



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS



**EL ROMANTICISMO EUROPEO: SUS INICIOS, SU DIFUSIÓN EN EUROPA.
EL DEBATE CLÁSICO-ROMÁNTICO EN ITALIA**

TESIS

que para obtener el título de

**LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS ITALIANAS)**

Presenta

HUMBERTO RUIZ VÁSQUEZ

Asesora

DRA. MARIAPIA ZANARDI-LAMBERTI LAVAZZA

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Presentación	4
PRIMERA PARTE	
El origen, la teorización y la evolución del Romanticismo en Europa	8
Premisa.....	9
Capítulo I. El origen y la teorización del Romanticismo en Alemania	11
<i>Sturm und Drang</i>	11
<i>Los hermanos Schlegel</i>	18
<i>Goethe</i>	20
Capítulo II. Los inicios y la evolución del Romanticismo en Inglaterra	33
<i>Young, Gray y Macpherson</i>	33
<i>Wordsworth y Coleridge</i>	35
<i>Scott y la novela histórica</i>	36
<i>Byron</i>	38
<i>Shelley</i>	40
<i>Keats</i>	43
Capítulo III. Francia y el Romanticismo: el epicentro de las revoluciones. La dispersión de los románticos franceses	46
<i>Volney</i>	49
<i>André Chénier</i>	51
<i>Madame de Staël</i>	54
<i>Chateaubriand</i>	59
<i>Lamartine</i>	61
SEGUNDA PARTE	
El Romanticismo en Italia. La difusión de la ideología romántica y el debate clásico-romántico	67
Premisa.....	68
Capítulo I. El primer Romanticismo italiano: sus inicios y su evolución	69
<i>Varano</i>	70
<i>Cesarotti</i>	72
<i>Verri</i>	74
<i>Alfieri</i>	78
<i>Pindemonte</i>	82

Capítulo II. La difusión de la ideología romántica en Italia. Germaine de Staël: su propaganda, sus textos y el inicio del debate clásico-romántico (enero 1816)	87
<i>El texto de Madame de Staël que provocó el debate</i>	89
Capítulo III. Clasicistas y Románticos	93
<i>Pietro Giordani responde a de Staël (abril 1816)</i>	94
<i>Ludovico di Breme y sus ideas a favor del Romanticismo difundido en Italia (junio 1816)</i> ..	103
<i>Giacomo Leopardi y su defensa del clasicismo (julio 1816)</i>	107
<i>Pietro Borsieri y su novela dialógico-narrativa en pro del Romanticismo (septiembre 1816)</i>	117
<i>Giovanni Berchet y su opúsculo en defensa del Romanticismo (diciembre 1816)</i>	120
<i>Giuseppe Londonio y su estudio crítico sobre la poesía romántica (1817)</i>	123
<i>Alessandro Manzoni y su concepción del Romanticismo (septiembre 1823)</i>	126
<i>Vincenzo Monti y sus versos en alabanza del clasicismo (1825)</i>	135
<i>Ugo Foscolo: un ser romántico y sus ideas respecto al Romanticismo (1826)</i>	142
Conclusión	152
Bibliografía	157

A mis padres, Arcelia y Humberto,
por su amor y apoyarme siempre
para poder hacer lo que me hace feliz.

A mis hermanas:
A María del Rocío quien
me enseña con el ejemplo.
A Azucena por mostrarme que
la vida debe ser con risas.
A Alondra que me motiva a vivir
y luchar por los sueños.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mis profesores y sinodales, pues gracias a sus comentarios críticos y consejos hicieron que este trabajo llegara a buen puerto. Al mto. Rodrigo Jardón y a la mtra. Monsterrat Mira por sus comentarios y ayuda. Al dr. Fernando Ibarra por todos sus consejos y abundante paciencia. A la dra. Sabina Longhitano por transmitir su firme compromiso docente y rigor académico.

A la dra. Mariapia Lamberti quien me ha guiado como Virgilio a Dante no sólo en el mundo de la literatura y los estudios sino en la vida.

A la dra. Luciana Tomelleri y al dr. Aurelio González por su ayuda y valiosos consejos, así como a mis primeros profesores en la facultad: Alberto Aguayo† y Pilar Carrillo quienes dedicaron tiempo y esfuerzo extra en mi.

A Analí González, Cecilia Moreno, David Berea, Diego Tapia, León Camargo, Jonathan Albarrán, Karen Soto, Mariana García, Pedro Mangevil, mis compañeros, con quienes compartí el privilegio de ir a la facultad. A Silvia Limón que sin conocerme me brindó su confianza y gran ayuda. También agradezco a María Chávez† y Darián Ruiz por su cariño. A Adrián Pérez, Ángel Rodríguez, Christian, Rodrigo Estrada, Jonathan Calixto y Luis Montes por darme ánimos y mostrarme el gran valor de la amistad.

Presentación

El Romanticismo europeo generalmente es descrito como un movimiento filosófico, artístico y, por supuesto, literario que se desarrolló en Alemania a lo largo del siglo XIX, cuya base estética general se cimienta en un fuerte rechazo a los modelos clásicos. Esta interpretación debe ser analizada con minuciosidad y cautela, pues se trata de un juicio comúnmente difundido y aceptado, sin embargo, al cotejar tal definición con la obra de ciertos escritores románticos el resultado es inquietante.

El Romanticismo se difundió por casi todo el continente europeo (e incluso en el americano) pero no tuvo ni las mismas consecuencias ni la misma aceptación en todas las zonas donde se propagó. El caso concreto es Italia, donde a partir de la divulgación del Romanticismo se suscitó un fuerte debate que no tuvo equivalente en otros lugares.

Esta investigación tiene como objetivo evidenciar por medio del análisis de ciertas obras literarias la presencia del clasicismo a lo largo del desarrollo del Romanticismo europeo, para demostrar que no se trata de un simple y tajante rechazo a los clásicos como comúnmente se dice, sino que se trata de un fenómeno de reinterpretación de éstos.

Este estudio se divide en dos partes. La primera parte a su vez se divide en tres capítulos: se trata de una panorámica de los inicios y la evolución del primer Romanticismo desde mediados del siglo XVIII hasta la primera mitad del XIX. Específicamente, en el primer capítulo, se expondrá que fue en Alemania donde se originó la parte teórica del Romanticismo. Sin embargo, en el segundo capítulo, se señala que las primeras manifestaciones literarias que influenciaron la producción literaria romántica europea comenzaron en Inglaterra. Respecto a Francia se subraya, en el tercer capítulo, que, a pesar de la imposición de una política cultural de

entonación clasicista, e incluso de la presencia de una censura, el Romanticismo vio la luz; y al mismo tiempo, muchos poetas y narradores se autoexiliaron.

La segunda parte está dedicada al Romanticismo en Italia y se divide en tres capítulos. En el primer capítulo se hace un análisis de la producción literaria desde mediados del siglo XVIII hasta inicios del XIX, en la cual es posible constatar una cierta evolución estética y formal en la literatura italiana así como ocurrió en Inglaterra y Alemania. En el segundo capítulo se realiza un estudio sobre la difusión de la ideología romántica en Italia hecha por Madame de Staël en 1816. Y en el tercer capítulo tiene lugar un análisis sobre el debate clásico-romántico. Respecto a la polémica que se desarrolló en Italia entre clasicistas y románticos, se realiza un estudio en orden cronológico de publicación o de creación de textos específicos sobre el tema, tanto de autores de gran fama y prestigio como Vincenzo Monti, Ugo Foscolo, Alessandro Manzoni y Giacomo Leopardi, como de autores no tan conocidos pero que realizaron aportaciones capitales como Pietro Giordani, Giuseppe Londonio, Giovanni Berchet y Pietro Borsieri.

Al final de este trabajo de investigación se señala una de las principales consecuencias que ha tenido el Romanticismo, es decir, la creación de un nuevo individuo, de una nueva conciencia, tanto en la vida real como de personajes literarios. Es posible afirmar que el Romanticismo nunca abandonó al clasicismo, y que los personajes creados en la literatura son el reflejo claro de la voz interna del individuo que vivió en un ambiente de tiempos tempestuosos.

PRIMERA PARTE

El origen, la teorización y la evolución del Romanticismo en Europa

Premisa

El movimiento cultural, filosófico, artístico y literario que surgió alrededor de la segunda mitad del siglo XVIII, y se difundió con fuerza durante las primeras décadas del siglo XIX hasta aproximadamente 1870, recibe el nombre de Romanticismo. Se trata de una especie de rebelión artística que deriva de un cambio de pensamiento, cuya base es, hasta cierto punto, un fuerte espíritu de libertad. Este movimiento se originó en Alemania e Inglaterra, luego se difundió en Francia, en Italia y en otros países; sin embargo, se manifestó en formas distintas y con elementos propios de cada nación en todas las expresiones culturales de la época. En Italia, además, su difusión causó una fuerte polémica que no tuvo equivalente en otras naciones.

En primer lugar, la Revolución Francesa y la sucesiva formación del Imperio Napoleónico, y en segundo lugar la Restauración y sus consecuencias, fueron los acontecimientos políticos de trasfondo que motivaron e impulsaron las manifestaciones románticas ya emergentes, las cuales evolucionaron hasta transformarse y convertirse propiamente en el Romanticismo. Sin embargo, serán algunos intelectuales alemanes de la época quienes teorizarán las características de esta especie de revolución ideológica.

El periodo de la Restauración europea comprende, a grandes rasgos, desde la derrota de Napoleón y el Congreso de Viena entre 1814 y 1815 hasta el estallido de las múltiples revoluciones liberales de 1848. Durante dicho congreso, las potencias acordaron regresar al orden político e incluso geográfico anterior a la Revolución Francesa. Sin embargo, el resultado ideológico de la difusión de la idea de libertad provocó en los pueblos oprimidos el rechazo al sometimiento a naciones más fuertes de las que el breve dominio francés las había liberado: Italia y Hungría son los ejemplos, y otras naciones, como Rusia y España, lucharon contra el dominio francés; pero de un lado y otro, la idea de libertad, autonomía y carácter propio de

las naciones –no sólo y exclusivamente presente en Europa, pues la oleada libertaria se manifestó en América Latina a partir de 1810– se difundió y caracterizó toda esta primera mitad del siglo, y matizó profundamente la conciencia romántica.

En suma, el resultado de los acontecimientos políticos y sociales de este periodo será el surgimiento de dos tipos de ideologías nacionalistas: por un lado, un nacionalismo basado en la separación, es decir, propio de las naciones que tuvieron que luchar por su soberanía e independencia de grandes imperios: por ejemplo Grecia que se liberó del Imperio otomano entre 1821 y 1830; y por el otro lado, un nacionalismo basado en la unión territorial de varios estados con ciertos rasgos u elementos en común como geografía, lengua e historia, como el caso de la unificación de Alemania en 1871. A propósito de esto es pertinente señalar que si bien Simón Bolívar (1783-1830) idealizó una nación única formada por toda América Latina, esto no se logró, pues prevaleció la separación y formación de nuevas naciones.

Es importante tener en cuenta que antes de este periodo que podemos definir de Romanticismo pleno, hubo un largo periodo inicial en el transcurso del cual se precisaron los elementos que serán característicos del Romanticismo propiamente dicho.

Capítulo I

El origen y la teorización del Romanticismo en Alemania

Cuando se habla de *Sturm und Drang* (Tormenta e ímpetu) se trata de Prerromanticismo alemán o del movimiento que dio origen al Romanticismo europeo, pues su ideología ya refleja y manifiesta el nuevo espíritu de libertad en la expresión poética, es decir, el de la sensibilidad. El Romanticismo como tal se reconoce a partir de las aportaciones teóricas de carácter filosófico y literario hecha por los hermanos Schlegel junto a un grupo de varios intelectuales. Específicamente, el primer pensador en emplear el término “romántico” en la acepción contraria a “clásico” –concepto que se difundirá por casi toda Europa como base de la nueva corriente de pensamiento– fue August Schlegel.

Sturm und Drang

El Romanticismo en Alemania se puede interpretar como una revolución cultural, filosófica, literaria y estética que tiene sus orígenes en los últimos decenios del siglo XVIII, periodo en el cual se formó un grupo de intelectuales teóricos quienes esquematizaron sus concepciones ideológicas; específicamente la primera manifestación del nuevo espíritu la realizaron los integrantes del grupo *Sturm und Drang* (Tormenta e ímpetu). La postura de estos pensadores y críticos literarios fue de carácter opuesto y de reacción a las ideas ilustradas. Pierre Trotignon argumenta que el conflicto entre la filosofía de la Ilustración y las ideas del movimiento *Sturm und Drang* supera los debates literarios, pues el origen del movimiento es filosófico, es decir, consiste principalmente en una fuerte contienda ideológica que precede el debate estético literario.¹ Los intelectuales que formaron parte de este movimiento

¹ Cf. Pierre Trotignon, “De Goethe a Schopenhauer” en Yvon Belaval *et al.* comps. y eds., *Historia de la filosofía. La filosofía del siglo XIX*, trad. Eduardo Bustos, México, Siglo XXI, 2009, pp. 17-18.

exaltaron y dieron gran valor a la libertad de la fantasía y a la sensibilidad. A propósito de esto, Alfio Vecchio argumenta en su estudio *Il Romanticismo italiano*:

la dimensione passionale, caratteristica del Romanticismo, [è] in realtà una conseguenza e, in certo senso, una conquista dell'illuminismo; non farebbe meraviglia, quindi, la rivendicazione degli Stürmer di una supremazia del sentimento; né il loro programma rivoluzionario di lotta, l'ansia libertaria.²

El término *Sturm und Drang* surgió por la influencia de la obra de teatro que Friedrich Maximilian Klinger (1752-1831) escribió en el otoño de 1776, a la que originariamente había titulado *Wirrwarr* (o sea, Confusión). Al poco tiempo, luego de ser representada el 1 abril de 1777 en Leipzig, Klinger recibió una carta del filósofo Christoph Kaufmann (1753-1795) en la cual le sugería cambiar el título de la obra a *Sturm und Drang*, pues ilustraba y reflejaba la nueva sensibilidad y el gusto tanto con la historia propia de la obra como con la construcción de los personajes;³ en consecuencia, dicho título se convertiría en el lema y nombre del movimiento literario.⁴ Este texto es un guiño histórico y social del autor; pues, por un lado, crea una rivalidad tormentosa entre dos familias por problemas de dinero, y señala, por el otro lado, además de la importancia de los sentimientos, el ímpetu del amor que va contracorriente de las normas sociales.

En otras palabras, en esta obra se manifiesta la concepción de la supremacía de los sentimientos de los individuos sobre las estructuras sociales establecidas, pues la historia del amor imposible que trata es entre la señorita Caroline Berkley, hija de Lord Berkley, y el joven Karl Bushy, hijo de Lord Bushy.⁵ Las dos familias son

² Alfio Vecchio, *Il Romanticismo italiano*, Roma, Gremese, 1975, p. 54.

³ Cf. Rodolfo Enrique Modern, *Historia de la literatura alemana*, México, FCE, 2014, pp. 138-144.

⁴ Cf. Luis Ángel Acosta Gómez y Berta Raposo, "Sturm und Drang" en Luis A. Acosta et al. eds., *La literatura alemana a través de sus textos*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 329.

⁵ A saber, la historia está ambientada en Norteamérica durante la Guerra de Independencia;

nobles, sin embargo, la gran rivalidad no radica en temas de nobleza, de honor o de aspectos políticos, sino es un conflicto de raíz económica, de temas patrimoniales: es decir, Lord Berkley, el padre de Caroline, ha perdido la mayoría de sus propiedades por una estafa tramada por Lord Bushy, padre del joven Karl; en otras palabras, se trata de un problema propiamente del mundo burgués. En esta obra Klingler expresa la ya muy marcada importancia en la vida social del dinero, cuya valía inicia a ser superior que la de la nobleza. Es el inicio del protagonismo de una burguesía triunfante frente a una nobleza cada vez más debilitada y desplazada.

Entonces, el *Sturm und Drang*, entendido como movimiento intelectual, puede ser interpretado como la materialización de las ansias de libertad tanto ideológicas y sentimentales, como sociales y económicas, y por supuesto también políticas. Luis Ángel Acosta argumenta que es una expresión crítica a la orientación de la cultura, del arte y del sistema social del siglo XVIII:

Se trata de un movimiento que puede ser considerado revolucionario no sólo en el ámbito de la política, sino también en el ámbito del arte en general y de la literatura en particular. Los principios y objetivos de libertad y realizaciones democráticas encuentran una correspondencia en una revolución de formas y estilos articulada poéticamente. El *Sturm und Drang* pretende una respuesta a una situación social impregnada [...] por la influencia de una orientación despótica en la práctica política.⁶

El despotismo político no es propio de esta época ni de una en específico, es decir, esta categoría, tal como anota Norberto Bobbio, se relaciona con una cierta práctica

está compuesta en cinco actos, tiene referencias a tres obras teatrales de Shakespeare tanto en la historia de fondo (*Romeo and Juliet*) como en el nombre de los personajes (los apellidos Bushy y Berkley son los mismos que dos personajes de *Richard II*; el nombre “La Feu” proviene de *All's Well That Ends Well* en la cual Lafew es un viejo Lord). A pesar de tal rivalidad, la señorita Berkley y el joven Bushy luchan por su amor hasta conseguir casarse. Es decir, es el triunfo del ejercicio de la libertad individual.

⁶ L. A. A. Gómez y B. Raposo, *op. cit.*, p. 329.

política que corresponde a la identificación de la relación entre gobernantes y gobernados como la existente entre amos y esclavos.⁷

Las principales obras en la literatura alemana de la época en las cuales se encuentra el rechazo al despotismo en la práctica política son tres. En primer lugar, *Der Bauer. An seinen durchlauchtigen Tyrann* (El Granjero. A su ilustre tirano), poema escrito en 1774 por Gottfried August Bürger (1747-1794), en el cual un granjero, o sea un agricultor, se queja de su príncipe (o sea, *Fürst*) acusándolo de tirano, y al mismo tiempo cuestiona la validez de su autoridad. Basta citar seis versos:

Du Fürst hast nicht, bei egg' und pflug,
hast nicht den Erntetag durchschwitzt.
Mein, mein ist Fleiß und Brot!
Ha! du wärst Obrigkeit von Gott?
Gott spendet Segen aus; du raubst!
Du nicht von Gott, Tyrann!⁸

En segundo lugar, el poema *Die Fürstengruft* (El sepulcro del príncipe), escrito por Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791) entre 1779 y 1780 mientras estaba encarcelado,⁹ describe tanto la mortalidad del hombre como la vanidad y la temporalidad de la fortuna de los príncipes. Sobre este tema, en dicho texto se encuentran dos argumentos importantes: por un lado, la crítica a los malos gobernantes, y por el otro un elogio a los buenos príncipes, es decir dos temas idealizantes.

⁷ Cf. Norberto Bobbio, *La teoría de las formas de gobierno en la historia del pensamiento político*, trad. José Fernández Santillán, México, FCE, 2014, pp. 138-141.

⁸ “Tú, Príncipe, no sudaste el día de la cosecha / con rastra y con arado. / ¡Mío, mío es el trabajo y el pan! / ¡Ja! ¿eres la autoridad de Dios? / Dios nos manda bendiciones; ¡tú robas! / ¡Tirano, tú no vienes de Dios!” La traducción la realicé con la ayuda de la profesora Luciana Tomelleri.

⁹ Lo encarcelaron, por orden del duque Carl Eugen, sin haber tenido un debido proceso ni saber los motivos de su detención. Esto fue un motivo temático para su poema.

En tercer lugar, el drama *Kabale und Liebe* (Intriga y amor), escrito en 1783 por Friedrich Schiller (1759-1805), es importantísimo pues en él se refleja, por un lado, una fuerte exaltación de los sentimientos sobre las normas sociales establecidas, y el rechazo a la desigualdad de clases sociales, considerada como injusticia; y por el otro lado es la expresión de la relación entre la nobleza y la burguesía alemana de esa época. A propósito de esto Rodolfo Modern hace notar:

En forma conmovedora presenta Schiller una acusación de corte político-social, porque precisamente la ideología dominante y la desigualdad de clases impiden que el puro amor entre Ferdinand von Walter, hijo de un alto magistrado, y Luise, cuyo padre es un pobre músico pueda llegar a feliz término. La muerte de ambos amantes es otro grito en favor de la libertad que atraviesa las convenciones sociales y que esta tragedia burguesa [...] resuelve de acuerdo con una atmósfera realista y con la misma moraleja de sus piezas anteriores.¹⁰

En esta obra, Schiller hace notar el estado de la sociedad, resalta el aspecto de tipo económico que ha provocado la lucha de poder e injerencia entre la nobleza y la burguesía. Schiller es la expresión genuina tanto de la manera en la cual la población inicia a dividirse a causa de los niveles económicos, como del porvenir de la nueva sociedad. Con palabras de Wilhelm Dilthey:

Intriga y amor es el documento más formidable de un estado de la sociedad alemana, provocado por la maligna dominación de clase de la nobleza cortesana. Esta sociedad veía en los burgueses un tipo inferior de gentes. Domina a través del poder del príncipe, abusa de este poder y, lo peor de todo, abre entre los individuos de la misma nación un abismo como entre una raza superior y otra inferior; las costumbres, los conceptos, los sentimientos del mundo burgués suscitan el desprecio. [...] El drama histórico de Schiller [...] no se contenta con la representación de las relaciones de voluntad entre grandes personalidades, sino que aspira a exponer las fuerzas históricas de carácter impersonal que marcan el rumbo de la historia, los recursos de poder,

¹⁰ R. E. Modern, *op. cit.*, p. 170.

las ideas actuantes, los estados populares básicos.¹¹

Las ideas generales ya asentadas y expresadas del *Sturm und Drang* fueron la base para que Friedrich Schiller realizara, primero, un análisis, y luego una esquematización tanto del arte como de la literatura; es decir, Schiller realizó una distinción metódica de la poesía en dos categorías, la una, “ingenua”, y la otra, “sentimental”, en el tratado *Über naive und sentimentalische Dichtung* (Sobre la poesía ingenua y sentimental) escrito en 1795. A saber, la poesía ingenua es la primitiva, la de los antiguos, y por ende clásica; y la poesía sentimental es aquella que se relaciona con una determinada experiencia estética, la cual se origina al separar la razón de los sentimientos; en otras palabras, es el triunfo de la emotividad sobre la razón.¹² Será la concepción teórica de la poesía sentimental que coincidirá con la noción de poesía romántica; la cual se aceptará como base para la nueva creación literaria y por lo tanto se difundirá y se aceptará por muchos poetas y teóricos, como dice Luca Frassinetti:

Su questa base teorica la nozione di poesia sentimentale quale moderna assunzione del sentimento soggettivo come causa dell'invenzione e della rappresentazione letteraria, musicale o artistica viene presto a coincidere con la nozione stessa di poesia romantica.¹³

En breve, frente al intelecto y a la razón se revalora el sentimiento, el corazón del hombre como individuo; frente a la postura de civilización y expansión de la cultura, de carácter ilustrado, se valora la naturaleza como lo único que podría frenar la deshumanización del hombre a causa del desarrollo de la sociedad, como

¹¹ Wilhem Dilthey, “Prólogo” a Federico Schiller, *Don Carlos. La conjuración de Fiesco. Intriga y amor*, trad. José Yxart, México, Porrúa, 1999, pp. XXV- XXIX.

