmente oscilante entre dos soluciones insatisfactorias, ante la fugacidad de dos instantes igualmente próximos a la nada?:

Io provo un piacere: come? ciascuno individuale istante dell'atto del piacere, è relativo agl'istanti successivi —leemos en un apunte escalofriante—; e non è piacevole se non relativamente agl'istanti che seguono, vale a dire al futuro... Giunto all'ultimo istante... va ruminando e compiacendosi di quello che ha sentito, e provando così un

altro piacere (perché come può esser passato quello che non è mai stato, e che è sempre futuro?) (*Zib.*, I, p. 415, 20.9.1821).

¿Qué otra conclusión podría derivarse de esta subdivisión infinitesimal del tiempo, de esta interminable persecución de lo inexistente, sino la de que «Non si vive se non perendo» (*Zib.*, I, p. 467)? ¿De qué otro modo podríamos definir una estética fundada en el relativismo y la fugacidad sino atribuyéndole una valor exclusivamente privativo, arbitrario y «sin cualidad»?

Si la presunta perfección del siglo XIV (o de cualquier época considerada primitiva) se revela así como una nada de dudosa *aseità*<sup>13</sup> en la medida en la que su única justificación estética reside en su condición auroral, su también presunto perfeccionamiento renacentista, ese «togliere la ruggine alla spada già bella, o accrescergli solamente un poco di lustro» que para Leopardi constituye «lo scopo dell'incivilitamento» (*Zib.*, I, p. 179) resulta a la postre ser algo no demasiado distinto del nefasto «conoscere» y «discoprire» (o «raffinarsi» y «corrompersi») mediante los cuales «solo il nulla s'accresce»:

L'uomo nasce ricco di tutto, crescendo impoverisce, e giunto alla vecchiezza, si trova quasi senza nulla... Ma siccome nessuna cosa si possiede realmente, così nulla si può perdere (*Zib.*, I, p. 467, 10.II.1821).

El Renacimiento italiano, pues, no es sino el paradigma de esta paradójica condición humana: un «caro immaginar» transitorio y fugaz donde los dos rostros de la nada (único tesoro escondido en el sistema leopardiano) coexisten y se superponen al igual que en ciertos monumentos de los «tempi intermedi fra l'antico e il moderno» donde «si trovano —dice el poeta— evidenti segni e dell'antiche illusioni e del sopravvegnete disinganno» (*Zib.*, II, p. 450, 15.IX.1823).

MARÍA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ

---

13 «le cose —leemos en una reflexión fechada el 2 de septiembre de 1821— non sono quali sono, se non perch'elle son tali. Ragione preesistente, o dell'esistenza o del suo modo, ragione anteriore e indipendente dall'essere e dal modo di essere delle cose, questa ragione non v'è né si può immaginare»; *Zib.*, I, p. 1053, de modo que la misma condición para que se dé belleza natural (su carácter originario, primitivo y por tanto-arbitrario) se convierte en la causa de su negación.