¹² Cf. R. E. Modern, *op. cit.*, pp. 173-174.

¹³ Luca Frassinetti, “Poesía sentimentale” en Marco Santagata *et al.* eds., *Il filo rosso*. vol. II. 2, *Primo Ottocento*, Bari, Laterza, 2006, p. 5.

argumentan Luis Ángel Acosta y Berta Raposo:

Frente a la posición ilustrada de defensa, a veces a ultranza, de la civilización, se revaloriza la naturaleza en el sentido rousseauiano del concepto, la naturaleza como lugar y medio que puede detener la degeneración permanente a que el proceso histórico está sometido como consecuencia del desarrollo de la cultura, que ha traído el resultado de un pesimismo cultural y, en contrapartida y como intento de reorientación, una idealización de los llamados seres naturales, como por ejemplo los niños, pueblos salvajes, épocas primitivas.¹⁴

La nueva manifestación en la literatura provocada por este movimiento se puede ver claramente en la figura del genio como individuo creador; el concepto del “genio” encierra tanto actitudes como cualidades: el genio es un ser que está dotado de una capacidad propia y natural, o sea original, con la cual orienta su propia creación artística y al mismo tiempo sirve de ejemplo a los demás; el genio elimina los aspectos normativos del arte para transformar su obra en una producción propia de la intuición y la sensibilidad; en pocas palabras, el genio posee una naturaleza creadora, la cual se rige por la capacidad subjetiva del individuo.¹⁵

Es decir, la conceptualización tanto del poeta como de la literatura, hecha por los teóricos de este movimiento, no es otra cosa que la idealización del individuo como creador de su realidad; por lo que la definición “Época del genio” es empleada también para referirse a esta forma de creación artística en lugar de *Sturm und Drang*.

¹⁴ L. A. A. Gómez y B. Raposo, *op. cit.*, p. 330.

¹⁵ *Cf. idem.*

Los hermanos Schlegel

La inauguración del primer movimiento romántico como tal se da cuando los hermanos August y Friedrich Schlegel fundan la revista *Athenaeum*, entre 1797 y 1799,¹⁶ en la cual, a parte de los fundadores, participaron Daniel Ernest Schleiermacher (1768-1834), Georg Philipp Friedrich von Hardenberg mejor conocido como Novalis (1772-1801), Johann Ludwig Tieck (1773-1853) y Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854). Este grupo proponía una renovación cultural, cuya base eran las ideas del *Sturm und Drang*,¹⁷ pero con un matiz que los llevó a profundizar y especificar el ideal romántico. Fue precisamente August Schlegel el primero que sistematizó y difundió con el término *romantisch*¹⁸ las nuevas ideas que, un poco más tarde, se reconocerán como Romanticismo alemán, el cual desde Alemania se difundió por toda Europa.

Es curioso señalar que fue durante el tiempo de la Revolución Francesa que los hermanos Schlegel fundaron la revista que sería el heraldo de las nuevas ideas románticas, las cuales en su naturaleza no carecen de valor subversivo, revolucionario. Es como si al momento de la revolución política y social los

¹⁶ La fecha de la fundación de la revista no es precisa, pues hay tres datos diferentes: Natalino Sapegno afirma que la revista fue iniciada en 1799 (Cf. N. Sapegno, *Compendio di storia della letteratura italiana*, Firenze, Nuova Italia, 1973, p. 77); Alfio Vecchio que dicha revista fue fundada en 1798 (Cf. A. Vecchio, *Il Romanticismo italiano*, ed. cit., pp. 55-56); y Eraldo Affinati y Giulia Farina dan como fecha 1797 (Cf. E. Affinati y G. Farina, *Enciclopedia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, 2002, p. 903).

¹⁷ “La primera irrupción del primer Romanticismo es tormenta e impulso (*Sturm und Drang*), y transcurrió a través de la experiencia de la Revolución [Francesa]”. Rüdiger Safranski, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, trad. Raúl Gabás, México, Tusquets, 2014, p. 30.

¹⁸ Así se describe la historia de la palabra en el diccionario etimológico italiano: “appartenente al movimento letterario ed artistico di rinnovamento diffuso in italia coll’articolo di M.me de Staël nel 1816 e d’origine tedesca, dove per Wieland e Herder *romantisch* indicava poesia cavalleresca medioevale nelle lingue romanze. In fr., dove già esisteva *romantique* (a. 1694) nel senso di ‘romanesco’ e di ‘pittresco’ (anglicismo), la v. passò nello Schlegel (*Cours de littér. Dram.*, a. 1808) e ancora prima con M.me de Staël (a. 1810) a tradurre il ted. *Romantisch* in in opposizione a *classique*”. Giovanni Alessio y Carlo Battisti, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, G. Barbera, 1854, *sub voce* “romantico”.

intelectuales alemanes quisieran hacer algo similar en el área del pensamiento y de la literatura.

El concepto “romántico” tiene diferentes acepciones dependiendo en qué lengua, época y contexto se emplee. Este término es de origen alemán: en un inicio la voz *romantisch* (usada por Wieland y Herder) se refería a la poesía caballeresca medieval en lenguas romances; sin embargo, fue August G. Schlegel quien dio al término *romantisch* un significado opuesto a *Klassisch*.

En la revista, Friedrich Schlegel (1772-1829) publicó, alrededor de 1798, textos de carácter teórico titulados *Athenaeums-Frangmente* (Fragmentos de la revista *Athenaeum*), y después el *Gespräch über die Poesie* (Dialogo sobre poesía) en el año 1800. Estos escritos se pueden considerar como manifiestos de la estética romántica, pues en ellos Schlegel expone que así como la vida está en constante cambio, la poesía (entendida como creación literaria) debe concordar y corresponder a dicha transformación; o sea, la poesía, lejos de seguir los cánones, se debe armonizar con el continuo mutar del mundo. Respecto al valor del estilo fragmentario, Mario Farina en su estudio *Filosofía romántica* señala:

A la forma del tratado sistemático, Schlegel opone lo más diametralmente opuesto a ella, la forma del fragmento. Un lugar privilegiado para la publicación de los aforismos será, una vez más, *Athenaeum*, la revista romántica, ella misma pensada a su vez como colección fragmentaria: yuxtaposición de escritos heterogéneos que, precisamente por su propia diversidad tratan de mostrar un sentido compuesto.¹⁹

August Schlegel (1767-1845) dio un curso en Viena en 1808, y en consecuencia, unos años más tarde, se publicó el texto *Über dramatische Kunst und Literatur* (Sobre el arte dramático y la literatura) en el cual teorizó y distinguió la

¹⁹ Mario Farina, *Filosofía romántica. Arte, religión y crítica*, trad. Juan Escribano, Barcelona, Salvat, 2016, pp. 41-42.

poesía en dos categorías: la poesía clásica de cualidad inmanente y la poesía romántica de cualidad trascendente.²⁰ La primera es la poesía propia de la inmanencia que, según el autor, se basa solamente en la existencia terrena, propia de un mundo pagano en el cual no hay una concepción de la vida de ultratumba. La segunda es la poesía de la trascendencia, influida por el cristianismo, pues la concepción de la fragilidad de todas las cosas terrenales provoca en el individuo desilusión y angustia por el hecho de siempre estar a la expectativa de un ideal, de la felicidad. Es por esto que se cataloga, en este contexto, a la poesía clásica como feliz y a la poesía romántica como melancólica y de angustia.

Schlegel no niega ni menosprecia la literatura clásica, pues él mismo admira a los clásicos, pero rechaza la simple y llana imitación a la cual se limitan los clasicistas de su época, por el hecho que esa producción poética es artificial, pues no refleja el espíritu propio de su tiempo, ni es producto de la tradición de cada pueblo. Alfio Vecchio refiere que para Schlegel “L’imitazione è il contrario della vera poesia, che è spontaneità, libera ispirazione fuori da canoni eruditi o accademici, e nasce dal popolo e ad esso si rivolge, istintivamente compresa”.²¹

A partir de estas ideas, que se difundieron como la base de la literatura romántica europea, cada nación se inspiró, adaptó y elaboró sus propias concepciones estéticas y culturales.

Goethe

En este momento es importante mencionar a uno de los más grandes poetas no sólo alemanes sino universales: Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Este escritor alemán representa en sí mismo el abanico polifacético de su tiempo, por lo tanto, es

²⁰ Cf. August Schlegel, *Corso di letteratura drammatica*, trad. Giovanni Gherardini, Napoli, Rossi-Romano, 1859, pp. 9-20. Libro digitalizado de la Biblioteca Nazionale di Firenze.

²¹ A. Vecchio, *op. cit.*, p. 57.

lícito reflexionar sobre su obra por separado y no a la par con sus coterráneos, pues él mismo es un emblema de su generación y sus creaciones literarias son un reflejo de los cambios propios de su época.

Una constante presente en Goethe es la inspiración creativa poética motivada por elementos autobiográficos, por el amor, por sentimientos pasionales hacia mujeres quienes en la mayoría de los casos fueron solamente ilusiones irrealizables y, por ende, motivos poéticos: tal vez por esto los textos de corte amoroso logran transmitir y reflejar el espíritu sensible y libre de un alma suelta a los impulsos del yo interior; es decir, nos muestran a un ser romántico.

La primera fase del genio creador de Goethe, por catalogarlo de alguna manera, es el periodo en el cual cursó estudios de derecho en Leipzig (motivado principalmente por su padre) en 1765. No obstante, la naturaleza de su espíritu sensible aunada al contacto con la poesía pastoril, y por supuesto al amor, provocó que escribiera en 1767 un texto teatral de tipo bucólico en verso, en un sólo acto, titulado *Die Laune des Verliebten* (El humor del enamorado). En esta pieza hay muchos elementos autobiográficos, pues el yo interior sentimental de nuestro autor ya desde esta época comienza a exteriorizarse.²² En resumen, se trata de una historia de cuatro pastores: dos mujeres, Egle y Amine, y dos hombres Eridon y Lamon. Egle está enamorada de Lamon y Amine ama a Eridon, sin embargo, éste vive en un constante estado de celos y malhumor por los enredos amorosos de Amine, quien tiene una vida amorosa libre.

No sólo es un reflejo de las vivencias del poeta ante las experiencias amorosas, sino es todavía un obsequio a la moda literaria del XVII y XVIII: el bucolismo es el inicio del clasicismo que se hará mecánico a finales del XVIII. Pero Goethe mezcla el sentimiento y la sensibilidad romántica a este modelo irreal de la tradición literaria

²² Cf. R. E. Modern, *op. cit.*, p. 151.

de sus tiempos.

La siguiente etapa capital en la vida y obra de Goethe es a partir de su contacto en 1770 con Johann Gottfried Herder (1744-1803) en la ciudad de Estrasburgo. A raíz de esta amistad, Goethe conocerá el panorama ideológico de lo que dos décadas después se denominará *Sturm und Drang*; en consecuencia, se hace contrario al Neoclasicismo y es cautivado por la valoración de la poesía popular, por el arte medieval, por Homero como el gran poeta originario y por supuesto por Ossian, el falso poeta legendario.²³

Goethe, como dice Modern, camina junto a su tiempo y compondrá, tanto a la manera de James Macpherson como imitando el estilo de Shakespeare, la obra titulada *Götz von Berlichingen* en 1773. El título corresponde al nombre de un caballero alemán que realmente existió a finales del siglo XV e inicios del XVI, sin embargo, el personaje del drama así como toda la historia de la obra son creados por Goethe, es decir, no corresponden con la realidad histórica. A propósito de esta obra, Rodolfo Modern escribe:

El entusiasmo herderiano por pueblo e historia y la revelación de Shakespeare se proyectan [...] en la historia del caballero de la mano de hierro [...] y en 1773 aparece, como drama, *Göz von Berlichingen*. Goethe marcha con su época, y compone la pieza “genial” que el *Sturm und Drang* aclama como su máxima realización. En una imitación consciente de Shakespeare, repudia toda norma convencional y presenta a un héroe alemán hasta la médula, caballero de la justicia y de los desvalidos en una lucha inútil contra tiempos nuevos, impersonales. La incursión en la vieja historia patria señala un nuevo camino que el romanticismo explotó más tarde hasta el cansancio. Obra de la libertad política y la libertad del sentimiento, proporciona a la joven generación un espíritu revolucionario y una ética del valor y la justicia, pero

²³ Como se verá, James Macpherson (1736-1796) afirmó haber encontrado y luego traducido unos manuscritos del legendario poeta Ossian que fueron publicados en 1765 con el título *The Works of Ossian* (Las obras de Ossian); pero en realidad era una creación literaria suya.

donde también aparece el conflicto del personaje que huye de la mujer amada en un gesto que el propio Goethe conoce demasiado bien.²⁴

En otras palabras, estamos frente a una obra literaria que refleja los puntos más emblemáticos de su tiempo. En primer lugar, Goethe sigue la regla de crear por medio del ingenio y la fantasía personajes e historias del pasado. En segundo lugar, es de capital importancia remarcar el elemento patriótico presente (no importa que sea sutil, pues solamente se alude a un personaje y héroe histórico alemán), pues Alemania será al igual que Italia una de las naciones que buscarán su unificación luego de la Época Napoleónica: aunque Alemania no tendrá que liberarse de ninguna opresión extranjera y sólo decidirá una unificación nacional, por el impulso de Prusia, reconociendo su común descendencia germánica. En tercer lugar, la expresión y transmisión de una gran idea de libertad tanto en el aspecto social (la libertad política) como en el aspecto individual (la libertad de sentimiento). Pero en este último aspecto convergen muchas dificultades en los casos del sueño amoroso y en la realización de los propios ideales.

Otra etapa de Goethe se podría describir o señalar como una época de creación literaria apasionada. Cuando se argumenta que la vida interior, o sea el espíritu amoroso y poético de Goethe, se transforma en una obra literaria, no es hipérbole. Desde 1772 el joven abogado –de profesión, pero no por gusto– se encuentra ahora en Wetzlar; y fue ahí donde conoció y se enamoró de Charlotte Buff. Esta linda señorita era la prometida de otro. Goethe, destrozado interiormente por el sentimiento y la consciencia de la imposibilidad de la realización de su amor, decide huir de su realidad y abandona aquella ciudad. Este acontecimiento es la raíz e inspiración de su novela epistolar más famosa, *Die Leiden des jungen Werthers* (Las penas del joven Werther) publicada en 1774; a tal punto que la mujer de la cual

²⁴ R. E. Modern, *op. cit.*, p. 152.

Werther, el protagonista, está enamorado se llama Charlotte, quien está comprometida con otro; y por la imposibilidad de realizar su sueño amoroso Werther huye de su realidad y se suicida, iniciando este vínculo de amor y muerte que será característica del periodo romántico, en la literatura y en la vida.

Esta obra está compuesta por una serie de cartas que Werther envía a su amigo William, en las cuales narra sus sentimientos y pensamientos más profundos referentes al amor imposible con Charlotte quien está comprometida con Albert. El matrimonio es por motivos de dinero: la familia de Charlotte necesita aumentar y asegurar su posición económica, y la única manera de lograrlo es a través de la unión de Charlotte con un hombre once años mayor y rico. Werther, no obstante, cultiva una relación afectiva con Charlotte e incluso establece amistad con Albert; sin embargo, poco tiempo después, Werther decide irse de la ciudad para tratar de olvidar a Charlotte. Werther no logra olvidarla; por lo tanto decide regresar a la ciudad donde ella vive. La realidad golpea fuertemente el alma del protagonista, pues al encontrarse con Charlotte y Albert casados, siente aún más dolor e, incluso, melancolía. Totalmente desilusionado por la imposibilidad de ser correspondido, Werther decide dejar de sufrir por medio del último y único recurso que posee: elije terminar con su desdicha y se suicida. Éste es el único elemento que no se corresponde con la vida real del autor.

En esta obra, realidad y creación se yuxtaponen, pues más allá de expresar sus sentimientos, Goethe señaló uno de los aspectos más importantes de su época: el triunfo de la burguesía y la importancia del valor de la riqueza en la vida social, más allá de los sentimientos como elementos fundamentales en el desarrollo tanto de la historia como de la literatura.

A partir de noviembre de 1775 Goethe estuvo en la Corte del Duque Carlos Augusto en Weimar; siete meses después fue nombrado miembro del Consejo Secreto de la Corte. Y en 1783 inició su trabajo como preceptor de Fritz von Stein,

hijo de Charlotte von Stein de la que Goethe se vuelve a enamorar: y es otra mujer inalcanzable, casada y siete años mayor. El escritor estuvo en Weimar hasta el 3 de septiembre de 1786, fecha en la cual repentinamente decide alejarse y huir emprendiendo un largo viaje, hasta llegar y recorrer Italia. Estuvo viajando durante dos años y el 18 de junio de 1788 decidió regresar nuevamente a Weimar.²⁵

Este episodio de la vida del poeta es sumamente importante, pues a partir del conjunto de todas las experiencias y aprendizajes –unos comprobados y otros adquiridos– de este viaje, el espíritu de Goethe se nutrió y se reflejó en su producción literaria posterior. Durante este recorrido por Italia, el escritor realizó múltiples apuntes de descripciones del clima y del paisaje, la descripción de los usos y costumbres, un gran número de reflexiones sobre las artes plásticas y arquitectónicas con las que tiene contacto, primero en Verona y luego en Venecia. Muy importante fue su paso por Roma por el gran valor y reconocimiento que dio el escritor a las ruinas y cultura romanas, los monumentos y toda la producción artística de la época. Fue capital la experiencia de Goethe a través de Sicilia, pues fue gracias a la Magna Grecia que el poeta tuvo un gran contacto con la cultura helénica. Luego de más de 20 años dichos apuntes y reflexiones serán ordenados, algunos reelaborados y finalmente publicados en dos versiones; la primera en 1813, y la definitiva en 1816 bajo el título *Italienische Reise* (Viaje en Italia).²⁶

El contacto directo con la antigüedad por medio de las ruinas y vestigios provocó en Goethe una fuerte revaloración de la clasicidad, del valor de la historia y del pasado. A diferencia de otros personajes de la época (por ejemplo, Madame de Staël) Goethe reconoció y valoró la gloria y la belleza concernientes al pasado greco-

²⁵ Todas las fechas han sido consultadas en el apartado “Cronologia della vita e delle opere” en Johann Wolfgang Goethe, *Viaggio in Italia*, intr. y not. Loreza Rega, trad. Eugenio Zaniboni, Milano, Rizzoli, 1997, pp. XXIII-XXXVII.

²⁶ Cf. Lorenza Rega, “Introduzione” a J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, ed. cit., pp. VI-VII.

romano.

A partir de estos años encontraremos en Goethe, por un lado, la influencia del enamoramiento, que se refleja en su producción literaria de fuerte inspiración amorosa, y por otro un cambio de gusto formal, es decir, la presencia de helenismo y latinismo. Un sesgo fundamental del primer Romanticismo: al clasicismo no se le rechaza, sino que se adopta y se busca con otra perspectiva de inspiración, más sentimental, más intensa, no sólo como modelo de una fría y mecánica imitación.

El drama titulado *Iphigenie auf Tauris* (1787), en alusión a la tragedia de Eurípides *Ifigenia en Táuride*, fue ideado a causa de Charlotte von Stein y está escrito en una adaptación de versos yámbicos en alemán; es decir, en esta obra se fusionan los dos elementos más importantes: el sentimentalismo como contenido y el clasicismo como forma. Es importante señalar que esta obra el autor la inició a redactar en prosa en 1779, y la llevó consigo durante todo su viaje a Italia, durante el cual la trabajó y finalmente la transformó en verso.

La siguiente obra más importante y representativa de este periodo es la tragedia titulada *Tasso* (1790), ambientada en la Corte del Duque Alfonso II d'Este en Ferrara. La primera versión fue realizada en prosa entre 1780 y 1781, pero el mismo autor la destruyó poco tiempo después; sin embargo se sabe que esta obra era una clara manifestación, como lo es el *Werther*, del *Sturm und Drang*; un amor irrealizable por diversas circunstancias económicas y sociales, una vez más. Charlotte von Stein fue la mujer que motivó a Goethe, pues él estaba enamorado, ella casada, y su amor no fue correspondido. La figura de Torquato Tasso (1544-1595) es la del individuo que sufre por causa de las diferencias de clase, y al mismo tiempo de alguien con fuertes tormentos e inestabilidades espirituales, pero con una superioridad innegable. Tasso es conocido como un hombre que vivió en el fuerte contraste entre la idealidad poética y la realidad de la vida, y fue para Goethe,

precisamente por esto, el ejemplo de lo que él experimentaba en su interior.²⁷ No es casualidad que Goethe, luego de su viaje a Italia, retomara y continuara con la figura e historia de Tasso en su tragedia, pues fue en Italia que tuvo acceso a fuentes biográficas especializadas.

Goethe, en la primera versión, podemos deducir, toma a Tasso como el modelo, como la voz del poeta melancólico que sufre, pero en la segunda y definitiva versión, la construcción del argumento y personaje va más allá. En esta tragedia Goethe materializa y expresa una nueva problemática propia de su espíritu: es la representación del problema de la compatibilidad de dos fuertes principios contradictorios presentes en el hombre: el primero, un espíritu de idealismo absoluto, y el segundo, la actitud o carácter de aceptar y afrontar la realidad en concreto. Estas dos actitudes están representadas en dos personajes de la tragedia; el primero corresponde al alma del poeta, idealista y pasional, Torquato Tasso, y el segundo a Antonio di Montecatino un hombre frío a causa de su sistema moral donde la pasión e idealismo no tienen cabida. Son dos personajes totalmente opuestos, y a lo largo de la acción dramática tienen lugar diferentes problemas, sin embargo la raíz del argumento principal es causada por la pasión amorosa desenfrenada de Tasso por la hermana del Duque de Este. Este problema llevará a una fuerte rivalidad y confrontación con Antonio: incluso hay un intento de duelo a espada que es rápidamente disuelto. Este antagonismo se resolverá únicamente cuando Antonio y Tasso se reconcilian y se abrazan: es una imagen muy simbólica y sugestiva, pues se trata de la representación de un alma idealista doblegada en los brazos de la

²⁷ “Questo contrasto fra l’anima del poeta e la realtà del mondo che lo circondava corrispondeva a quello che tormentava Goethe nei primi tempi del suo soggiorno alla corte di Weimar. Tale sentimento di affinità spirituale si fondava soprattutto sulla biografia del Tasso scritta dal Manso”. *Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi*, vol. VII, Milano, Bompiani, 1951, s.v. Torquato Tasso, pp. 446-447. Las autoras mencionadas se ocupan del fragmento de la voz “Torquato Tasso” dedicado a la obra de Goethe.

realidad. Así lo afirman Christina Baseggio y Emilia Rosenfeld:

Il Tasso, riacquistando conoscenza della propria dignità di poeta, esce nelle parole memorabili: “E se l’uomo ammutolisce nel dolore, a me concesse un Dio di dire come soffro”. E mentre dolorosamente riconosce di dover condannare la propria passione perché trionfi la legge, si getta nelle braccia di Antonio, umiliando il proprio idealismo assoluto di fronte al rappresentante della realtà. La profonda tragicità spirituale di questa fine del dramma supera quella del suicidio di Werther e fa del *Tasso*, come dice Gundolf, “un poetico sacrificio funebre sulla giovinezza de Goethe”. Nel giovanile conflitto fra poesia e realtà, fra titanismo e legge morale Goethe non soccombette, perché riuscì a conciliare in sé i due caratteri opposti di Tasso e di Antonio, accogliendo nella sua nuova concezione tutti gli aspetti della vita.²⁸

Esta tragedia es mucho más que una representación o exaltación de la vida del poeta Tasso como un ser romántico. Goethe, a partir de esta figura tan conocida, representó y exteriorizó el conflicto presente en él como individuo creador, como poeta, pues se identificó y comparó con Tasso. Sin embargo, el poeta logró conciliar estos dos aspectos o principios tan opuestos en su vida, fusionando el titanismo – rebelión contra lo que en la sociedad limita el espíritu de libertad y anhelos del hombre– y los principios morales o reglas sociales, es decir, logró que el idealismo y la realidad se aliaran. No obstante, respecto a esto es muy importante tomar en cuenta las siguientes líneas del mismo Goethe respecto a su obra:

Io avevo la vita del Tasso e avevo la mia propria vita; e mettendo insieme quelle così due strane figure con le loro caratteristiche, ne venne fuori il personaggio del Tasso: al quale, come contrario, prosaico, misi di fronte Antonio, per il quale non sentai mollo a trovare il modello. Gli altri rapporti di Corte, di vita e d’amore erano del resto simili a Weimar come a Ferrara, e io posso dire con diritto di quel mio dramma: esso è midollo delle mie ossa e carne della mia carne.²⁹

²⁸ *Ibidem.* p. 447.

²⁹ Este párrafo de Goethe se encuentra citado, sin mención de origen ni de traductor, en la

Cuando se habla del periodo “clasicista” de Goethe no se debe confundir con un rechazo a los elementos del *Sturm und Drang* o al Romanticismo: como se ha dicho, se trata de una fusión de estas escuelas por medio de una nueva expresión en conjunto.

Las *Römische Elegien* (Elegías romanas) de 1790 son un claro ejemplo de este fenómeno. Se trata de veinticuatro composiciones en verso de materia puramente amorosa e incluso erótica. Tal como lo advierte el título, se trata de unos poemas creados a propósito de su estancia en Roma; pues durante ese tiempo se volvió a enamorar de otra mujer. En estos textos se encuentran elementos propios de la clasicidad romana; es decir, Goethe toma como modelo a los poetas Catulo, Ovidio e, incluso, Propercio.

El gran acontecimiento político y social europeo de ese entonces, la Revolución Francesa, no pasó desapercibido al genio creador de Goethe que escribe un texto idílico en hexámetros (que es el verso épico), ambientado en la época revolucionaria, con el título *Hermann und Dorothea* (1796). Hermann es un joven alemán burgués y Dorothea es una linda joven francesa que trata de refugiarse en Alemania por los peligros revolucionarios. Desde el primer encuentro visual, estos dos jóvenes se dan cuenta de que hay una gran atracción y hacen todo un plan para poder casarse. El padre de Hermann niega el matrimonio porque la señorita no pertenece a la burguesía y además es de una familia desconocida. Dorothea logra demostrar su gran virtud y amor a tal punto que el matrimonio es consentido. En esta obra Goethe se propuso reflejar tanto la Revolución Francesa como una burguesía alemana digna de ser reconocida por el carácter humano y bondad de los protagonistas.

p. 447, al final del texto a cargo de las dos críticas.

Esta obra resume el propósito del poeta: unir y demostrar la belleza propia de cada tiempo; de la clasicidad exalta y adopta tanto el estilo como la forma, y de su época expresa la realidad histórico-social de la manera de actuar de la burguesía, pero nunca deja de lado la existencia y la valoración de los sentimientos de los protagonistas, de los individuos. Con palabras de Rodolfo Modern:

Sobre el telón de fondo de la Revolución Francesa, el poema, donde las fórmulas homéricas son continuamente rememoradas, sitúa en un primer plano [...] la sólida virtud de la burguesía alemana y los caracteres nobles y elevados de sus protagonistas. La dignidad y belleza de estos hexámetros, elogiados con entusiasmo por Schiller, unen el acontecimiento contemporáneo, hondamente sentido, con una forma severa, clásica y permanente.³⁰

La obra culmen de Goethe es el *Faust* (1808 y 1832); pues se trata de un trabajo hecho durante toda la vida del poeta.³¹ Iniciada en la juventud, creció conforme crecía el alma del escritor hasta llegar a la madurez intelectual propia de la vejez. En esta obra se mezcla Medioevo y Romanticismo, verdad e imaginación, historia y ficción, e incluso el mundo celestial y el terrenal. Existen muchas leyendas de la Edad Media referentes al doctor Faust, personaje principal, personaje envuelto de misterios e incluso hacedor de tratos con el mismo demonio, quien en la obra es llamado Mefistófeles. Goethe adopta esta leyenda para adaptarla y modificarla a su gusto y finalidad literaria. Esta obra está dividida en dos partes. La primera parte, trabajo de la juventud, describe perfectamente el espíritu del hombre frente al invencible destino, la vejez y el deseo de poseer todo el saber. Mefistófeles ofrece a

³⁰ R. Modern, *op. cit.*, p. 159.

³¹ Esta obra fue redactada y publicada en diferentes fases; Goethe la inició desde 1773, y la primera parte es de 1808, pero continuó mejorándola, e incluso agregó una segunda parte, la cual terminó el mismo año de su muerte 1832. Cf. Giuseppe Gabetti, *Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi*, Vol. III, ed. cit., s.v. Faust, pp. 318-319.

Faust todo lo que desee en la tierra a cambio de su alma, Faust acepta, incluso firma con sangre. La condición es que él moriría específicamente en el momento más feliz y pleno. Faust muere cuando se enamora profundamente de Margarita; es el final de la primera parte. La segunda inicia con un giro de tuerca, pues Faust es perdonado y rescatado por Dios. A partir de este cambio la acción dramática será muy compleja, pues la historia se desarrollará en múltiples lugares y escenarios, y sobre todo Goethe mezclará en esta obra realidad y símbolos (muchos poco comprensibles) por medio de la ambientación y los personajes; basta señalar que aparece la misma Helena de Troya. La importancia de esta obra radica en su complejidad simbólica.³² El representante del hombre es Faust, un ser viejo, cansado, frustrado y desesperado porque se ha dedicado toda su vida al estudio y la ciencia, pero no ha logrado alcanzar la mínima felicidad. Encuentra una solución al aceptar el pacto con Mefistófeles, quien le ofrece la posibilidad de disfrutar todo lo que no pudo lograr; sin embargo, justo cuando está en el ápice de la felicidad la ilusión se acaba. La percepción de Dios y la Providencia Divina tiene un papel muy importante, pues por la Gracia de Dios el alma Faust es salvada. Todo esto en conjunto revela el gran genio del autor, un alma en busca del saber, de la máxima belleza, de lo eterno y de la verdad. Goethe es la figura tanto particular como general del Romanticismo: por un lado es el hombre titánico y el poeta romántico, y por el otro lado es la expresión de su sociedad y de su época.

En conclusión, al analizar en conjunto tanto las aportaciones teóricas como las expresiones artísticas, es claro que los poetas y pensadores alemanes crearon las

³² El prof. Gabetti señala minuciosamente la importancia de las etapas de elaboración de esta obra y ofrece una guía exegética y de análisis no sólo del proceso de evolución del texto, sino también de los símbolos. Goethe dedicó a esta obra el mayor tiempo de composición y por esta razón su naturaleza es más que compleja, pues en ella vertió no sólo todo su conocimiento, sino su crecimiento y madurez en el aspecto literario, científico y filosófico. Cf. G. Gabetti, *Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi*, vol. III, ed. cit., s.v. Faust, pp. 318-331.

ideas románticas que influenciaron y formaron nuevos individuos, quienes, poco a poco, tendrán el deseo de constituir naciones libres y, al mismo tiempo, desencadenaron la formación y percepción de una nueva realidad, un nuevo mundo. Todos los elementos que se manifestaron y teorizaron en Alemania, serán la base del desarrollo posterior del Romanticismo. Es decir, la teoría y los lineamientos poéticos que se gestan en Alemania serán los elementos prototípicos románticos difundidos en toda Europa.

Capítulo II

Los inicios y la evolución del Romanticismo en Inglaterra

En Inglaterra, aproximadamente durante la segunda mitad del siglo XVIII, cronológicamente durante el periodo ilustrado, es posible rastrear y encontrar algunos de los elementos artísticos y literarios que serán los precursores, y al mismo tiempo caracterizarán al Romanticismo europeo, así como los alemanes.

La naturaleza tanto en el arte figurativo como en la literatura deja de tener un carácter armonioso y ordenado, y comienza a ser representada de manera tal que refleje y manifieste tanto los sentimientos de soledad como de melancolía. Es importante señalar que el gusto por los ambientes lúgubres comenzó a expandirse primero en Inglaterra antes que en el resto de Europa.

Young, Gray y Macpherson

El primer poeta inglés en el que se encuentran estos elementos es Edward Young (1683-1765). Él fue quien introdujo el gusto por la temática de los ambientes nocturnos y tenebrosos; pues la obra por la cual obtuvo fama y reconocimiento es *Night Thoughts* (Pensamientos nocturnos), publicada una parte en 1742 y completada en 1744.³³ Es un texto en verso dividido en nueve jornadas, es decir, se trata de nueve disertaciones sobre temas introspectivos y nostálgicos que se desarrollan específicamente durante la oscuridad de nueve noches: es esta la razón del título. Los temas de cada una de las nueve noches son “The Complaint” (La queja); “On Time, Death, and Friendship” (Sobre el tiempo, la muerte y la amistad); “Narcissa” (Narcisa); “The Christian Triumph” (El triunfo cristiano); “The Relapse” (La recaída); “The Infidel Reclaimed” (El infiel reclamado); “Being the Second Part

³³ Cf. John Mitford, “Preface” a *The Poetical Works of Edward Young*, comp. y ed. John Mitford, London, Bell & Daldy, 1858, p. XXXVII. Libro digitalizado de la University of Toronto.

of *The Infidel Reclaimed*” (La segunda parte del infiel reclamado); “*Virtue’s Apology; or, The Man of the World Answered*” (Apología de la virtud o el hombre del mundo contestado); “*The Consolation*” (La consolación).³⁴

En el prefacio del libro John Mitford enfatiza y hace notar que la naturaleza de los *Night Thoughts* es de carácter monumental por la manera tan especial en la cual Young compuso estos poemas. En otras palabras, es muy distinta de la forma común empleada en la composición de poesía que por medio de largas narraciones busca llegar a una moraleja o reflexión, pues el poeta hace todo lo contrario; por medio de una narración corta logra llegar a una grande y profunda meditación:

As the occasion of this poem was real, not fictitious, so the method pursued in it was rather imposed, by what spontaneously arose in the author’s mind on that occasion, than meditated or designed; which will appear very probable from the nature of it: for it differs from the common mode of poetry, which is, from long narrations to draw short morals. Here, on the contrary, the narrative is short, and the morality arising from it makes the hulk of the poem. The reason of it is, that the facts mentioned did naturally pour these moral reflections on the thought of the writer.³⁵

La segunda obra inglesa más importante de esta temática es la *Elegy Written in a Country Churchyard* (Elegía escrita en un cementerio de una aldea) de Thomas Gray (1716-1771) publicada en 1751. Ya desde el título el argumento se puede imaginar: se trata de reflexiones sobre la muerte, y sobre el recuerdo que los vivos tienen de los que han muerto; al final el yo interno del narrador es capaz de comprender y aceptar la muerte.

El tercer autor de esta nueva corriente literaria fue uno que logró gran fama, y al mismo tiempo su obra influyó casi toda la literatura romántica europea. El éxito de James Macpherson (1736-1796) se debe a una serie de textos de aventuras, de

³⁴ Cf. J. Mitford *op. cit.*, pp. V-VI.

³⁵ *Ibidem*, p. 1.

misterios y de batallas de unos supuestos manuscritos de Ossian, un poeta legendario irlandés del siglo III, que el autor afirmaba haber encontrado y luego traducido; y que finalmente fueron publicados en 1765 con el título *The Works of Ossian* (Las obras de Ossian).

En breve, la desventura humana, la caducidad de la vida, la introspección, el gusto por la contemplación de la noche, las tumbas y los cementerios son temas propios de la tradición de este primer Romanticismo inglés y serán algunos de los argumentos y elementos principales que se desarrollarán en la literatura romántica europea.

Wordsworth y Coleridge

En los últimos años del siglo XVIII el pensamiento que hoy definimos prerromántico ya estaba difundido, y las ideas románticas, como tales, maduraban, se desarrollaban y se materializaban en las expresiones artísticas en Europa.

El año de 1798 es una fecha muy sugestiva: en Francia está culminando la Revolución, en Alemania es el año de la teorización del Romanticismo y en Inglaterra es el año de la publicación de las *Lyrical Ballads* –un proyecto en conjunto de William Wordsworth (1770-1850) y de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834)– las cuales son la señal de la inauguración del Romanticismo inglés. En la obra de Wordsworth los temas románticos tienen un sello muy particular, pues se confirma la supremacía de los sentimientos; y al mismo tiempo en su obra está presente la descripción de la vida cotidiana como algo insignificante y banal.

En la obra de Coleridge hay que destacar que aparecen con frecuencia elementos sobrenaturales de carácter terrorífico, ambientes nocturnos y de misterio. Sin embargo, tanto para Wordsworth como para Coleridge, en la poesía, en primer lugar, debe dominar siempre la imaginación, y en segundo lugar la sensibilidad tiene que estar por encima de la razón; la misión del poeta es intentar apagar el ansia de

libertad latente en su espíritu por medio de la poesía, inspirándose en la naturaleza. Respecto a este asunto, en su estudio sobre la literatura inglesa, Entwistle y Gillett escriben:

Coleridge y Wordsworth colaboraron en las *Lyrical Ballads*, pero sólo para demostrar que la verdadera poesía mana de dos principios completamente diferentes: la racionalización de lo extravagante por la fantasía, y el enriquecimiento de lo vulgar por la imaginación.³⁶

Scott y la novela histórica

En el área de la narrativa la figura de Walter Scott (1771-1832) es capital debido al carácter y ambientación propiamente románticos de sus novelas; es decir, la construcción orgánica tanto de los personajes como del argumento de la narración son acoplados armoniosamente tanto a la realidad histórica como a la fantasía. Sin embargo, desde el punto de vista cronológico, el inicio de su obra está marcado por un gran interés tanto en la historia como en la literatura oral escocesa, ya que su primera y famosa obra fue *The Minstrelsy of the Scottish Border* (La juglaría de la frontera escocesa) la cual es una compilación de baladas de tradición oral recogidas por el mismo Scott durante sus viajes a Liddesdale (lugar de la zona fronteriza entre Escocia e Inglaterra). Esta colección fue publicada a principios de 1802 con un rotundo éxito. Tal como expone Richard H. Hutton:

Ever since his earliest college days he had been collecting, in those excursions of his into Liddesdale and elsewhere, materials for a book on *The Minstrelsy of the Scottish Border*; and the publication of this work, in January, 1802, was his first great literary success.³⁷

³⁶ William Entwistle y Eric Gillett, *Historia de la literatura inglesa. De los orígenes a la actualidad*, trad. Florentino Martínez Torner, México, FCE, 1955, p. 136.

³⁷ Richard Hoet Hutton, *Sir Walter Scott. English Men of Letters*, New York, Harper & Brothers, 1879, p. 39. Libro digitalizado de la Library of Congress.

Es a partir de la novela *Ivanhoe*, publicada a finales de 1819, que se marca el viraje fundamental en la obra de Scott, pues es precisamente con esta obra que deja de crear y ambientar sus historias en una Escocia de un pasado reciente. Scott desarrolla el contexto de esta novela en la Inglaterra del siglo XII y crea a los personajes propios de un pasado medieval: en esta novela hay referentes históricos tanto al periodo que tuvo lugar luego de la conquista normanda en Inglaterra, como al de las cruzadas. Se trata de las vicisitudes de una familia noble sajona en el periodo en que Inglaterra estaba gobernada por un rey normando, sin embargo, a través de la novela hay un hilo conductor: se proyecta la rivalidad entre normandos y sajones, distintos en lengua y tradiciones, empero ambos pueblos son destinados a fusionarse y sobre todo unirse por algo que tienen en común: Inglaterra. A propósito de este argumento Maud Elma Kingsley escribe:

Unlike other conquest, the Norman Conquest neither exterminated nor drove out the subjugated people. The Saxons remained upon their native soil and kept their own customs and language, never conversing with the forengeirs, and hating bitterly everything that was Norman. Neither race made any attempt to understand the language of the other. The speech of the Court, the Church and of literature, was Norman; that of homely, everyday life was Saxon. This state of affairs lasted until the fourteenth century, when the foreign wars brought Norman and Saxon together to fight as one people for one land, England. This is the reason that our language consist of two distinct elements. (The character of these two languages is suggested in Chapter I by the conversation of Gurth and Wamba).³⁸

Scott es considerado el padre de la novela histórica tanto por la creación del ambiente y los personajes como por la habilidad de fusionar la historia y la creación fantásica. En otras palabras, se trata de la base de la novela histórica que sigue

³⁸ Maud Elma Kingsley, *Outline Studies in Literature. Ivanhoe. Walter Scott*, Boston, Palmer Company, 1905, pp. 6-7. Libro digitalizado de la University of Toronto.

vigente en nuestros días: es la conexión y fusión entre algunos elementos del pasado con otros del presente; así como la unión de la fantasía (a menudo una fantasía en la creación de personajes, su carácter y sus avatares, altamente simbólicos del presente) con la realidad de los eventos y de los personajes históricos. Scott elige el pasado medieval pues éste había sido una época gloriosa de Inglaterra.

La dinámica implementada por Scott en su novela histórica influyó no sólo en su época, creando un género nuevo, sino hasta nuestros días. La compaginación de elementos creados por el autor (personajes, eventos personales, diálogos) y elementos históricos reales (personajes y acontecimientos históricos), tuvo efectos en todas las naciones, se manifestó en la literatura francesa (Victor Hugo), en la española (Pérez Galdós), en la italiana (Manzoni) en el siglo XIX, pero tuvo continuación en el XX y no ha muerto en el XXI.

Byron

El personaje más emblemático del Romanticismo inglés es, con toda seguridad, George Gordon Byron, conocido como Lord Byron (1788-1824), no sólo por la creación de la figura del héroe que predomina en su obra, sino porque es el mismo Byron quien se ha considerado como la personificación del hombre y héroe romántico. El talento natural, la pasión, el rechazo al orden social establecido, el desprecio por la clase más privilegiada de la sociedad y sus instituciones, son las características naturales e ideológicas del héroe byroniano. Éste estará en constantes dificultades en el ámbito amoroso por causa de los vínculos con diversas clases sociales o, incluso, por la muerte.

Un hombre con un gran talento literario y poético, de magnánima personalidad, atractivo físicamente, tuvo varios escándalos personales que hicieron de él una gran figura de su tiempo. Sin embargo, su temperamento rebelde por naturaleza, es decir, su fuerte instinto de lucha hizo que su muerte fuera en la guerra,

en Mesolongi, defendiendo la libertad de Grecia, lo cual lo convirtió en la figura misma del héroe romántico. Respecto a este argumento Vecchio escribe:

La figura più affascinante del Romanticismo inglese resta Lord Byron, a cui una vita tempestosa, vissuta ‘titanicamente’, sovente circondata da scandali, non impedí una morte nobilissima, combattendo a Missolungi in difesa della libertà greca.³⁹

No cabe duda que la obra de Byron es capital en este periodo, pues innova la poesía con un tipo de inspiración y creación que busca rendir homenaje y ponderar el valor de los grandes poetas del pasado clásico, a diferencia del estilo imitativo propio del siglo XVIII, cuyo carácter era didáctico y mecanizado.

Bajo esta perspectiva, el Romanticismo no significa un abandono de los clásicos, como comúnmente se argumenta, sino de un cambio en la manera en la que los poetas modernos se inspiran en la clasicidad, en la herencia cultural griega y latina. Byron demuestra, por medio de su vida y su obra, que sí es posible recurrir a la clasicidad empleando la creatividad, y dejando de lado la típica mecanicidad de los que seguían precedentemente los modelos greco-latinos.

La obra compilada de Byron es muy extensa,⁴⁰ se compone de más de seiscientas cartas y artículos de periódicos; poemas satíricos como el *English Bards and Scotch Reviewers* (Bardos ingleses y críticos escoceses) de 1809; poemas de imitación greco-latina como *Imitated from Catullus* (Imitado de Catulo) o *Imitation of Tibullus* (Imitación de Tibulo); también escribió un poema titulado *Prometheus* (Prometeo) en 1816; realizó traducciones de autores clásicos como la *Translation from the ‘Medea’ of Euripides* (Traducción de *Medea* de Eurípides) o la *Translation*

³⁹ A. Vecchio, *op. cit.*, p. 58.

⁴⁰ Todos los datos sobre las obras de Byron fueron consultados en George Dearborn, *The Works of Lord Byron in Verse and Prose Including His Letters, Journals*, New York, Hammond Wallis, 1834, *passim*. Libro digitalizado de la Public Library of India.

from Catulus (Traducción de Catulo) e, incluso, una *Translation of the Epitaph on Virgil and Tibullus by Domitius Marsus* (Traducción del epitafio de Virgilio y Tibulo de Domicio Marso).

La figura de Napoleón determinó entusiasmo y decepción en toda Europa; a propósito de esto Byron hizo dos textos a Napoleón, uno en alabanza y otro en contra: el primero es la *Ode to Napoleon Buonaparte* (Oda a Napoleón Bonaparte) de 1814, y el segundo, *Napoleon's farewell* (Despedida de Napoleón) de 1815; también tiene textos referentes a poetas italianos como *Lament of Tasso* (El lamento de Tasso) de 1817 y la *Prophecy of Dante* (La profecía de Dante) de 1819; sin embargo, Lord Byron es conocido y afamado más que todo por una obra incompleta titulada *Don Juan*, la cual inició en 1819 y de la que sólo logró completar dieciséis cantos antes de su muerte en 1824.

Shelley

La figura de Percy Bysshe Shelley (1792-1822) en la historia de la literatura inglesa es de gran importancia tanto por su obra como por su vida; es decir, se trata de un escritor cuya obra está marcada sobremanera por su espíritu desencadenado y pasional.

Shelley perteneció a una familia aristocrática y adinerada lo cual le permitió estudiar en colegios de prestigio; luego, inició sus estudios universitarios en Oxford. De esta universidad fue expulsado, pues había escrito y publicado en 1811 de manera anónima un panfleto titulado *The Necessity of Atheism* (La necesidad del ateísmo). Luego, descubierta su autoría, él se negó a retractarse, lo que causó su baja definitiva de la universidad. Las ideas escépticas de Shelley ya estaban muy bien marcadas.

Por otro lado, en la vida sentimental de Shelley encontramos rasgos románticos en la constante lucha por alcanzar el amor ideal: el joven escritor se enamoró y se fugó por primera vez a los diecinueve años con Herriot Westbrook,

una linda joven de dieciséis años, con la cual se casó en 1811; tuvieron dos hijos, y luego Shelley los abandonó tres años después. La segunda pareja de Shelley fue otra joven de dieciséis años, Mary Godwin (1797-1851); con ella repitió la historia y en 1814 se fugaron primero a Francia y luego a Suiza, sin embargo regresaron muy poco tiempo después a Inglaterra. A partir de 1816 Mary adopta el apellido de Percy y en 1818 escribe *Frankenstein*.

Fue en esta época que Shelley escribió su primera obra de relevancia, un poema titulado *Alastor, or The Spirit of Solitude* (Alastor, o el espíritu de la soledad) que publicó en 1816. Esta obra fue la que dio a conocer el gran genio del poeta, así como la influencia de Milton y Wordsworth, tal como lo describe John Addington Symonds:

Not only was *Alastor* the first serious poem published by Shelley; but it was the first of his compositions which revealed the greatness of his genius. Rarely has blank verse been written with more majesty and music: and while the influence of Milton and Wordsworth may be traced in certain passages, the versification, tremulous with lyrical vibrations, is such as only Shelley could be produced.⁴¹

El nombre Alastor hace referencia a un demonio griego que conduce a sus víctimas a lugares desiertos; por lo tanto, Shelley lo toma como título de su poema, pues describe el destino de las almas solitarias; de igual forma, en esta obra, a parte de su valor literario, se encuentra el elemento de valor autobiográfico, pues “Mrs. Shelley affirms that it was written under the expectation of speedy death, and under the sense of disappointment, consequent upon the misfortunes of his early life.”⁴²

Durante el verano de 1816, Percy Shelley y Mary, su nueva mujer amada,

⁴¹ John Addington Symonds, *Shelley. English Men of Letters*, New York, Harper & Brother, 1879, p. 85. Libro digitalizado de la University of Michigan.

⁴² *Ibidem*, p. 86.

hicieron un viaje a Suiza en donde el joven poeta inició una gran amistad con Lord Byron, y en consecuencia pasaron ahí una temporada todos juntos. Los constantes paseos y pláticas con Byron motivaron el espíritu poético de Shelley; el resultado fue el *Hymn to Intellectual Beauty* (Himno a la belleza intelectual) de gran valor literario y obra capital después de *Alastor*.

Los viajes fueron un elemento fundamental tanto para la obra como para las relaciones personales de Shelley; después del viaje a Suiza, siguió uno a los Alpes franceses; luego Percy y Mary estuvieron un tiempo en Buckinghamshire en Inglaterra, en donde Shelley enlazó amistad primero con Thomas Love Peacock y luego con John Keats.

En 1818 Shelley emprende otro viaje, esta vez a Venecia, donde en aquel momento vivía Lord Byron; una vez más, gracias a esta amistad, la obra de Shelley se ve motivada, pues durante 1818 y 1819 escribe *Julian and Maddalo: A conversation* (Julián y Maddalo: una conversación) que no es otra cosa que el reflejo y el resultado de las largas charlas entre él y Byron durante sus paseos venecianos.

La obra más representativa de Shelley es el *Prometheus Unbound* (Prometeo liberado) de 1820, pues toma como base la tragedia de Esquilo *Prometeo encadenado* y escribe su propia continuación.⁴³ Shelley representa con la figura de Zeus el mal y la tiranía; y por lo tanto, Prometeo, esta vez “liberado” de sus cadenas, representa la humanidad, la cual debe ser libre y su prioridad debe ser el amor y la justicia.

La elegía titulada *Adonais* la escribió en 1821 por la muerte de su amigo John Keats. De ese mismo año, anterior al de su muerte, es el *Epipsychidion*, otra gran

⁴³ “En la última obra de la trilogía [de Esquilo] había un trato, un acuerdo. Se titulaba *Prometeo liberado*, con esto está dicho todo. El dios tirano tiene que comprender, el rebelde debe ceder. Autoridad y derechos de súbditos deben complementarse”. Francisco Rodríguez Adrados, “Prometeo”, en Esquilo, *Tragedias*, intr. general de Francisco Rodríguez Adrados, traducción y notas de Bernardo Perea, revisión de Beatriz Cabellos, Madrid, Gredos, 2015, p. XXXVI.

creación de Shelley, la última. El título está construido en griego y significa “sobre un alma pequeña”: se trata de una obra de carácter un tanto filosófico, pues es una reflexión sobre el amor ideal, el cual no coincide con la idea del matrimonio, sino con la idea del amor libre y pasional.

Las aspiraciones, los ideales propios del espíritu de Shelley se encuentran en el *Alastor* y en el *Epipsychidion*, sin embargo, sólo fueron anhelos inalcanzables, pues ya en el *Himno a la belleza intelectual* nuestro poeta reconoce que es imposible realizar tales deseos, contradicción propiamente romántica. Es como lo describe John Addington Symonds:

Alastor, like *Epipsychidion*, reveals the mistake which Shelley made in thinking that the idea of beauty could become incarnate for him in any earthly form; while the ‘Hymn to Intellectual Beauty’ recognizes the truth that such realization of the ideal is impossible.⁴⁴

Keats

John Keats (1795-1821) fue uno de los más grandes poetas románticos ingleses, pues su obra está marcada por una fuerte melancolía, y al mismo tiempo es guiada por la imaginación. Keats tuvo lazos de amistad tanto con Byron como con Shelley.

Las obras que le dieron fama de poeta fueron las odas del año 1819, de las cuales algunas tienen referentes clásicos, y otras son de gran valor imaginativo y sentimental. Los mármoles de Fidias y otros escultores que adornaban el Partenon, y que el gobierno griego en 1811 había autorizado al conde de Elgin que los llevara a Inglaterra, fueron el motor de Keats para la creación de la *Ode on an Grecian Urn* (Oda sobre una urna griega), en la cual el poeta describe el asombro de haber encontrado una urna griega antigua; y a causa de los misterios del pasado que ésta

⁴⁴ J. A. Symonds, *op. cit.*, p. 86.

esconde, el yo lírico cuestiona tal urna, intenta hablar con ella; sin embargo, la urna le responde que lo único que necesita saber es que la belleza es la verdad y la verdad belleza: “Beauty is truth, truth beauty, that is all / Ye know on earth, and all ye need to know”.⁴⁵

En la *Ode to Psyche* (Oda a Psique) Keats elogia la belleza de la diosa Psique, se lamenta por la falta de alabanzas y honra a la diosa en el mundo antiguo, y en consecuencia, el poeta le promete ser su sacerdote y edificarle un templo en algún lugar de su mente: “Yes, I will be thy priest, and build a fane / in some untrodden region of my mind”.⁴⁶

En la *Ode to a Nightingale* (Oda a un ruiseñor) se refleja el carácter melancólico del poeta, pues se compara la felicidad y eternidad del canto del ruiseñor con las ilusiones, los deseos del hombre y, sobre todo, con lo efímero de la vida, o sea, la principal característica del mundo terrenal.⁴⁷ Y, por supuesto, no se puede olvidar ni la famosa *Ode on Melancholy* (Oda sobre la melancolía), pues es precisamente la melancolía el sentimiento característico del yo romántico; ni el epitafio sobre la tumba sin nombre del melancólico poeta romántico “Aquí yace alguien cuyo nombre fue escrito en el agua”.⁴⁸

Es muy particular que las obras de Byron, Shelley y Keats tengan muchos elementos en común, así como la relación y amistad que hubo entre ellos. En resumen, la exaltación del amor y del sentimiento, el inmenso e impetuoso deseo de libertad, el

⁴⁵ John Keats, *Ode on an Grecian Urn*, en *The Poetical Works of John Keats*, comp. y ed. Harry Buxton Forman, Oxford University Press, 1910, p. 234. Libro digitalizado de la Cornell University Library.

⁴⁶ J. Keats, *Ode to Psyche*, en *op. cit.*, p. 236.

⁴⁷ J. Keats, *Ode to a Nightingale*, en *op. cit.*, pp. 230-233.

⁴⁸ La tumba se encuentra en el cementerio protestante de Roma, llamado Cimitero degli Inglesi, y en la lápida está escrito “Here lies One Whose Name was writ in Water”. Pero en la tumba de al lado de la de Keats se revela su nombre.

sueño de la felicidad y la melancolía por la imposibilidad de alcanzarla, la pasión por la naturaleza, y sobre todo los referentes clásicos greco-latinos en sus obras, son características literarias inquietantes en estos poetas ingleses románticos; los cuales, lejos de simplemente imitar, reinterpretan, revaloran y, al mismo tiempo, homenajean la clasicidad.

Por lo tanto, ya no estamos frente a un neoclasicismo, sino frente a una revalorización de los grandes autores del pasado y de las grandes épocas con el fin de igualarlas acorde a los tiempos actuales. En pocas palabras, la literatura inglesa ha dado tanto el modelo de la literatura lúgubre como la revaloración y reinterpretación del uso de los clásicos. Y aunado a esto no se puede dejar de lado que Scott inauguró un género nuevo: la novela histórica.

Capítulo III

Francia y el Romanticismo: el epicentro de las revoluciones y la dispersión de los románticos franceses

A lo largo del siglo XVIII en Francia se desarrollaron y expandieron ideas subversivas que desembocaron en una serie de alteraciones políticas y de revueltas sociales cuyas repercusiones fueron mundiales. A partir del 14 de julio de 1789 inició una nueva etapa en la historia de la humanidad, pues tanto las revoluciones liberales del siglo XIX como la Revolución Soviética tomaron como ejemplo la Revolución Francesa. Durante la época revolucionaria francesa no hubo manifestación literaria, y durante la época napoleónica subsecuente no hubo una verdadera libertad del espíritu creador literario como lo hubo en Inglaterra y Alemania.

El Romanticismo teorizado por los hermanos Schlegel no encontró en Francia una tierra fértil a causa de la política cultural del Imperio napoleónico, pues debido a la intolerancia de Napoleón muchos personajes políticos e intelectuales se autoexiliaron. Entre ellos hubo quien tuvo contacto directo con los teóricos del Romanticismo, y en consecuencia apoyó y se integró en el movimiento romántico.

En otras palabras, Napoleón marcó una etapa crucial en el mundo: precisamente por haberse hecho divulgador, a través de sus campañas militares, de las ideas libertarias, derivadas de la Revolución. En Francia, con su política cultural cuando obtuvo el poder, alejó a ciertos poetas y pensadores románticos franceses. Con sus intentos de dominación europea alentó la ideología libertaria propia de los movimientos nacionalistas del siglo XIX: es decir, con una propaganda libertaria en las naciones invadidas y sometidas, difundió y alentó el espíritu patriótico y los ideales independentistas o revolucionarios. Pero su plan imperial de dominio pronto se reveló, causando decepción en los mismos pueblos que lo habían exaltado como

libertador, como sucedió en Italia.

Las Potencias vencedoras de Napoleón, en el Congreso de Viena, tuvieron como objetivo frenar los movimientos libertarios e imponer un orden mundial en extremo reaccionario. Esto causó mayor desilusión y contraste entre las aspiraciones ideales y la realidad, situaciones que alimentaban y se correspondían con el sentir romántico.

En breve, si durante el periodo de la Ilustración Francia fue la capital cultural, y posteriormente los ideales de la Revolución inspiraron a la humanidad, el Imperio napoleónico ocasionó reacciones contrastantes en toda Europa tanto en la política como en la cultura: por un lado, alentó a los pueblos oprimidos a liberarse, y por el otro lado, debido a la política cultural napoleónica, Francia estuvo aislada hasta después del Congreso de Viena tanto de las artes emergentes como de las ideas románticas que prosperaban en el resto de Europa. A propósito de Francia y el siglo XIX, Robert Escarpit señala:

El siglo XIX es un siglo de revoluciones y las realidades políticas gobiernan su pensamiento y su arte. Durante la Revolución y el Imperio domina en el interior un 'romanismo' heroico. Es la época 'corneliana' en la cual el actor trágico [Francisco José] Talma, dictador del teatro, mantiene firmes los conceptos de tragedia clásica. Es la época de la pintura académica de [Jacques-Louis] David y de los estilos 'Directorio' o 'Imperio', con sus líneas rectas y sus columnas dóricas. En el exterior, por el contrario, los desterrados se ponen en contacto con los movimientos que más tarde irán a dar al romanticismo. [...] Durante la Revolución y el Imperio, es decir, hasta 1815, Francia vive casi aislada del mundo. A pesar del espíritu revolucionario entonces en auge, se observa un renacimiento clásico de breve duración.⁴⁹

Mientras que en casi todo el resto de Europa transcurre la época del florecimiento de una fuerte revolución artística, que fundamentalmente es el

⁴⁹ Robert Escarpit, *Historia de la literatura francesa*, s. trad., México, FCE, 1965, pp. 82-83.

alejamiento o renuncia de las normas formales y estéticas propias del Clasicismo dieciochesco, y la rotunda aceptación de la expresión propia del individuo en libertad de sus sentimientos, en Francia se impondrá lo clásico y será lo que regirá las artes; es el periodo del Estilo Imperio, el cual se afirmará principalmente en París con las obras arquitectónicas oficiales y en la pintura con los cuadros evocadores o referentes al régimen. Así lo describe Javier del Prado Biezma:

Es el apogeo del llamado ‘estilo Imperio’, que, sobre todo en arquitectura, tendrá sus manifestaciones más características en París, con sus Arcos de Triunfo, sus columnas conmemorativas, sus templos romanos [...] (La Bolsa, La iglesia de la Madeleine). En pintura, el creador más representativo es David, autor de grandes cuadros, como *La coronación de Napoleón*, presididos por una composición rigurosa y una fría perfección formal.⁵⁰

Al mismo tiempo, los primeros románticos franceses, la mayoría alejados de París por ideología política, desarrollaron al igual que en las otras naciones una nueva corriente de pensamiento, de literatura, de sensibilidad que converge en muchos aspectos con las manifestaciones artísticas incipientes en el resto de Europa.

Francia dio cinco grandes figuras fundamentales del primer Romanticismo no sólo francés sino europeo: el Conde de Volney (1757-1820), André Chénier (1762-1794), Anne-Louise Germaine Necker (1766-1817), René de Chateaubriand (1768-1848) y Alphonse de Lamartine (1790-1869). Estos poetas y narradores franceses, por un lado aceptaron e incluso adoptaron con entusiasmo las tendencias e influencias tanto de los poetas ingleses como de los alemanes; tuvieron repercusión los famosos poemas pseudocélticos publicados en 1765 por James Macpherson, y también obras alemanas como el *Die Leiden des jungen Werthers* (Las penas del joven Werther) de Goethe publicado en 1774; y por el otro en sus creaciones

⁵⁰ Javier del Prado Biezma *et al.*, *Historia de la literatura francesa*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 776.

literarias no abandonaron ni el helenismo ni el latinismo, sin embargo cada uno lo interpretó y expresó a su manera.

Volney

El primer personaje del primer Romanticismo francés es Constantin François de Chasseboeuf, Conde de Volney (1757-1820); este poeta fue una figura esencial en la historia tanto de la política como de la literatura francesa; heredero del siglo de la Ilustración se dedicó al estudio del derecho, de la economía, de la medicina, de la historia, de las letras clásicas y, por supuesto, de la filosofía.

Como todo hombre cosmopolita de su época, Volney realizó múltiples viajes por el mundo. En 1782 emprendió un viaje al Oriente y estuvo por más de medio año en Egipto. Durante su estancia se dedicó a estudiar la historia, la cultura, y sobre todo la forma de organización política y social egipcias.

En 1783 Volney se estableció primero en Líbano y luego en Palestina con la finalidad de aprender la lengua árabe e iniciar a sistematizar sus estudios provenientes de sus viajes. Dos años después, en 1785, regresó a París e inició a escribir sus reflexiones críticas e históricas; primero se publicó el *Voyage en Syrie et en Égypte* (Viaje en Siria y Egipto) en 1787 y después *Considérations sur la guerre actuelle des Turcs* (Consideraciones sobre la guerra actual de los turcos) en 1788.

Fue un hombre que creyó en el ideal revolucionario, por lo cual fue políticamente activo durante la Francia revolucionaria: fue miembro de los Estados Generales, de la Asamblea Nacional Constituyente, aunque fue encarcelado durante la época del Terror; sin embargo, logró no ser condenado a la guillotina, y una vez terminado el Terror se retiró de la vida pública para dedicarse a ser profesor de Historia. La realidad de las cosas políticas le causó gran desilusión, y por ende se germinó y floreció en él una nueva mentalidad: la romántica.

La obra del Conde de Volney es muy amplia, pues encontramos en ella

tratados de historia, ensayos críticos concernientes a largos viajes e incluso estudios lingüísticos. Sin embargo puede ser considerado como un precursor del Romanticismo francés por la manera en la cual, en su obra *Les Ruines ou méditations sur les révolutions des Empires* (traducido en español como *Las ruinas de Palmira, o meditación sobre las revoluciones de los Imperios*), publicada en 1791, incorpora los argumentos de su propia concepción política (favorable a Napoleón, con el que estuvo en la campaña de Egipto⁵¹) con los elementos del movimiento romántico europeo, como, por ejemplo, la recreación literaria de los ambientes naturales. La presencia de cierta melancolía con vertientes políticas y sobre todo religiosas es el asunto central de esta obra histórico-literaria. Robert Escarpit señala que el Conde de Volney

Mezcla en sus *Ruines*, publicadas en 1791, toda la agresividad de la filosofía racionalista, todo el color del nuevo naturalismo, y aun cierta melancolía sentimental que hace de él uno de los más auténticos intermediarios entre Rousseau y los románticos.⁵²

Se trata de una obra muy revolucionaria para su tiempo, pues los viajes que realiza Volney se materializarán en esta obra crítica. La finalidad es una meditación profunda y no de mera recreación o placer. En este texto reflexiona sobre la posibilidad de que algún día las religiones que están en conflicto se fusionen, y esto provocará el hallazgo de un conocimiento universal. En prólogo de Armando Ruiz a *Las ruinas de Palmira* se lee que el Conde de Volney

fue a los países lejanos en busca del “origen de todos los cultos” con el fin de amalgamarlos en una superstición única. [...] Volney parece como que

⁵¹ En el artículo de Pier Luigi Panza “Volney, il sublime e l’importanza di Palmira”, publicado en el *Corriere della Sera* el 15 mayo de 2015, se dice que lo escrito por Volney fue inspiración para Napoleón y su conquista del Oriente y desmantelamiento del Imperio Otomano; y que Volney participó en la expedición egipcia.

⁵² R. Escarpit, *op. cit.*, p. 87.

preconiza la extensión y características de las nuevas formas, y por ello, aun dándose a lo enfático en la obra antes citada, procura mantener un estilo propio.⁵³

Para resumir, en la figura de Volney se encuentran los cambios y contrastes propios de un personaje romántico: en el aspecto de su vida pública fue al inicio un político diligente que por los catastróficos resultados revolucionarios y luego napoleónicos se desilusionará profundamente, y en el aspecto de la producción literaria innovó la valoración de las civilizaciones antiguas y estudio de las ruinas arqueológicas, y sobre todo fue innovador en el aspecto del pensamiento religioso.

André Chénier

El segundo personaje del primer Romanticismo francés es el poeta André Chénier (1762-1794) quien fue una figura fundamental de su época. En su obra se manifiesta de manera natural el cambio de gusto, y de esta manera marcó el nuevo camino de la producción literaria. Respecto a su vida personal tienen lugar ciertos acontecimientos que provocaron en él una fuerte desilusión de la revolución.

Chénier creció en un ambiente sumamente intelectual propio de la vida de los salones literarios parisinos del siglo XVIII, pues su madre dirigía uno. Se le considera un personaje francés, no por nacimiento, porque nació en Constantinopla de una madre griega y un padre francés, sino por su formación y educación. Es importante tener en cuenta que los descubrimientos arqueológicos de Pompeya y Herculano⁵⁴ fueron fundamentales tanto para la sociedad de la época como para este poeta, pues alimentaron, reforzaron y avivaron el gusto por la tradición clásica. Desde muy joven se dedicó al estudio de la poesía griega, y como todo hombre de

⁵³ Armando Ruiz Gómez, “Prólogo” a Conde de Volney, *Las ruinas de Palmira*, trad. Armando Ruiz Gómez, Barcelona, EDAF, 1969, p. 12.

⁵⁴ Herculano fue descubierta en 1738 y Pompeya en 1748.

su tiempo realizó largos viajes.

En 1787, luego de un largo recorrido por Grecia e Italia, regresó a París con deseos de continuar estudiando la poesía clásica, sin embargo, por influencia de su madre, le fue ofrecido un empleo como secretario del embajador de Francia en Londres que no fue capaz de rechazar. Estuvo en Inglaterra durante casi tres años y en 1790 dejó Londres con el propósito de participar en la política revolucionaria.

Este hombre estaba totalmente convencido de la posibilidad de la realización de los principios de legalidad y justicia, a tal punto que decidió participar en la Revolución con sus ideas publicando artículos de opinión en el periódico *Journal de Paris*. Moderado y partidario de una monarquía constitucional, fue un adversario del Terror provocado por Robespierre. Chénier estuvo convencido (y poseía un gran anhelo) que la idea de la igualdad de los hombres era posible.

En marzo de 1794, cuando la violencia propiciada por Robespierre estaba en su ápice, Chénier fue detenido arbitrariamente. Pasó encarcelado más de cuatro meses y presencié ahí tal abuso e injusticia, que le provocó algo más que indignación, y en consecuencia escribió su obra más famosa, *Iambes* (Yambos). A pesar de todos los intentos que la familia de Chénier, principalmente su hermano, estaba haciendo para lograr su liberación, no fue posible salvarlo de ser guillotinado, es decir, el poeta, a los 31 años fue una víctima de la Revolución que él mismo había idealizado al principio como un medio para llegar a la justicia.

Es importante señalar que la obra de Chénier fue publicada póstuma en 1819, sin embargo por la cronología de creación ésta puede dividirse en dos categorías. En la primera encontramos textos de carácter irreligioso y de modelo clásico como las *Elégies* (Elegías) y las *Bucoliques* (Bucólicas), modelos propios del neoclasicismo de la época. A la segunda pertenecen las obras en donde el aspecto de expresión personal del poeta es la principal característica. Dentro de esta categoría están los *Iambes* (Yambos). Esta obra la escribió, como se dijo, mientras se encontraba

encarcelado, y es aquí que la voz lírica es la del autor, pues la inspiración fue el horror y la indignación de los resultados revolucionarios. A propósito de esto Lanson y Tuffrau precisan:

Todo el lirismo latente [...] explotó en los *Yambos*, poemas vigorosos, arrebatados, que son un largo grito de impotente furor. La expresión en ellos es directa, y el elemento personal, lírico, que está en los orígenes de toda sátira, aparece al desnudo. Firmemente fiel a los principios de justicia y de libertad, Chénier execraba a los jacobinos y girondinos. El odio a los que gobiernan, el horror a las matanzas, la rebelión de un alma que aspiraba a seguir viviendo y actuando, ásperas maldiciones, altaneros arranques de orgullo y dolorosas desesperaciones, he aquí los elementos que inspiraron esos poemas, como más tarde habrán de inspirar *Les Châtiments*, de Hugo.⁵⁵

El otro aspecto sumamente importante que de cierta manera demuestra en Chénier a un primer romántico, es su manera novedosa y original de versificar. Es decir, el genio creador de este poeta devolvió a la poesía francesa versos de sonoridad natural y armónica, pues durante ese periodo la producción poética de su nación estaba tan empobrecida por la imitación mecánica, que la poesía era gris y sorda a tal punto que parecía prosa.⁵⁶

En breve, las razones por las cuales se puede ver en Chénier a un personaje precursor del primer Romanticismo francés son dos: la expresión de la desilusión política de su tiempo por medio de expresión personal poética, y el cambio en la forma de hacer versos, es decir, la renovación de la expresividad de la poesía sin dejar de lado ni el latinismo ni el helenismo; y sobre todo que este hombre fue víctima de la Revolución en la cual él mismo había creído.

⁵⁵ Gustave Lanson y Paul Tuffrau, *Manual de historia de la literatura francesa*, trad. Juan Petit, Barcelona, Labor, 1956, pp. 447-448.

⁵⁶ Cf. *ibidem*, p. 448.

Madame de Staël

Anne-Louise Germaine Necker, se destacó como una gran promotora y divulgadora del Romanticismo en Europa, así como escritora y crítica literaria. Fue una mujer políticamente activa, conocida como Madame de Staël por su primer matrimonio con el Barón de Staël-Holstein, hija de Jacques Necker, ministro de finanzas del rey Luis XVI, y de Suzanne Curchod, suiza calvinista quien presidía uno de los salones intelectuales más destacados de París. La figura de Madame de Staël (1766-1817) en el contexto del Prerromanticismo francés y Romanticismo europeo es de suma importancia por múltiples razones: se trata de un personaje político muy influyente de su época, y al mismo tiempo de una divulgadora de la cultura del momento a través de sus salones literarios y sus obras.

Fue una autora muy prolífica, escribió tanto en verso como en prosa, así como artículos de opinión pública en periódicos, y ensayos críticos. Entre sus obras más importantes está la obra de teatro en verso de tres actos titulada *Sophie ou les sentiments secrets* (Sofía o los sentimientos secretos) de 1786, y su primer texto con contenido político, publicado anónimo, las *Réflexions sur le procès de la Reine, par une femme* (Reflexiones sobre el proceso de la Reina, por una mujer) de 1793, donde lucha para defender a María Antonieta de la pena de muerte. A Mme. de Staël de hecho se le conoce por sus obras tanto de aspecto político y de difusión cultural como literarias, del periodo en el cual ella misma inició la divulgación de la ideología romántica.

En otras palabras, en Madame de Staël política, cultura y cosmopolitismo se fusionan y conforman su personalidad. Hasta en las historias literarias francesas de divulgación se destacan estos aspectos: “Madame de Staël [...], cosmopolita por origen y por gusto, pasó la mayor parte de su vida en el destierro, en Inglaterra, en

Alemania o en su catillo de Coppet, cerca de Ginebra”.⁵⁷ Destacó por ser promotora y partidaria de la libertad y, al mismo tiempo, por rechazar la tiranía napoleónica.⁵⁸ Ella nunca obtuvo favores por parte del Emperador, al contrario, fueron adversarios. Desde el final del periodo revolucionario hasta el Imperio, Mme. de Staël se comportó de manera crítica hacia los gobiernos por medio de sus ideas vertidas en sus obras.

En 1796 publicó un ensayo crítico titulado *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations* (De la influencia de las pasiones en la felicidad de los individuos y las naciones). En esta obra la autora establece una conexión entre política e historia, entre el individuo y su nación; en este texto Mme. de Staël argumenta a favor de los ideales de la Revolución, pero condena los resultados sangrientos.

En 1800 publicó uno de sus textos más importantes, polémicos e influyentes, titulado *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (Sobre la literatura considerada en su relación con las instituciones sociales), en el cual reflexiona sobre la libertad de pensamiento de la que debe gozar un individuo por parte del Estado, pues es fundamental para que pueda florecer el conocimiento. La idea central es que para el progreso de la civilización y la cultura es capital que el individuo desarrolle su propia sensibilidad, para lo cual la mente y el espíritu humano deben estar totalmente libres del control político. En el aspecto de la literatura, de Staël argumenta que la producción literaria está relacionada y al mismo tiempo depende de la forma de gobierno bajo la cual se encuentra el autor: en las democracias la literatura se rebaja a niveles populares; en las aristocracias los autores escriben para satisfacer a una élite refinada y exigente, pero la creatividad, originalidad y sensibilidad se deja de lado; y en los poderes absolutos éstos se

⁵⁷ R. Escarpit, *op. cit.*, p. 87.

⁵⁸ Cf. A. Vecchio, *op. cit.*, p. 59.

imponen asfixiando el espíritu de libertad, innovación, creatividad y sentimientos del artista. Este texto provocó en quienes lo leyeron otra visión tanto de Bonaparte como de la literatura. El, en ese entonces, Primer Cónsul trató de censurar la obra, sin embargo, ésta se divulgó rápidamente, y Madame de Staël obtuvo lo que siempre quiso: la fama, y ser lideresa de opinión. Esta mujer se convertía en una figura central del mundo de los salones donde se reunía con los opositores napoleónicos, y poco a poco obtuvo reconocimiento internacional.

En 1802 publicó su primera novela todavía en modelo epistolar, forma muy difundida en el siglo XVIII, y aún aceptada, que tituló *Delphine*; el personaje principal es una mujer con un intelecto y espíritu superior que sufre por la incapacidad de adaptarse a vivir sin libertad por las normas sociales establecidas. Sin embargo, en el fondo, se trata de una crítica y desaprobación de la política y las leyes de censura del régimen napoleónico. La crítica a las leyes del divorcio junto a un tono feminista ofendió y molestó profundamente a Napoleón, y esto ocasionó dos cosas: la primera, fue que de Staël ganó más fama y reconocimiento en toda Europa; y la segunda, que Bonaparte ordenó el exilio de Germaine Necker en octubre de 1803.⁵⁹

El exilio de la escritora provocó que se dedicara a viajar por Inglaterra, Alemania e Italia, y en consecuencia entrara en contacto directo con los grandes personajes de la literatura y la cultura de la época, lo cual influyó de manera fundamental en la temática de sus obras.

Su novela titulada *Corinne ou l'Italie* (Corina o Italia) publicada en 1807 es ideada a consecuencia del viaje a Italia, y en ella Madame de Staël describe, por un

⁵⁹ “Napoleón, que había cobrado por ella una gran enemistad, acabó confinándola en Coppet. Se evadió y vivió en país enemigo hasta el final del Imperio. [...] En 1803, Madame de Staël recibe la orden de establecerse a cuarenta leguas de la capital”. G. Lanson y P. Tuffrau, *op. cit.*, pp. 455-456.

lado, Venecia, Roma, Florencia y Nápoles como tierras románticas y melancólicas por excelencia, y por el otro lado, la literatura y las costumbres italianas.⁶⁰ El personaje principal, Corina, es el *alter ego* de la autora; a lo largo de toda la novela no hace más que expresar sus ideas artísticas, literarias y arquitectónicas respecto de Italia, disfrazando estas disertaciones como pláticas en ambientes de tertulias, eventos públicos y charlas elegantes. En esta la novela, de Staël describe Roma como una ciudad donde las hierbas cubren y al mismo tiempo adornan, tanto a los sepulcros como a las ruinas:

Es particular y notable el aspecto de los campos que rodean a Roma: ciertamente es un desierto, pues no hay ni árboles, ni casas; pero la tierra está cubierta de yerbas que naturalmente produce, y las cuales de continuo se renuevan en tan vigorosa vegetación. Estas yerbas cubren los sepulcros, adornan las ruinas, y parece que sólo nacen allí para honrar a los muertos.⁶¹

De la misma manera, la autora describe desde su perspectiva el carácter y costumbres de los italianos, representándolos como individuos que sólo piensan en el amor, pues no habla de italianos ilustres, sino de la gente que la misma autora crea para su novela. Basta citar unas líneas:

En esta nación, en la que no se piensa nada más que en el amor, no hay una sola novela, porque el amor es tan rápido, tan público, que no se presta a ningún género de desarrollo y que, para pintar verdaderamente las costumbres generales desde este punto de vista, había que comenzar y terminar en la primera página.⁶²

⁶⁰ El libro se configura en veinte capítulos organizados en la siguiente manera: la historia de amor de la protagonista está en los capítulos I-III, XII y XIV-XX; sobre Roma se habla en los cap. IV-V; sobre las costumbres de los italianos se habla en el cap. VI; sobre la literatura, arte y religión italianos se habla en los cap. VII-X; sobre Nápoles se habla en los cap. IX-XIII, sobre Venecia en el cap. XV y sobre Florencia en el cap. XVIII. Se ha consultado la versión española: Madame de Staël, *Corinne o Italia*, trad. Pedro María de Olive, Madrid, El Funambulista, 2010.

⁶¹ M. de Staël, *ibidem*, p. 120.

⁶² *Ibidem*, p. 143.

Esta novela, así como fue muy difundida y aceptada en Europa por las descripciones de los ambientes y las ciudades, fue muy criticada por los literatos e intelectuales italianos, pues a pesar de que de Staël ostentara una gran cultura, nunca se esforzó por conocer realmente la cultura y la literatura italianas; por lo tanto, cuando en su novela escribe sobre las costumbres y la literatura de Italia lo hace de manera desidiosa, sin darle importancia. Nunca logró entender de manera competente la lengua italiana; y se arriesgó, por su personalidad inclinada a la soberbia, a hacer crítica y comentarios sobre la literatura itálica: no cabe duda que sólo una persona con ese temperamento se podría permitir argumentar que la *Divina commedia* de Dante es una obra con muchos defectos, en la cual no se narra otra cosa que un simple viaje imaginario al más allá. Respecto a la educación y los juicios sobre literatura italiana de Madame de Staël, Alicia Yllera en su estudio *Teoría de la literatura francesa* escribe:

Sabía el inglés desde su infancia y estaba familiarizada con algunos autores ingleses. Sentía curiosidad por la literatura alemana, formación que más tarde complementaría. Sus conocimientos de literatura francesa no iban más allá de la época de Luis XIV. Su educación protestante le hacía preferir la literatura de los países germánicos y desdeñaba a los países latinos; su formación sobre la literatura italiana es lacunaria e insuficiente y prácticamente inexistente cuando se trata de las literaturas española o portuguesa, lo que no le impide enjuiciarlas. [...] En literatura italiana sólo el Tasso, el Ariosto y Maquiavelo hallan plenamente gracia a sus ojos. Petrarca introdujo en la literatura las antítesis y *concetti* que corrompieron las letras de su país y estuvieron a punto de corromper el genio francés. Boccaccio es sólo un autor de cuentos indecentes. A pesar de ciertos momentos enérgicos, los defectos son innumerables en Dante. Algunas obras de Goldoni pueden salvarse pero las piezas del italiano nunca logran alzarse al nivel de la comedia francesa, etc.⁶³

⁶³ Alicia Yllera, *Teoría de la literatura francesa*, Madrid, Síntesis, 1996, p. 208.

Durante el exilio de Staël pasa largas temporadas con los hermanos Schlegel; en consecuencia, se relaciona con el pensamiento y la literatura alemana del momento, lo cual la motivó a escribir y publicar el ensayo *De l'Allemagne* (De Alemania) publicado en 1810, en el cual se propone divulgar, a través de un minucioso y extenso estudio, la geografía, la sociología, la sociedad intelectual, las artes, el pensamiento y la literatura alemanas. Este libro tendrá una importancia fundamental porque será un medio por el cual se darán a conocer en Europa las nuevas ideas literarias que fundamentan el Romanticismo alemán. A través de los estudios literarios y filosóficos que realizó, Madame de Staël concluye que el origen real de la poesía debe ser la emoción y la inspiración individual.⁶⁴

En resumen, se trata de una mujer que tuvo que estar alejada de Francia por la intolerancia napoleónica y al mismo tiempo fue un personaje fundamental en la divulgación de las ideas románticas alemanas en Europa. Sin embargo, en Italia sus textos e ideas no tuvieron la misma suerte ni aceptación, como se verá.

Chateaubriand

El cuarto personaje principal de este periodo es el gran novelista, pensador y político francés René de Chateaubriand (1768-1848). Fue otro hombre que al inicio creyó en Napoleón y después se desilusionó totalmente. Apoyó a Bonaparte a tal punto que lo asesoró para la campaña en Egipto y formó parte del equipo diplomático, sin embargo, a causa de la política de represión napoleónica, Chateaubriand renunció a su puesto y se desterró voluntariamente. Realizó viajes que influenciaron profundamente su percepción del mundo, de la política y de la literatura; nunca más volvió a ser un aliado del régimen.

La obra de Chateaubriand es ecléctica; pues encontramos ensayos y estudios

⁶⁴ Cf. R. Escarpit, *op. cit.*, p. 87.

filosóficos, así como novelas, diarios de viajes e incluso una autobiografía. En el texto *Essai sur les révolutions* (Ensayo sobre las revoluciones) de 1797 nuestro autor realiza un estudio comparatista entre las revoluciones antiguas con la francesa, y es en este estudio que revela su profundo espíritu crítico de la Revolución Francesa. El mismo espíritu hay en las *Mémoires d'outre-tombe* (Memorias de ultratumba), publicadas póstumas entre 1848 y 1850. La obra no sólo más difundida y famosa de este autor, sino la de importancia capital es el estudio filosófico y hasta cierto punto teológico titulado *Le Génie du Christianisme* (El genio del cristianismo) que escribió entre 1795 y 1799 durante su estadía en Inglaterra, y fue publicado en 1802.

La razón por la cual *Le Génie du Christianisme* es el texto que se considera la obra fundamental de nuestro autor es porque, como afirman Lanson y Tuffrau, todas sus demás obras, de alguna manera, derivan o se basan en este texto:

Su obra central es el *Génie du Christianisme* (1802). [...] Las demás producciones de Chateaubriand se enlazan o derivan de ella: *Atala* (1801) y *René* (1802), fragmentos de una epopeya americana, que fueron insertados en el *Génie*, enlazan con él; *Les Martyrs* (1809), escritos para demostrar la superioridad de lo maravilloso cristiano, derivan del *Génie*, así como el *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, relato de viaje que sirvió para preparar la redacción de *Les Martyrs*. Únicamente quedan de lado las *Mémoires d'outre-tombe* (1848-1850).⁶⁵

El *Genio del Cristianismo* se divide en cuatro partes. La primera se titula “El dogma y la doctrina”, en la cual el aspecto teológico es el principal, pues en esta parte el autor se dedica a tratar de demostrar la existencia de Dios por medio de la descripción de ciertas maravillas presentes en la Naturaleza, es decir, por medio de esas descripciones trata de evidenciar una armonía que representa el sello divino. En la segunda parte titulada “Poética” Chateaubriand argumenta que gracias al

⁶⁵ Cf. G. Lanson y P. Tuffrau, *op. cit.*, p. 466.

Cristianismo la humanidad ha podido conocer de mejor manera el alma humana y esto ha contribuido tanto en el progreso espiritual como en el de la literatura medieval: su principal ejemplo de esto es la *Divina comedia*. En la tercera parte titulada “Bellas Artes y Literatura” se expone la superioridad del Cristianismo en el conocimiento arquitectónico para restaurar iglesias góticas que se encontraban en ruinas. Y en la cuarta parte titulada “El culto” el escritor se dedica tanto a describir como a argumentar la sublimidad de las ceremonias cristianas.⁶⁶

En esta obra Chateaubriand se propone combatir ciertas tendencias ideológicas y estéticas de la época: el autor rechaza el carácter antirreligioso propio de la filosofía de la Ilustración y de la Revolución Francesa por medio de la defensa y la exposición de la sublimidad de la fe propia del Cristianismo, pues argumenta que la humanidad ha progresado gracias a las aportaciones de pensamiento y artísticas propias de la religión cristiana.

En resumen, por la desilusión napoleónica en la vida personal de nuestro escritor, y debido a las descripciones, así como reflexiones referentes a la belleza propia de las ruinas góticas, e incluso la valoración de la literatura medieval y la exaltación del mundo y el anhelo por el Cristianismo del Medioevo, se ha visto e identificado en Chateaubriand el espíritu romántico.

Lamartine

El quinto gran poeta y novelista francés de esta época fue Alphonse de Lamartine (1790-1869). Se trata de otro personaje político del periodo en el cual el Romanticismo se difundía y tomaba forma en medio de tiempos agitados en Europa. La actividad política fue una vertiente fructífera de nuestro personaje, a tal punto que el gran momento de éxito de su carrera fue durante la Revolución de 1848, pues

⁶⁶ Cf. G. Lanson y P. Tuffrau, *op. cit.*, p. 468.

logró ser nombrado presidente provisional de la Segunda República Francesa.⁶⁷

En el aspecto literario, nos encontramos frente a un autor en el cual vida y obra se fusionan de tal forma que configuran propiamente un individuo romántico, pues posee todos los elementos que lo hacen tal: viajes, ilusiones, enamoramiento y un final en medio de la escasez y de la miseria. En él encontramos toda la sensibilidad propia de un poeta romántico; un amor desdichado de su juventud es el cimiento de su percepción del mundo y el alimento de su genio.

La producción de Alphonse de Lamartine es extensa y al mismo tiempo variada y erudita. Escribió poesía como *Méditations poétiques* (Meditaciones poéticas) de 1820, también varias novelas como *Saül* (1818), *Raphaël* (1849) o *Graziella* (1852). No se pueden dejar de lado sus memorias tituladas *Confidences* (Confidencias) de 1849, ni los famosos textos de estudio y análisis históricos como *L'Histoire de la révolution de 1848* (Historia de la revolución de 1848) escrita y publicada en el mismo año de 1848, *Historie de la Restauration* (Historia de la Restauración) de 1851 o la *Historie de la Turquie* (Historia de Turquía) de 1854.

La obra poética más importante de Alphonse de Lamartine es una recopilación de composiciones en verso titulada *Méditations poétiques* (Meditaciones poéticas) publicada en 1820; en esta colección de versos se encuentran, como bien lo señala el título, reflexiones profundas e incluso introspectivas que hace el poeta sobre temas propios de su vida. A propósito de esta nueva sensibilidad de Lamartine, Alain Verjat escribe:

[Lamartine] Se orienta entonces hacia la poesía porque ha encontrado su camino: “Ya no imitaba a nadie; me expresaba por mi mismo. Ya no era un arte, sino el alivio de mi propio corazón”. En 1820 se publicaron *Las Meditaciones* y fue un éxito inmediato [...].⁶⁸

⁶⁷ Cf. R. Escarpit, *op. cit.*, p. 90.

⁶⁸ Alain Verjat, “Los grandes poetas románticos” en Javier del Prado *et al.*, *Historia de la literatura francesa*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 935.

Esta obra es donde el poeta expresa sus dudas sobre el paso del tiempo y la vida, el sentimiento de la melancolía que provocan los recuerdos y la nostalgia que provoca la esperanza. Es la voz del nuevo individuo del siglo: es la voz del yo romántico.

Las *Méditations poétiques* se componen de veinticuatro composiciones en verso; se trata de breves poemas tanto de recuerdos amorosos y melancólicos de su autor como de contenido filosófico, pues la expresión de la fuerte necesidad de fe y de amor es una constante. Entre los más famosos están “Isolement” (Aislamiento), “Le soir” (El atardecer), “Le vallon” (El barranco) y “Le lac” (El lago). Esta obra es capital para la historia de la literatura francesa y europea por el hecho que se considera el estandarte romántico, porque las *Méditations* son la expresión interior del poeta, es decir, son la voz del alma del individuo, tal como señalan Lanson y Tuffrau:

Representan un acontecimiento tan considerable como la aparición del *Le Cid* o el *Discours de la méthode*; inauguraron la era romántica. No obstante, no aportaron nada nuevo, ni a la lengua, ni al verso, ni al tema. Lo que sí era nuevo, era aquella espontaneidad ingenua, aquella sinceridad que descubría la intimidad misma del alma. [...] La gente leía, en aquellos versos delicados, despreocupados y melancólicos, las impresiones, casi las vibraciones y coloraciones sucesivas de un alma tierna y noble.⁶⁹

La genialidad de Lamartine en estas poesías no recae ni en la lengua ni en la temática sino en la forma de expresividad, es decir, en la forma en la cual logra dar voz a su yo interior, y esta voz es capaz de hablar directamente al alma de los hombres.

La siguiente obra literaria con características románticas de Alphonse de

⁶⁹ G. Lanson y P. Tuffrau, *op. cit.*, p. 496.

Lamartine es la novela narrativa titulada *Graziella* y publicada en 1852. En este texto el poeta escribe lo que realmente vivió, pues experimentó en carne propia lo que los alemanes crearon en sus dramas: basta recordar *Kabale und Liebe* (Intriga y amor) de Schiller. No se trata de una historia únicamente fantástica, sino de la situación social real de la época.

Estamos frente a un poeta que por medio de sus obras expresa y comunica tanto sus sentimientos como sus recuerdos. En otras palabras, la base de esta narración es un recuerdo amoroso de la juventud del autor. En 1810 se enamoró de una joven, la cual no pertenecía a su categoría social, y en consecuencia, Alphonse de Lamartine es enviado a Italia por su familia con la finalidad de que olvidara sus sentimientos.

Las consecuencias de este viaje serán múltiples: Italia será su nueva patria, una tierra que, por un lado, le mostrará el pasado greco-latino, y por el otro lado, será la región en la cual ambientará su novela romántica, su propia historia de amor. Nuestro autor toma como guía y modelo las novelas románticas difundidas de su época; del *Werther* de Goethe y de *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* de Ugo Foscolo imita la historia así como las descripciones de los elementos naturales como los paisajes, pero no la estructura epistolar.

En resumen, Lamartine no sólo fue un gran hombre político de su tiempo, sino que se trata tanto de un personaje como de un poeta propiamente romántico. Su obra literaria no es otra cosa que el desahogo de su alma sensible, pues es un alivio a las inquietudes de su ser y una cura a las penas de su corazón.

Como se puede ver, en Francia, a pesar de cierta imposición de una política cultural y de censura sobre algunas manifestaciones artísticas y de pensamiento de la época, la nueva sensibilidad propia del movimiento romántico se abrió paso, pues algunos poetas y novelistas prefirieron el auto-exilio a la censura. Madame de Staël no se

quedó aislada en Coppet sino que difundió obras literarias tanto francesas como alemanas propias del Romanticismo. En otras palabras, a pesar de los tiempos agitados y peligrosos, Francia lanzó a Europa magníficos poetas, novelistas, pensadores, y a una gran difusora cultural.

* * *

A manera de conclusión de esta primera parte, se puede afirmar que se reconoce comúnmente a Alemania como el lugar de origen del Romanticismo, no porque ahí se hayan originado y manifestado inicialmente los elementos considerados precursores cronológicamente hablando, sino porque fueron los hermanos Schlegel –quienes siguiendo las bases del movimiento *Sturm und Drang*, que floreció entre 1774 y 1780– dieron nombre y teorizaron el Romanticismo entre 1797 y 1799.

Sin embargo, varias décadas antes tanto del *Sturm und Drang* como de los Schlegel, en la literatura inglesa se pueden encontrar importantes elementos que se consideran precursores del Romanticismo europeo. La literatura lúgubre y sepulcral, así como la tradición osiánica, tienen su raíz entre 1742 y 1765; y estos nuevos modelos influenciarán toda la producción literaria posterior no sólo en Inglaterra sino en casi toda Europa.

Es interesante analizar que los eventos que se consideran como el inicio o fundación del Romanticismo se manifestaron durante el final del siglo XVIII; en los últimos tres años de este siglo, en Alemania se funda la revista *Athenaeum*, en Inglaterra se publican las *Lyrical Ballads* y en Francia, mientras está por terminar la Revolución e iniciar el Imperio, Madame de Staël publica y prepara sus textos críticos. Es por esto que el Romanticismo se puede describir como un fenómeno en el cual la pasión, la queja, la lucha, el amor, la ilusión y la desilusión se revelan y se sublevan en busca de la libertad en medio de tiempos turbulentos.

Este fenómeno no sólo ocurrió en esas tres naciones, sino que la evolución

literaria, el espíritu de cambio de gusto y de temática, y el anhelo de libertad están presentes también en Italia y se pueden rastrear desde mediados del siglo XVIII, pues la literatura italiana evolucionó naturalmente, nutriéndose de algunos de los elementos tanto ingleses como alemanes. Sin embargo, es hasta la primera década del siglo XIX que ocurrirá un evento que marcó el rumbo de la literatura italiana. En consecuencia de la propaganda de la teoría romántica alemana y las obras de Madame de Staël, en Italia se detonó tanto un debate entre estilo y temáticas clásicas y románticas, como la valoración de los orígenes culturales greco-latinos en oposición a los temas modernos extranjeros. Estos fenómenos serán el tema de la segunda parte de este estudio.

SEGUNDA PARTE

El Romanticismo en Italia. La difusión de la ideología romántica y el debate clásico-romántico

Premisa

La presencia de la tendencia literaria y artística propia del periodo que se designa como primer Romanticismo o Prerromanticismo, está latente como se ha visto casi en toda Europa desde mediados del siglo XVIII. Al igual que en Inglaterra, en Italia durante dicha época también se desarrolló naturalmente una nueva forma de expresión literaria que coincide en varios aspectos de contenido y estéticos con la literatura lúgubre y sepulcral inglesa.

Pero la ideología romántica teorizada por los hermanos Schlegel se difundió en Italia sólo a partir de la primera década del siglo XIX, y su divulgación provocó, a diferencia de otras naciones, un gran debate de carácter teórico-literario, así como estético y filosófico.

Es muy interesante resaltar que esta polémica funcionó como un fuerte estímulo para la reflexión, valoración y cimentación del canon literario italiano del periodo, pero también como estimulación de una cierta consciencia nacional o expresión patriótica, que se reflejó tanto en la literatura como en aportaciones teóricas de algunos intelectuales italianos. Y como se verá, esta polémica involucró sólo la parte norte de Italia donde se manifestaba la última dominación extranjera, y de donde partirá el movimiento de unificación nacional.

Capítulo I

El primer Romanticismo italiano: sus inicios y su evolución

En Italia, a partir de la mitad del siglo XVIII, germinó una corriente de singular creación poética que concuerda con la producción literaria característica de los conocidos *Graveyard Poets*, o sea, los poetas de cementerio ingleses. Se ha visto que la literatura de este periodo en Inglaterra, representada por Edward Young (1683-1765), Thomas Gray (1716-1771) y James Macpherson (1736-1796) con sus poemas bajo el nombre de Ossián, trataba temas lúgubres, cementeriales, y mereció el adjetivo de sepulcral.

Este fenómeno representa y manifiesta, más que una simple variación o cambio, una evolución e inspiración natural casi universal en la estética literaria tal como lo describe Alfio Vecchio:

Ancor prima che si diffondessero gli influssi della poesia sepolcrale ed ossianica, non erano mancati, in Italia (a prova della perennità e universalità di certe 'costanti' e di certe reazioni spirituali), i preavvisi di uno spontaneo mutamento nell'ambiente culturale arcadico-pastorale, con accentuate disposizioni verso stati d'animo irrequieti e sentimentali, segno di insofferenza per l'angustia degli schemi letterari alla moda.⁷⁰

El crítico señala que en este periodo en Italia existen algunas obras de poetas y literatos en las cuales es posible percibir ciertos tintes de cambio de gusto, como una forma de expresión de la insatisfacción respecto a los esquemas literarios de aquel entonces. El Prerromanticismo italiano o el primer Romanticismo en Italia (es decir, antes del contacto con la teoría de los hermanos Schlegel) se caracteriza con un giro temático y formal, pues por cierta influencia inglesa se dejan de lado los ambientes

⁷⁰ Alfio Vecchio, *Il Romanticismo italiano*, Roma, Gremese 1975, p. 9.

bucólicos arcádicos y se inicia un nuevo gusto por la poesía de ambientes nocturnos y sepulcrales, así como la expresión y afirmación del yo interior del individuo, por medio de la manifestación de estados de ánimo como la angustia y el desasosiego.

Esta mutación literaria se puede constatar en ciertas obras específicas de varios poetas y novelistas como Alfonso Varano (1705-1788), Melchiorre Cesarotti (1730-1808), Alessandro Verri (1741-1816), Vittorio Alfieri (1749-1803) e Ippolito Pindemonte (1753-1828).⁷¹

Varano

Alfonso Varano (1705-1788) fue el primer poeta quien, por sí mismo, optó por un cambio de gusto y modelo literario muy particular. Si bien cronológicamente en la primera parte de su obra se encuentran églogas, varias *canzoni* de carácter amoroso y tragedias clásicas,⁷² hay un viraje temático singular por el cual se le puede considerar como un precursor del Prerromanticismo. Esto tiene lugar cuando Varano inicia el proyecto de las *Visioni sacre e morali* en 1749, que se publican en 1766; sin embargo no dejará de tratar de mejorarlas hasta su muerte.

El título de la obra es muy sugestivo, pues muestra toda la intención del proyecto del autor. En pocas palabras: Varano se propuso eliminar de la poesía italiana toda la mitología pagana con la finalidad de mostrar la verdadera religión cristiana, así como describir la naturaleza sin elementos propiamente idílicos y bucólicos.

Éste es el punto más interesante y sugerente de las intenciones de nuestro

⁷¹ Los datos biográficos de estos autores se consultaron en las historias literarias de Santagata, Momigliano y Floccia, y en las ediciones críticas de sus obras, y también en ciertos casos se consultó la enciclopedia Treccani en línea.

⁷² Cfr. Alfonso Varano, *Opere scelte di Alfonso Varano*, Milano, Classici Italiani, 1818, *passim*. Libro digitalizado de la Harvard University Library.

poeta, pues sus ideas o intenciones de remodelar la literatura fueron meditadas aproximadamente medio siglo antes que los románticos alemanes. A propósito de esto, en el apartado inicial titulado “Notizie intorno alla vita di Alfonso Varano”, en las *Opere scelte di Alfonso Varano* de 1818, se lee:

Versato nello studio della Bibbia, e zelatore della religione, ebbe ognora un'inclinazione singolare alla sacra poesia. [...] Da quel punto andò pensando come crear si potesse un genere di poesia interamente spoglio dell'idee della mitologia pagana, il che non venne fatto tampoco, nella grande trattazione delle cose sacre, nè all'Alighieri nè al Sannazaro [...] nè al Tasso [...]. Il Varano tentò rigorosamente in primo di sbandire dalla italiana poesia la mitologia pagana, mezzo secolo innanzi che la setta volgarmente appellata romantica sorgesse in Europa. Fondò egli il nuovo genere di poesia sul vero della natura e della cristiana religione; l'eseguì nelle sue maravigliose *Visioni* ed in molte poesie liriche.⁷³

Es interesante notar cómo este biógrafo anónimo define despectivamente a los románticos. El año de la publicación se coloca en pleno debate clásico-romántico.

Respecto al contenido y a la forma, estos textos están cargados de ciertos elementos introspectivos, melancólicos, así como de ambientes agrestes, y de reflexiones morales y religiosas. Las *Visioni sacre e morali* están conformadas por doce composiciones en verso,⁷⁴ entre las cuales encontramos cinco poemas hechos y dedicados en ocasión de la muerte de ciertos personajes: como por ejemplo los

⁷³ “Notizie intorno alla vita di Alfonso Varano”, *ibidem*, pp. IV-V. Sin autor.

⁷⁴ Los subtítulos de las *Visioni sacre e morali* son: “Per la morte di Monsig. Bonaventura Barberini”, “Per la morte di Anna Enrichetta di Borbone”, “Per la morte del Cardinale Cornelio Bentivoglio”, “Sopra il Vero e il Falso Onore”, “Per la Peste Messinese coll'Apparizione della Beata Battista Varano”, “Per la morte de la Serenissima Mariana Arciduchessa d'Austria”, “Pel terremoto di Lisbona”, “Per la morte di Felicita d'Este di Borbone”, “Per la vittoria riportata dall'armi di S. M. I. R. Maria Teresa di Austria sopra l'esercito Prussiano il 18 giugno dell'anno 1757”, “Trionfo della Provvidenza Divina sopra l'Angelo della Morte”, “Della vanità della bellezza terrena per la morte d'Amennira”, “La Cristiana Apoteosi di Francesco I. Imperatore dei Romani”. A. Varano, *Dodici visioni sacre e morali*, “Indice”. Piacenza, Majno, 1808. Libro digitalizado de la Biblioteca Nazionale di Roma.

textos en muerte de Monseñor Bonaventura Barberini, Anna Enrichetta di Borbone o el Cardenal Cornelio Bentivoglio.

Respecto a los temas de introspección y reflexión profunda, hay dos composiciones cuyos argumentos son disertaciones filosóficas sobre el valor de la vida y la vanidad de la belleza terrena, así como el cuestionamiento sobre cuál es el verdadero honor y cuál es el falso, titulados “Sopra il vero e il falso onore” y “Della vanità della bellezza terrena per la morte d’Amennira”, así como uno que expresa la idea de la superioridad de Dios respecto a la muerte: “Trionfo della Provvidenza Divina sopra l’Angelo della Morte”.

Es muy interesante resaltar que en Varano, a pesar de no haber tenido contacto con las nuevas corrientes literarias y estéticas alemanas, se puede ver el espíritu de un poeta con esencia romántica, aun sin que él mismo lo haya sabido o se haya considerado y declarado como tal.

Cesarotti

El maestro paduano Melchiorre Cesarotti (1730-1808), en la primera parte de su vida se ocupó arduamente de la literatura clásica, estudió y enseñó en la Universidad de Padua a Homero y a Esquilo; pero sobre todo su trabajo fue el de traductor.⁷⁵ Luego de haberse dedicado a los clásicos, el contacto con la literatura inglesa de la época, de gran influencia en la cultura europea, lo impulsó a trabajar en la difusión del nuevo gusto literario por medio de sus traducciones.

Cesarotti divulgó y apoyó la innovación literaria inglesa al traducir al italiano inicialmente la *Elegy Written in a Country Churchyard* (Elegía escrita en un cementerio de una aldea) de Thomas Gray; después realizó una versión propia –más que una traducción– en endecasílabos libres de *The Works of Ossian* (Las obras de

⁷⁵ Tradujo el *Prometeo* de Esquilo, algunas *Odas* de Píndaro, unas obras de Demóstenes y la *Iliada* de Homero.

Ossián) de James Macpherson, cuya versión final y completa es de 1772.⁷⁶

Cesarotti encontró en la obra osiánica los elementos naturales y sentimentales que hacían justicia a la estética poética de la época. Sin embargo, no se enteró ni se dio cuenta que se trataba de textos ficticios atribuidos por Macpherson a Ossián, poeta legendario irlandés, razón por la cual trabajó con mucha emotividad; a tal grado que, a la par de la traducción, floreció en Cesarotti un gran amor e interés por los textos osiánicos que lo llevó a manipular la traducción enfatizando y mejorando a su gusto los ambientes fantásticos, misteriosos y melancólicos. Luego, con la difusión de sus traducciones se difundió un nuevo estilo literario. Respecto a esto Vecchio señala:

Il Cesarotti intuì appieno la grande novità e il fascino della poesia ossianica, dando il più ampio spazio, nella sua traduzione (migliore in alcuni punti, dello stesso originale), all'atmosfera malinconica e fantastica, alle suggestioni elegiache e descrittive, fatte rilevare più dei singoli intrecci narrativi dei vari poemetti. In Ossian gli parve di ritrovare quel vigore fantastico e riflessivo già conosciuto traducendo Omero, con in più elementi naturali e sentimentali modernissimi ed adatti ad un rinnovamento estetico dell'arte e della poesia; inconsapevole del falso che aveva tra le mani, e incurante dei limiti letterari dei *Poemi*, con una ingegnosa traduzione creò effettivamente in Italia un genere nuovo che, assieme a tutta la poesia preromantica, troverà nei *Sepolcri* il migliore coronamento.⁷⁷

La consecuencia de este trabajo no sólo fue la difusión de la literatura osiánica y sepulcral inglesa, sino el origen de una nueva corriente literaria que Cesarotti, por medio de su interpretación, inauguró y dio a conocer a través de su creación poética, la cual se difundirá y se reflejará en varios poetas en Italia. A propósito de esto,

⁷⁶ *The Works of Ossian* fueron publicados completos en 1765, sin embargo, las primeras traducciones del supuesto Ossián, que publicó James Macpherson, son de 1761, y fueron difundidas rápidamente por toda Europa.

⁷⁷ A. Vecchio, *op. cit.*, p. 10.

Federica Cappelli señala:

Questa poesia ‘sepolcrale’ si diffuse anche in Italia e influenzò Ippolito Pindemonte. L’interprete più acuto di questo clima culturale e nuova sensibilità, che contribuì notevolmente a diffondere in Italia, fu Melchiorre Cesarotti.⁷⁸

En conclusión, Cesarotti fue el primer poeta italiano tanto en adoptar como en difundir los elementos característicos de la literatura sepulcral y osiánica inglesa. Sin embargo la consecuencia e importancia capital de los trabajos de Melchiorre Cesarotti (sus traducciones consideradas como obras de creación) fue que se inició en Italia una nueva corriente de producción literaria, la cual caminará y evolucionará a la par que el primer Romanticismo inglés.

Verri

Alessandro Verri (1741-1816) fue otro personaje de la época en el que es notorio el cambio de directriz del gusto literario y creación poética, pues al inicio su obra tanto literaria como política es de corte ilustrado. No olvidemos que su hermano Pietro Verri, junto con Cesare Beccaria, fue uno de los máximos representantes de la Ilustración no sólo italiana, sino europea. Ambos intelectuales fundaron el célebre periódico *Il Caffè*, en el que también Alessandro Verri publicó artículos de corte ilustrado.

El inicio del nuevo modelo y camino literario en Verri se debe a tres razones: en primer lugar a la influencia de las traducciones de textos prerrománticos ingleses, en segundo lugar a la difusión de la novela *Werther* de Goethe (publicada en 1774), y en tercer lugar al anhelo de encontrar, traducir y publicar textos antiguos, cuyo

⁷⁸ Federica Cappelli “Fra poesia neoclassica e preromantica” en Marco Santagata *et al.* eds., *Il filo rosso*, Vol. II.1, *Seicento e Settecento*, Bari, Laterza, 2006, pp. 753-754.

referente directo es la obra de Macpherson; moda ya bien difundida en esa época por los famosos textos osiánicos así como por los hallazgos arqueológicos de aquellos momentos.

En 1780 Verri publicó su primera novela en la cual antigüedad clásica y sentimentalismo se fusionan. Por la novedad temática, este texto fue inmediatamente aceptado y obtuvo gran éxito, tal como apunta Renzo Negri: “Nel 1780 [Alessandro Verri] colse in pieno il successo col romanzo archeologico-sentimentale *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, in cui sulla fedeltà storica degli sfondi campeggia la vicenda di amore e morte dell’eroina”.⁷⁹

Sin embargo, todo fue una ficción, pero en ese tiempo era una moda que representaba una gran originalidad. En otras palabras, Verri fingió haber encontrado unos antiguos textos griegos, haberlos traducido y por último publicado bajo el título mencionado; tal como escribe nuestro poeta en la parte inicial de la obra, titulada “Dichiarazione del traduttore” sobre los supuestos textos griegos traducidos al italiano:

Mentre preparo l’edizione del testo greco della presente opera, con accanto la traduzione latina, e le opportune illustrazioni per uso degli eruditi, ho creduto conveniente il far precedere questa italica versione, la quale renderà più universale l’opera istessa; e sarà, se non altro, a guisa di manifesto alla susseguente pubblicazione dell’originale. Si dirà nella prefazione di esso, come e dove fosse scoperta un’opera così preziosa, non senza il concorso di letteraria fortuna. [...] Vorrei soltanto che l’originale non avesse perduta la sua attica eleganza nelle mie mani; perché se mi fosse avvenuto di conservarla, trasmetterei al lettore quel piacere che ho provato.⁸⁰

⁷⁹ Renzo Negri “Nota bio-bibliografiche e critica” en Alessandro Verri, *Le notti romane*, ed. Renzo Negri, Bari, Laterza, 1967, p. 534. Libro digitalizado de la Biblioteca *opensource*.

⁸⁰ Alessandro Verri “Dichiarazione del traduttore”, *Le avventure di Saffo, poetessa di Mitilene*, Roma, Stampator Vaticano, 1793. Libro digitalizado de la University of Toronto.

No obstante, luego de unos años de éxito de su obra, como es bien conocido, el mismo autor fue quien confesó el engaño; lo que hizo que fuera reconocido como un gran genio creador.

De manera general, esta obra se configura de tres partes o libros. El primer libro consta de XIII capítulos, el segundo y el tercero de IX cada uno. Es sumamente importante señalar que en esta novela de creación Verri fusiona la tradición helénica con elementos sentimentales propiamente prerrománticos. En otras palabras, Verri se basa en el mito que presenta a Safo como una poetisa muy pasional, enamoradiza, que le atraían los hombres; sin embargo, ella no era atractiva para ellos, y por lo tanto sufre por amor, y a causa del despecho y la desilusión, se suicida por la imposibilidad de realizar su sueño amoroso. El escritor, a través de su novela, recrea este mito; Safo se enamora perdidamente de Faón. Este barquero un día, sin saberlo, transporta a Afrodita en su barca y logra superar una tormenta; en agradecimiento, la diosa le entrega una especie de unguento, que tiene el efecto de embellecer a quien lo usa. Faón, en consecuencia, se convierte en un hombre hermoso y soberbio, y rechaza rotundamente a Safo quien está profundamente enamorada de él. La consecuencia es que la poetisa escala un peñasco y justo de la parte más alta se lanza al mar.

Es sumamente interesante hacer notar que esta figura e historia de Safo será una de las fuentes de Leopardi para su poema titulado “Ultimo canto di Saffo” escrito en 1822.

Otra obra por la cual podemos ver en Verri a un prerromántico es *Le notti romane* (en 1792 se publicó una primera parte y en 1804 se publicó completa). Se trata de una obra motivada e inspirada por los hallazgos arqueológicos de la Tumba de los Escipiones en Roma en la primavera de 1780. Tal como hace notar Renzo Negri:

La scoperta dei sepolcri degli Scipioni, avvenuta nella primavera dell'80, lo induce a intraprendere un altro romanzo, che diverrà la sua opera maggiormente conosciuta: *Le Notti Romane*.⁸¹

En este texto es muy clara la manifestación del contacto con la poesía cementerial de creación poética por los elementos nocturnos y tenebrosos, un tanto espiritistas y de ultratumba, propiamente de las *Night Thoughts* de Edward Young.⁸² A propósito de esto, Attilio Momigliano afirma que, si bien en Italia hubo muchos traductores de la obra de Young, fue precisamente Alessandro Verri el mejor traductor de la obra: “*Le Notti* di Edoardo Young ebbero in Italia parecchi traduttori: maggiore fra questi, Alessandro Verri”.⁸³

Le notti romane es un texto dialógico imaginativo, es decir, se desarrolla a través de conversaciones tanto de algunos personajes entre sí como del narrador con las sombras o espectros de grandes personajes romanos ilustres del pasado, por ejemplo, Bruto, César, Pomponio, Octaviano, Cicerón, Horacio, Virgilio.⁸⁴

Esta obra no es otra cosa que la representación y la materialización del continuo razonar sobre el más allá, la ultratumba y el paso del tiempo; ideas que tomaron posiciones protagónicas en ese entonces. Al mismo tiempo esta obra servirá como un parteaguas y modelo literario. Attilio Momigliano, a propósito de la esencia de *Le notti romane*, escribe:

L'argomento è la narrazione dei colloqui dello scrittore con le ombre degli Scipioni; la cornice, la parte più significativa, è la solitudine orripilante, l'aura del Settecento morente, accompagnata da una certa malinconia del tempo che fugge e da una fiacca velleità di filosofare sulla caducità terrena e sull'infinità dell'oltretomba. La sensibilità vi è ristretta ad una sola e non spontanea

⁸¹ Renzo Negri, *op. cit.*, p. 534.

⁸² Como ya se ha dicho, de la obra titulada *Night Thoughts* (Pensamientos nocturnos) de Edward Young fue publicada la primera parte en 1742, pero completa en 1744.

⁸³ Attilio Momigliano, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Principato, 1962, p. 378.

⁸⁴ Cfr. “Indice” de A. Verri, *op. cit.*, pp. 701-703.

sensazione. Tuttavia da quelle pagine si diffonde talora la vaporosità indefinita delle evocazioni fantastiche; e attraverso quella prosa uguale e sonora, preludio dell'*Ortis*, passa talvolta il fremito armonioso del coro delle ombre dilenguante nel paesaggio incerto.⁸⁵

En *Le notti romane* de Verri no sólo encontramos una inspiración imaginativa, sino que realmente el autor se ve motivado por hechos concretos: es decir, por los hallazgos arqueológicos en Roma, hechos que reforzaron su perspectiva clasicista y, por ende, la revaloración y exaltación del pasado latino.

En resumen, Alessandro Verri adoptó los modelos literarios ingleses (e incluso alemanes) del momento, pero los empleó para exaltar la tradición griega y romana. Es decir, a simple vista podría parecer que Verri hizo lo mismo que Macpherson al fingir encontrar manuscritos antiguos, o imitó de Young el estilo lúgubre y la presencia de espíritus de ultratumba, e incluso copió la temática del individuo que sufre por amor presente en el *Werther*; pero al analizarlo detenidamente no es así, puesto que Verri exaltó por medio de las formas novedosas de su época la clasicidad: celebró a Safo y rememoró el pasado romano.

Alfieri

Vittorio Alfieri (1749-1803) fue un gran poeta y dramaturgo. Al analizar el trayecto de su obra se puede encontrar también en él a un representante de la nueva sensibilidad y gusto literario, así como un pensamiento filosófico-político parecido al de algunos de sus coetáneos franceses. Debido a su sólida formación clasicista e ilustrada, Alfieri escribe tanto en verso como en prosa. En su extensa obra encontramos sátiras, poemas sueltos, traducciones del griego y latín, una autobiografía, pero también comedias y sobre todo veintidós tragedias, que compuso

⁸⁵ A. Momigliano, *op. cit.*, pp. 378-379.

inspirándose en referentes griegos y romanos. No se puede dejar de lado sus odas y escritos políticos, pues es en éstos que se deja ver el yo romántico del poeta. La ilusión de la idea de libertad y la desilusión sucesiva es el elemento principal de su pensamiento político.

A manera de panorámica, la figura de Alfieri como hombre de su tiempo es muy interesante, pues se trata de un gran cosmopolita: viajó por los centros políticos y culturales más importantes de su época. Fue un personaje que al inicio creyó en los ideales revolucionarios franceses, sin embargo la decepción por la violencia revolucionaria emergerá en él rápidamente.

El contacto con los ideales franceses provocó en Alfieri la formación de un fuerte pensamiento de crítica política. Su espíritu se alimentó de la idea de libertad muy difundida en ese tiempo y creció en él un deseo patriótico y libertario para su tierra natal. Momigliano aclara que Alfieri “si sente senza patria non perchè sia anche lui uno dei cosmopoliti del ’700, ma perchè la sua terra non è libera”.⁸⁶

Las ideas políticas de Alfieri son clave para analizar su evolución de la percepción del mundo y, en consecuencia, de algunas de sus obras que se han considerado antirrevolucionarias por tener críticas a los excesos de la Revolución. Las ideas de Alfieri son principalmente libertarias: cuando la Revolución Francesa fue un instrumento libertario anti-tiránico la apoyó, pero se volvió en contra cuando el movimiento cayó en los excesos violentos y anti-libertarios. Tales ideas están plasmadas en el tratado *Della tirannide* (1777-1790) el cual se compone de dos partes o libros. El primer libro está dedicado “Alla libertà”, y en éste, a través de los XVIII capítulos, Alfieri se dedica a analizar la naturaleza y constitución de la tiranía: por un lado, el miedo, la ambición, el lujo y la vileza son las múltiples fuerzas que generan la tiranía; y por otro lado, el clero, la nobleza y el ejército son los cuerpos

⁸⁶ A. Momigliano, *op. cit.*, p. 380.

que sostienen a la tiranía y a los tiranos. El segundo libro está dedicado “Ai pochi letterati che non si lasciano proteggere” y se conforma por VIII capítulos, cuyo argumento central es sobre las maneras en las cuales se debe vivir y morir bajo la tiranía: hasta qué punto se debe soportarla, y cómo hay que combatirla.

Según Alfieri, debe haber un hombre, uno con un espíritu libre y fuerte, que sea capaz de combatir al tirano en nombre de la libertad.⁸⁷ Pero se puede decir que la lucha contra el tirano del héroe de sus tragedias es una temática constante. Se reconoce esta lucha hasta en las dos tragedias consideradas sus obras cumbre, *Saul* y *Mirra*, en las que el “tirano” no es una persona ni una circunstancia adversa, es un elemento interno en los protagonistas, contra el que luchan hasta la muerte que, por ser el enemigo parte de ellos mismos, es una muerte voluntaria, un suicidio.

Es muy importante señalar que la visión de Alfieri sobre la tragedia como modelo va más allá de una simple formalidad. Se trata de algo sumamente simbólico, pues la razón por la cual exalta este modelo es por lo que simboliza en su conjunto (los personajes, la trama, la historia) respecto a un proyecto de hacer despertar en los italianos el valor y la virtud cívica, así como la lucha contra la tiranía en busca de la libertad. Respecto estas ideas de Alfieri, Giuseppe Floccia escribe:

Il poeta, studioso degli scrittori francesi, delle opere dello Shakespeare e soprattutto degli autori antichi, Plutarco, Orazio, Seneca, trovava in questi “la virtù greca e latina”, l’austerità, la “divina libertà”, cui anelava il suo animo avvilito dal servilismo del suo paese. Sdegnato contro i vili e ammoliti contemporanei, egli si rifugiava nel passato, nell’antica Grecia e nella Roma repubblicana prima età di Cesare, in cui gli uomini erano eroicamente grandi e l’autorità si fondava non sulla tirannide, ma sulle leggi nate dal comune consenso; sicchè, ispirato dal mondo antico, ricco di esempi di eroismo e di amore alla libertà, dava sfogo ai suoi furori e odi nei drammi, con i quali, almeno all’inizio della sua attività di poeta, pensava di risvegliare negli

⁸⁷ Cfr. Vittorio Alfieri, *Della tirannide*, ed. Alessandro Donati, Bari, Laterza, 1927, *passim*. Libro digitalizado de la Biblioteca *opensourse*.

Italiani le virtù civili.⁸⁸

En su obra autobiográfica titulada *Vita scritta da esso* (1790-1803) se encuentran expresados sentimientos y elementos que constituyen de cierta manera el ser romántico de Alfieri. Es la obra donde narra su vida desde el interior de sus recuerdos tales como él los percibe, por lo que esta obra se puede considerar como la descripción interna e introspectiva del autor. Así lo expresa Momigliano:

Nella *Vita* egli si è dipinto quale credette di essere e quale ci appare attraverso tutte le sue opere. La *Vita* ha profonde affinità con le tragedie: non c'è che l'essenziale; e l'essenziale è il protagonista, la sua fanciullezza chiusa triste e testarda, la gioventù dissipata e inconsapevolmente ansiosa d'un superbo avvenire, la virilità che corona con alcuni capolavori disperati e solenni gli anni di orgogliosa, inquieta e cupa solitudine.⁸⁹

Alfieri al inicio, como muchos hombres de letras e intelectuales, creyó en la Revolución Francesa, sin embargo, desilusionado por la catástrofe política y social, por el exceso de violencia, abandonó París en 1792. Luego se dedicó a su obra titulada *Il misogallo* (publicada de manera anónima en 1799) en la cual expresó su desilusión por la degradación de los ideales revolucionarios, pero sobre todo condenó las acciones desastrosas del Régimen del Terror por haber traicionado y secuestrado la libertad. En ese mismo año Napoleón ya había dado el golpe de estado para nombrarse Primer Cónsul.

En resumen, la obra de Alfieri está basada en temas y formas clásicos, sin embargo presenta una carga ideológica muy fuerte, y es en este aspecto que lo romántico se vislumbra: condena la tiranía, y al mismo tiempo hace referencias patrióticas italianas. Por supuesto, el sentimiento de melancolía, la soledad, la

⁸⁸ Giuseppe Floccia, *Storia della letteratura italiana*, Napoli, Loffredo, 1967, p. 330.

⁸⁹ A. Momigliano, *op. cit.*, p. 381.

sensación de incomprensión y la introspección están presentes. Por estas razones se puede considerar a Vittorio Alfieri –cuya vida fue de carácter melancólico y reflejó conscientemente sus sentimientos libertarios e introspectivos en su obra– un anunciador y un representante del primer Romanticismo en Italia.

Pindemonte

Ippolito Pindemonte (1753-1828) fue un poeta, un traductor y uno de los intelectuales italianos que, al igual que Alfieri, creyeron, sólo al inicio, en la Revolución Francesa, y finalmente, desalentado y desilusionado completamente por el Terror, dejó de lado las ideas revolucionarias. La formación y educación de Pindemonte fue de corte clásico; fue también un gran viajero como todo hombre cosmopolita de su tiempo. En la producción literaria de Pindemonte se pueden distinguir dos vertientes: el prerromanticismo y el clasicismo.

Las formas y contenidos propios del clasicismo se pueden constatar en sus doce *Sermoni poetici* (1818) que escribe imitando a Horacio; antes en 1805 publica sus *Epistole in versi*. Entre sus espístolas más importantes encontramos tres: *Ad Apollo*, *Ad Omero* y *A Virgilio*.⁹⁰ Escribe también tragedias de temática griega como *Ulisse*, o la titulada *Eteocle e Polinice*, y sobre la historia romana la tragedia *Annibale in Capua*. Sin embargo, Pindemonte es reconocido principalmente por su traducción de la *Odisea* publicada en 1822.

Una obra por la cual el poeta puede ser reconocido como prerromántico es *Poesie campestri* (1788), que se compone de siete poemas, cuyos temas no dejan lugar a duda de que estamos frente a un precursor del Romanticismo: “La solitudine”; “Al cavaliere Clementino Vannetti”; “Al signor Guglielmo Parsons”; “Alla Luna”; “Alla Salute”; “La Melanconia” y “La Giovinezza”. Son

⁹⁰ Cf. *Opere di Ippolito Pindemonte*, volumen único, Napoli, Francesco Rossi, 1851, pp. 457-463. Libro digitalizado perteneciente al archivo de la Biblioteca Nazionale di Napoli.

composiciones en verso que ya manifiestan en sí la nueva sensibilidad del poeta.

Es decir, sólo en unos cuantos versos de uno de los poemas titulado “La Melanconia” podemos ver cómo Pindemonte se consagra a la melancolía, elemento o, más bien, sentimiento y condición, propiamente de los poetas románticos:

Ritorneranno
i fior nel prato
sin che a me l’anno
ritornerà.
Melanconia,
ninfa gentile,
la vita mia
consegno a te.⁹¹

Un ejemplo de la influencia de la literatura inglesa prerromántica en la obra de Pindemonte es la tragedia titulada *Arminio* (1804), en la cual los ambientes resienten de la influencia de la literatura osiánica difundida por James Macpherson.

Por otro lado, en crítica y desaprobación a un decreto francés que prohibía las tumbas con nombres, adentro de las iglesias y en el territorio de las ciudades, Pindemonte inició un proyecto poético que originariamente tituló *I cimiteri*, el cual no fue ni completado ni publicado como había planeado el autor, pues él mismo escribe que cuando se enteró que bajo la misma motivación y lineamiento Ugo Foscolo estaba componiendo *I sepolcri*, pensó que su obra no tenía nada de original, pues otro gran poeta ya lo estaba realizando. Pindemonte no realiza su proyecto original, se limita a escribir una larga composición en verso titulada “A Ugo Foscolo”, y también escribe la siguiente carta bajo el título de “Al cortese lettore” en forma de prefacio a la edición 1809 del poema de Foscolo y del suyo:⁹²

⁹¹ Ippolito Pindemonte, *Poesie*, ed. Antonio Fontana, Milano, 1833, pp. 142. Libro digitalizado de la Biblioteca Nazionale di Napoli.

⁹² En la página inicial o portada de *I sepolcri* de Ugo Foscolo de la edición de 1809 de

Io avea concepito un Poema in quattro Canti e in ottava rima sopra *i Cimiteri*, soggetto che mi pareva nuovo, dir non potendosi che trattato l'abbia chi lo riguardò sotto un solo e particolare aspetto, o chi sotto il titolo di sepolture non fece che infilzare considerazioni morali e religiose su la fine dell'uomo. L'idea di tal Poema fu in me destata dal Camposanto ch'io vedea, non senza un certo sdegno, in Verona. Non ch'io disapprovi i Campisanti generalmente; ma quello incresecevasi della mia patria, perchè distinzione alcuna non v'era tra fossa e fossa, perchè una lapide non v'appariva, e perchè non concedevasi ad uomo vivo l'entrare in esso. Compiuto quasi io avea il primo Canto, quando seppi che uno scrittore d'ingegno non ordinario, Ugo Foscolo, stava per pubblicare alcuni suoi versi a me indirizzati sopra *i Sepolcri*. L'argomento mio, che nuovo più non pareami, cominciò allora a dispiacermi, ed io abbandonai il mio lavoro. Ma leggendo la poesia a me indirizzata, sentii ridestarsi in me l'antico affetto per quell'argomento; e sembrandomi che spigolare si potesse ancora in tal campo, vi rientrai, e stesi alcuni versi in forma di risposta all'autor de' *Sepolcri*, benchè pochissimo abbia io potuto giovarmi di quanto avea prima concepito e messo in carta su *i Cimiteri*.⁹³

Por lo anterior, se puede constatar que la figura de Ippolito Pindemonte en el periodo del primer Romanticismo italiano es sumamente importante, pues se trata de un poeta que refleja con su vida y pensamiento político la desilusión propia de los románticos (así como muchos otros personajes de su época), y por supuesto en su obra poética se encuentra el cambio de gusto debido a la influencia de los modelos literarios ingleses; pero Pindemonte nunca abandonó la originalidad en su creación su literaria, es decir, no imitó, sino creó a partir de los nuevos esquemas.

Molini-Landi de Firenze, el título reza así: *I Sepolcri – versi di Ugo Foscolo e d'Ippolito Pindemonte*. En primer lugar se encuentra la carta “Al cortese lettore” de Pindemonte. Luego está el poema de Foscolo bajo el título “Ugo Foscolo a Ippolito Pindemonte”, y en la segunda parte el texto “Ippolito Pindemonte a Ugo Foscolo”. Cf. Ugo Foscolo, *I sepolcri*, Firenze, Molini-Landi, 1809. Libro digitalizado de Google.books.

⁹³ Texto completo de “Al cortese lettore” en I. Pindemonte, *op. cit.*, p. 198.

En conclusión, al analizar en colectivo y cronológicamente la producción artística y literaria de los cinco poetas anteriores es evidente que la literatura italiana desde la mitad del siglo XVIII evolucionó, con las mismas directrices que en Alemania e Inglaterra. Se debe señalar que sólo las ideas del poeta Alfonso Varano llegan a coincidir (hasta cierto punto y con reservas) con las futuras aportaciones de los teóricos alemanes y sus divulgadores del Romanticismo teorizado.

Las formas y temáticas del Prerromanticismo inglés influenciarán fuertemente a Cesarotti, Verri, Alfieri y Pindemonte. No obstante, estos poetas nunca dejaron de lado la propia creación y tradición clásica. Es decir, Cesarotti con sus traducciones divulgó la literatura osiánica y sepulcral. Verri adoptó esta moda y la empleó para encumbrar el pasado romano y elogiar la poesía griega. Alfieri y Pindemonte tienen algo en común: la desilusión provocada por los acontecimientos políticos que vivieron. Ellos, al igual que varios poetas franceses, se decepcionaron de la Revolución Francesa y luego de Napoleón. A partir de ese momento se convirtieron en individuos románticos entregados a la melancolía. Por todo lo anterior, se puede considerar que ésta es la generación de poetas del primer Romanticismo en Italia o Prerromanticismo italiano. Es sumamente importante señalar que hoy reconocemos en estos autores rasgos novedosos que anticipan o reflejan la corriente que denominamos Romanticismo, pero ellos no promulgaron estos cambios, los vivieron y los expresaron sin teorizarlos.

Como se ha visto, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, la literatura en Italia ya tenía algunos cambios estéticos que convergen en varios aspectos con la producción artística del resto de Europa. Sin embargo, cuando se difunden las teorías románticas en Italia, se puede decir que todos los literatos de prestigio entran en el debate en pro o en contra de la nueva corriente literaria.

En otras palabras, el panorama en Italia cambiará a partir de los tres primeros

lustros del siglo XIX cuando Madame de Staël inició a divulgar las ideas del Romanticismo teorizado por los hermanos Schlegel. Este evento provocará un fuerte debate entre intelectuales y literatos; teoría y lineamientos poéticos serán discutidos ampliamente.

Capítulo II

La difusión de la ideología romántica en Italia. Germaine de Staël: su propaganda, sus textos y el inicio del debate clásico-romántico (enero 1816)

En Italia, el Romanticismo teorizado por los hermanos Schlegel empezó a ser divulgado a partir de 1816. En enero de ese año se publicó en el número inaugural de la revista *Biblioteca Italiana* un artículo de Madame de Staël, en el cual daba a conocer tanto las ideas teóricas literarias propiamente románticas, como su percepción de la literatura italiana.

De manera general, la revista *Biblioteca Italiana* fue fundada en Milán por el entonces virrey Heinrich Johann Bellegarde,⁹⁴ pero no se sabe si fue *motu proprio* o fue manipulado. En esos años Milán, gobernada por Austria, fue una gran capital cultural en la península itálica, y por ende muchos intelectuales se encontraban en esa ciudad. La dirección de esta revista le fue encargada al arqueólogo y geógrafo Giuseppe Acerbi (1773-1846); en apoyo como compiladores se nombraron dos hombres de letras de fama y prestigio: Vincenzo Monti (1754-1828) y Pietro Giordani (1774-1848), y Scipione Breislak (1748-1826) quien era un reconocido científico mineralogista.

Se estableció que cada mes la revista publicaría fascículos y cada tres meses un volumen en donde se reunirían dichas publicaciones mensuales anteriores. El proyecto representaba un medio por el cual se divulgara todo lo que se producía en Italia respecto a las artes, la ciencia y la literatura. Esta revista estuvo activa desde 1816 hasta 1859.

Fue precisamente en el primer fascículo, de enero de 1816, en donde se publicó el artículo que originó tanto críticas, protestas y descontentos como

⁹⁴ Johann Bellegarde (1756-1845) fue un general austriaco. Entre 1815 y 1816 fue Virrey de Lombardía-Venecia, el *Lombardoveneto*.

aprobaciones y consentimientos entre la sociedad intelectual italiana.

Este controversial artículo fue escrito en francés por Madame de Staël, que sucesivamente lo envió a la dirección de la revista, donde Pietro Giordani lo tradujo para su posterior publicación. Dicho ensayo finalmente se publicó bajo el título “Sulla maniera e l’utilità delle traduzioni”. Este texto fue lo que originó en Italia un gran debate que abarcó aspectos estético-literarios e incluso histórico-culturales.

Analizar este debate es muy importante e interesante, pues tuvo lugar únicamente en Italia, donde se crearon dos grupos claramente opuestos. Uno fue el de los clasicistas, quienes se opusieron y estuvieron en contra de las nuevas modalidades literarias que de Staël sugería que adoptaran los italianos. Y el otro fue de los que apoyaron tanto las ideas del Romanticismo alemán como las ideas de la escritora, es decir, los románticos.

En este debate participaron muchos intelectuales, escritores y poetas creando, publicando y enviando sus aportaciones al foro intelectual del momento: la *Biblioteca Italiana*. Incluso hubo quienes, sin intenciones de publicar en tal revista, escribieron sus ideas en textos propios. No todos los textos de la polémica entonces fueron publicados en dicha revista, ya sea porque los autores los enviaron pero no fueron aceptados, o porque los escritores publicaron en otros medios; o son escritos póstumos de los que sólo se tiene registro de la fecha de creación, pero no hubo publicación en su momento; pero todos demuestran un gran interés sobre el argumento debatido.

Es sumamente importante señalar que, debido a la ideología tanto política como literaria que representaba, la *Biblioteca Italiana* provocó que se fundara, siempre en Milán, en 1818 otra revista titulada *Il Conciliatore*;⁹⁵ ideada e impresa

⁹⁵ Los datos sobre esta revista se consultaron en Edmondo Clerici, *Il Conciliatore. Periodico Milanese (1818-1819)*, Pisa, Nistri, 1903. Libro digitalizado perteneciente al archivo digital de la Biblioteca de la Universidad de Harvard.

por un grupo de intelectuales políticos como el conde Luigi Porro Lambertenghi (1780-1860) y el conde Federico Confalonieri (1785-1846), y dirigida por Silvio Pellico (1789-1854). Se trataba de una revista periódica cuya finalidad era la de ser un foro en el cual publicar textos respecto al debate entre clasicistas y románticos, así como fomentar cierta consciencia política contra el dominio austriaco en Lombardía. Debido a las aportaciones y publicaciones de corte político anti-austriaco, *Il Conciliatore* fue clausurado en menos de un año; en pocas palabras, la policía amonestó a Silvio Pellico específicamente por la carga política de las publicaciones y en octubre de 1819 se suspendió la revista.⁹⁶

El texto de Madame de Staël que provocó el debate

Como se ha dicho, el artículo de Madame de Staël⁹⁷ (1766-1817) que inició el debate clásico-romántico en Italia es el texto titulado “Sulla maniera e l’utilità delle traduzioni” publicado en el periódico *Biblioteca Italiana* en enero de 1816, en traducción de Pietro Giordani.

Este artículo inicia con una gran habilidad argumentativa, pues manifiesta que traducir las grandes obras, productos del ingenio humano, es el mejor privilegio que se puede otorgar a la literatura, pues pocas son las obras magnas, y en caso que una nación intente satisfacer el intelecto únicamente con sus propias grandes creaciones y no mire las extranjeras, el resultado será que el pensamiento se empobrecerá con el paso del tiempo. Es el argumento con el cual Madame de Staël inicia:

Trasportare da una ad altra favella le opere eccellenti dell’umano ingegno è il maggior beneficio che far si possa alle lettere; perchè sono sì poche le opere perfette, e la invenzione in qualunque genere è tanto rara, che se ciascuna delle nazioni moderne volesse appagarsi delle ricchezze sue proprie, sarebbe ognor

⁹⁶ Cf. E. Clerici, “Amici e cooperatori nell’impresa. Accoglienze. La Censura”, *ibidem*, pp. 46-70.

⁹⁷ Cf. pp. 46-52 de esta investigación para los datos biográficos de Mme. de Staël.

povera: e il commercio de' pensieri è quello che ha più sicuro profitto.⁹⁸

Sin embargo, sólo se trata de una *captatio benevolentiae* que ocupa inteligentemente de Staël para, más adelante, expresar sus auténticas ideas. Su argumentación se acompaña de un recorrido lingüístico-literario; escribe sobre la tradición latina en Italia, argumenta que las obras de poetas como Poliziano o Sannazaro, por el hecho de haber ellos seguido el modelo tanto de Virgilio como de Orazio, han perdido fama, pues no se puede aspirar a la gloria por medio del principio de la imitación:

Laonde i dotti d'Italia venivano ad usare una lingua che era morta, e non antica. I poeti non uscivano dalle parole nè dalle dizioni de' classici: e l'Italia, udendo tuttavia sulle rive del Tevere e dell'Arno e del Sebeto e dell'Adige la favella de' Romani, ebbe scrittori che furono stimati vicini allo stile di Virgilio e di Orazio, come il Fracastoro, il Poliziano, il Sannazaro: dei quali però se non è oggidì spenta la fama, giacciono abbandonate le opere, che dai soli molto eruditi si leggono: tanto è scarsa e breve la gloria fondata sulla imitazione.⁹⁹

Estas ideas de Madame de Staël muestran las bases teóricas generales del Romanticismo alemán: la literatura para poder ser original no debe ser un producto de la imitación, sino de la expresión natural, espontánea e individual, y sobre todo en la lengua del pueblo. No obstante, en este caso los argumentos de la escritora llegan a los extremos.

El siguiente argumento es sobre la utilidad de las traducciones. Parte del hecho

⁹⁸ El texto citado de Madame de Staël proviene de la versión digital PDF “Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni”, trad. Pietro Giordani, en *Biblioteca Italiana*, enero 1816. Consultado en Wikisource.it y fue cotejado con el texto de la traducción de Giordani “Volgarizzamento di un discorso della Baronessa si Staël. Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni” en Antonio Gusalli, *Scritti editi e postumi di Pietro Giordani*, Milano, Borroni e Scotti, 1856, pp. 332-338. Libro digitalizado de la Biblioteca de la Oxford University.

⁹⁹ M. de Staël, *ibidem*, pp. 2-3.

que para un solo individuo es difícil dominar todas las lenguas para estar en contacto con los grandes poetas; por lo cual, las traducciones deben remediar este aspecto para que nunca termine de difundirse el genio de todas las naciones entre los hombres. Para de Staël cuando en una nación los literatos inician y mantienen una constante imitación, no logran una producción original y es ésta la señal que indica que necesitan traducir a los poetas de otras naciones para evitar la esterilidad en la literatura:

Quando i letterati d'un paese si vedono cader tutti e sovente nella repetizione delle imagini, degli stessi concetti, de' modi medesimi; segno è manifesto che le fantasie impoveriscono, le lettere isteriliscono: a fornirle non ci è migliore compenso che tradurre da poeti d'altre nazioni.¹⁰⁰

Éste será uno de los argumentos principales que ocupará de Staël, y subsecuentemente sus partidarios, para tratar de demostrar que la tradición greco-latina debe dejarse de lado en la creación poética.

De Staël continúa expresando sus ideas literarias: escribe sus opiniones sobre la literatura inglesa, sobre la alemana y sus aportaciones a la cuestión homérica; sobre la literatura griega resalta la expresividad primitiva de la lengua homérica que deleita sin importar su antigüedad, y luego se detiene sobre la importancia de las traducciones de Homero.

Es a partir del argumento sobre los textos homéricos y sus traducciones que de Staël inicia su discurso sobre la literatura italiana. Para la escritora, Homero es la expresión primitiva de la humanidad, por lo tanto es de gran valía para espíritu originario del hombre. Declara que, entre todas las lenguas modernas, la lengua italiana es la más apropiada para expresar los sentimientos, y hasta cierto punto la pasión del poeta griego, pues gracias a los versos libres y la construcción gramatical

¹⁰⁰ *Idem.*

italiana, el contenido del poema homérico fluye libremente en la traducción de la *Iliada* de Vincenzo Monti. Tiene razón, pues gracias a esta traducción muchos pueden acercarse al texto homérico sin la necesidad de aprender el griego; pero aquí está la raíz del argumento de la literata: Homero es tan grande que debe ser traducido, por lo tanto también la nueva producción literaria romántica debe ser traducida y – por qué no– tomada como modelo.

Entonces a partir de esta idea, de Staël lanza su proyecto originario: hacer que los italianos traduzcan y conozcan la literatura extranjera para seguir sus lineamientos, y abandonen el uso de la tradición clásica y la mitología, pues ya ha sido dejada de lado en el resto de Europa:

Dovrebbero a mio avviso gl'italiani tradurre diligentemente assai delle recenti poesie inglesi e tedesche; onde mostrare qualche novità a' loro cittadini, i quali per lo più stanno contenti all'antica mitologia: nè pensano che quelle favole sono da un pezzo anticate, anzi il resto d'Europa le ha già abbandonate e dimentiche.¹⁰¹

Es muy hábil la forma argumentativa de Madame de Staël, sin embargo, no todos en Italia estarán de acuerdo con ella. El principio es claro: para la autora el Romanticismo alemán significa lo nuevo y un modelo original que se debe imitar, por lo tanto argumenta que la literatura italiana debe dejar de lado los modelos clásicos y adoptar un modelo propio; sin embargo, algunos se preguntaron: ¿qué más propio para los italianos que la tradición clásica? Con este texto el debate está abierto.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 5.

Capítulo III

Clasicistas y Románticos

Cuando se habla de clasicistas se alude a quienes no aceptaron las ideas literarias románticas promovidas por Madame de Staël; entre ellos los principales son Vincenzo Monti (1754-1828), Pietro Giordani (1774-1848), Ugo Foscolo (1778-1827), Giuseppe Londonio (1780-1845) y Giacomo Leopardi (1798-1837). Por el otro lado, quienes apoyaron las ideas del Romanticismo difundido por la escritora son Ludovico di Breme (1780-1820), Giovanni Berchet (1783-1851) y Pietro Borsieri (1788-1852); sin embargo entre ellos resalta un personaje principal y emblemático: Alessandro Manzoni (1785-1873).¹⁰² Es pertinente señalar que a propósito de esta polémica entre Clasicismo y Romanticismo se analizarán las aportaciones más importantes, según la cronología de su creación o publicación, y no conforme a las fechas biográficas de los autores.

El debate entre clásicos y románticos no sólo se limitó a los textos seleccionados para analizar en esta investigación. Se trata de un tema que motivó a muchos personajes a escribir, pero este episodio de la literatura italiana ha sido poco estudiado o valorado, tal como argumenta Mario Fubini:

La questione ‘inutile’ del Foscolo, la questione che anche a noi oggi può sembrare mal posta, o irrilevante nella storia della estetica o della critica, ha pur adempiuto a un suo ufficio e serba tuttora una efficacia esemplare.¹⁰³

El prácticamente único compendio que se ha realizado sobre la polémica es el

¹⁰² Para los datos biográficos de estos autores me he remitido a las historias literarias de Santagata, Momigliano y Floccia, así como a las ediciones críticas de las obras, y sólo en casos específicos cuando no encontré algunas fechas consulté la enciclopedia ya mencionada.

¹⁰³ Mario Fubini, *Romanticismo italiano. Saggi di storia della critica e della letteratura*, Bari, Laterza, 1971, p. 15.

que realizó Egidio Bellorini en 1943 titulado *Discussioni e polemiche sul romanticismo* cuyos textos recopilados son sólo los de personajes no célebres y generalmente conocidos; y dicha recopilación se conforma de dos volúmenes de casi mil páginas con más de sesenta textos de diferentes autores.¹⁰⁴ No obstante que con las aportaciones de Monti, Foscolo, Manzoni, Leopardi y Berchet, argumenta Fubini, bastaba para hacer memorable la diatriba, el tema provocó gran producción intelectual que se puede analizar desde múltiples perspectivas como por ejemplo la lingüística, la política, sin dejar de lado la literaria.¹⁰⁵ Sin embargo se han seleccionado los textos que por su naturaleza de contenido y argumentación representan las principales posiciones ideológicas del debate: imitación y clasicidad de un lado, e inspiración directa y romanticismo del otro.

Pietro Giordani responde a de Staël (abril 1816)

La figura de Pietro Giordani (1774-1848) en la historia de la literatura italiana es capital. Este escritor alcanza la cumbre de la fama y prestigio debido a su participación como prologista y editor de la revista *Biblioteca Italiana*. Giordani escribió también obras literarias como ensayos sobre crítica de arte y literatura e incluso de tipo pedagógicos, como el ensayo titulado *Istruzione a un giovane italiano per l'arte dello scrivere* de 1821. Giordani fue reconocido como un magnífico escritor en prosa; logró relacionarse y entablar amistad con grandes artistas de su tiempo como el escultor Antonio Canova y, por supuesto, con Giacomo Leopardi.

La participación de Giordani en este debate es de suma importancia, pues es él quien traduce del francés al italiano el texto “Sulla maniera e l'utilità delle

¹⁰⁴ Egidio Bellorini, *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, Bari, Laterza, 1943. Libro digitalizado de la Biblioteca *opensource*.

¹⁰⁵ Cf. M. Fubini, “Motivi e figure della polemica romantica”, *op. cit.*, *passim*.

traduzioni” de Mme. de Staël, y por esta razón es quien tiene el primer contacto con el contenido. Por ende, será el primero en responder a de Staël, por medio de una publicación en la misma revista *Biblioteca Italiana*, la cual ya se había convertido, en su primer año de presencia en Milán, en el foro de la discusión. Pietro Giordani en su texto titulado “Lettera di un italiano ai compilatori della *Biblioteca Italiana*”, que fue publicado en abril de 1816 en la misma revista, responde a las ideas de Madame de Staël.

Este ensayo crítico está configurado en forma de carta, en la cual Giordani defiende el clasicismo y la literatura italiana que lo sigue, de los argumentos inquietantes de la escritora; el autor inicia su texto aclarando que utilizará la libertad de expresión que caracteriza a la revista, pues él expondrá todas sus ideas respecto al artículo de Mme. de Staël, puesto que no puede consentir varios de sus argumentos:

Sarò io il primo, o signori, ad usare la libertà che promettete nel proemio del vostro giornale, invitando ciascuno a mandarvi i suoi pensieri, qualora nel giornale s’incontri in qualche opinione che pienamente nol soddisfaccia. Vi dirò dunque schiettamente, sapere io certissimo e da ogni parte d’Italia insorte molte contraddizioni al discorso di madama la baronessa di Staël, che si trova sul bel principio della vostra *Biblioteca*. Ciò che di quel discorso può toccare ad altre nazioni, poco richiede che noi ne disputiamo. Ma quello che vi si parla degl’Italiani ha suscitato molti clamori. Io devo credere di non offender voi scrivendoli; poichè reputo sincera la vostra promessa. Ma forse offenderò molti, o certamente non potrò piacere a tutti, se apparirà che non di tutte quelle obiezioni che si fanno io sia capace. Quanto alla dama illustre, non le dovrò dispiacere, se come Italiano in qualche parte della letteratura nazionale non posso consentire alle sue opinioni, la quale diversità punto non mi scema il rispetto che l’è dovuto, e ch’io pubblicamente le professo.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Pietro Giordani, “Lettera di un italiano ai compilatori della *Biblioteca Italiana*”, *Scritti editi e postumi di Pietro Giordani*, comp. ed. Antonio Gussalli, Milano, Borroni e Scotti, 1856, p. 339. En las siguientes citas se indicarán sólo las páginas. Libro digitalizado de la Oxford University. A continuación se indicarán sólo las páginas de esta edición.

Una vez que Giordani hábilmente hace notar que él como italiano no puede consentir ciertas opiniones de la escritora sobre la literatura italiana, iniciará su discurso. Giordani escribe que a pesar que la mayoría de italianos consideran hostil a de Staël respecto a Italia, debido a su novela titulada *Corinne ou l'Italie* (1807), él no puede creer que una mujer tan culta haga ciertas afirmaciones; no obstante, expresa que él sólo pone atención a enunciaciones verdaderas, no a interpretaciones; de esta manera invita a los italianos a actuar de manera semejante ante las ideas de los extranjeros y en especial de los franceses:

Molti Italiani, per cagione della *Corinna* [...] credono madama di Staël d'animo avverso all'Italia. Io nol posso credere di persona tanto dotta e gentile. Ma se pur fosse, io guardo semplicemente alle proposizioni affermate, o negate, se mi paiono vere, o altrimenti; e punto non mi occorre d'investigare le intenzioni. È poi mio costume, se alcuno m'insulta, neppure ascoltarlo: se mi riprende, e dica il vero, dolermi di me stesso, lui ringraziare. E questo animo stimerei che tutta la nazione dovesse avere verso gli stranieri. Molte e molte insolenze ci hanno gittate addosso i Francesi, delle quali era da ridere. (pp. 339-340)

Estas líneas no son casualidad. Giordani trata de evidenciar, de manera sutil, cierto desconocimiento ya bien difundido de Madame de Staël respecto a la cultura italiana, pues ella nunca aprendió el italiano ni se interesó por la literatura italiana, lo cual no le impidió escribir sobre el tema y hacer comentarios críticos.

Respecto a las ideas de la escritora, de que los italianos deben dejar de lado el uso de la mitología greco-latina, Giordani escribe que –a pesar de que sea cierto que existen varios versificadores “mezquinos” que han mal usado la mitología y no obstante la dificultad de definir cuál sea el modo correcto de su uso– la mitología se ha mantenido a lo largo del tiempo como si fuese un “fideicomiso” para los poetas. Es decir, el uso poético de las imágenes mitológicas es una especie de herencia –

pues tal era el valor de la palabra fideicomiso— la cual se debe transmitir, aunque ya no sean imágenes de una religión popular o una creencia universal como lo fue en el pasado:

Si grida ancora contra il consiglio datoci da madama di abbandonare come vieta la mitologia de' Greci e de' Latini. Che abuso noiosissimo ne facciamo tutto dì una turba di meschini verseggiatori, lo credo tanto a me stesso, che non mi è possibile dubitarne. Ma sarebbe fatica d'uomo e dottissimo e giudiziosissimo il ben definire a qual termine e in qual modo se ne possa fare buon uso oggidi, ch'ella ci è rimasta come un fidecommissso de' poeti, e non è più una religion popolare e una credenza universale, come fu in que' secoli passati. (p. 341)

Una vez que Giordani expone sus ideas respecto la mitología, el siguiente punto será sobre la literatura alemana e inglesa, que tanto divulgaba y exaltaba de Staël. Giordani hace una pregunta retórica a los italianos (a los lectores, evidentemente) para iniciar su argumento. Él pregunta si es verdad que entre los trabajos útiles y honorables para Italia deberían estar las traducciones tanto de los poemas como de las novelas transalpinas, y luego se pregunta si la literatura italiana podrá ser verdaderamente enriquecida si adopta el fruto de la fantasía de los septentrionales, es decir, el ingenio de los ingleses, y sobre todo de los alemanes:

Fra gli studi veramente utili ed onorevoli all'Italia porremo noi le traduzioni de' poemi e de' romanzi oltramontani? Sarà veramente arricchita la nostra letteratura adottando ciò che le fantasie settentrionali crearono? Così dice la Baronessa; così credono alcuni italiani; ma io sto con quelli che pensano il contrario. (p. 345)

Giordani declara su posición: él no está de acuerdo con las ideas de la escritora y a partir de este momento desarrollará un razonamiento sobre la belleza propia de la clasicidad, lo que los románticos rechazan. El primer argumento que combatirá Giordani es el principio de la novedad:

Consideriamo prima la loro fondamentale ragione. Ci vuole novità. Ma io dico: oggetto delle scienze è il vero, delle arti il bello. Non sarà dunque pregiato nelle scienze il nuovo, se non in quanto sia vero, e nelle arti, se non in quanto sia bello. (*id.*)

Giordani es muy astuto en este caso: él alude al principio de la objetividad en la belleza. Para el crítico la belleza no es algo subjetivo, pues así como el objetivo de la ciencia es la verdad, el objetivo de las artes es la belleza; una novedad, una cosa nueva, no puede ser ponderada ni adoptada por la ciencia si no es verdadera, y en el caso de las artes, no lo puede ser si no es bella; pero también la belleza es objetiva, no está sujeta a una decisión individual.

Giordani continúa su argumento basándose en el progreso de la ciencia y el progreso de las artes. Argumenta que las ciencias tienen un progreso infinito, y por lo tanto cada día se pueden encontrar verdades antes no conocidas, sin embargo, el progreso de las artes no funciona así, pues ya se ha encontrado lo bello, y de la misma forma ya se ha expresado. Giordani argumenta que si se comienza a reconocer como bello todo lo nuevo o novedoso se perderá la facultad de reconocer la belleza, evidentemente porque nunca se logrará establecer qué es bello si esta concepción muta a favor de la novedad:

Le scienze hanno un progresso infinito, e possono ogni dì trovare verità non prima sapute. Definito è il progresso delle arti: quando abbiano e trovato il bello, e saputo esprimerlo, in quello riposano. Nè si creda sì angusto spazio, benché sia circoscritto. Se vogliamo che ci sia bello tutto ciò che ci è nuovo, perderemo ben presto la facoltà di conoscere e di sentire il bello. (*id.*)

Es claro que el argumento en el que se basa Giordani es el canon clásico de belleza, del cual según de Staël pretenden alejarse los románticos.

El siguiente punto que trata Giordani es que los italianos no pueden aceptar

incluir en su producción literaria los elementos extranjeros, pues a pesar que pueda haber ciertos elementos bellos en la literatura inglesa o alemana, no por el hecho de mezclarlos con la literatura italiana se creará algo bello:

Già si potrebbe molto disputare se sia veramente bello tutto ciò che alcuni ammirano ne' poeti inglesi e tedeschi; e se molte cose non siano false, o esagerate, e però brutte; ma diasi che tutto sia bello; non per questo può riuscir bello a noi se lo mescoliamo alle cose nostre. (*id.*)

Giordani continúa argumentando que, si a pesar de lo que él ha expuesto se sigue pensando que la literatura italiana deba adoptar los elementos transalpinos, lo que se deberá hacer será olvidar la lengua italiana, olvidar la historia patria, es decir, dejar de ser italianos, pues una mezcla de elementos tan contrarios podría únicamente producir monstruos, como el centauro, mitad bestia y mitad hombre:

O bisogna cessare affatto d'essere italiani, dimenticare la nostra lingua, la nostra storia, mutare il nostro clima e la nostra fantasia, o, ritenendo queste cose, conviene che la poesia e la letteratura si mantenga italiana: ma non può mantenersi tale, frammischiandovi quelle idee settentrionali, che per nulla si possono confare alle nostre. Questa mescolanza di cose insociabili produrrebbe (come già troppo produce) componimenti simili a' centauri, che l'antichità favolò generati dalle nuvole. (pp. 345-346)

Luego de ser tan contundente, Giordani refuerza su punto de vista explicando que no por lo anterior sea desaconsejable conocer la producción literaria septentrional o incluso visitar aquellos países. Pero niega, una vez más, que aquella literatura pueda enriquecer a la italiana por el hecho de la incompatibilidad de las dos culturas; y por medio de un ejemplo, dice que no es lo mismo conocer que imitar:

Non dico per questo che non possa ragionevolmente un Italiano voler conoscere le poesie e le fantasie de' Settentrionali; come può benissimo recarsi personalmente a visitare i lor paesi; ma nego che quelle letterature

(comunque verso di sè belle e lodevoli) possano arricchire e abbellire la nostra, poichè sono essenzialmente insociabili. Altro è andare al Giappone per curiosità di vedere quasi un altro mondo dal nostro: altro è, tornato di là, volere fra gl'Italiani vivere alla giapponese. (p. 346)

Giordani, ya casi por concluir su texto, invita a pensar en cómo es la producción literaria italiana de su tiempo, la cual ha sido influenciada por las traducciones de Ossian; continúa escribiendo que quienes se han apasionado mucho por los poetas ingleses o alemanes, al final no conocen a Dante, y por el hecho de no conocerlo lo desprecian:

Ognuno ponga mente come si scriva in Italia, dappoichè vi regna Ossian; dietro cui è venuta numerosa turba di simili traduttori. E bello è che questi appassionati di Milton, o di Klopstok, non conoscono poi Dante, e non conosciuto lo disprezzano. (*id.*)

Para Giordani el desprecio de la literatura italiana por parte de los italianos indica la ignorancia de sus propias letras. Por esta razón los extranjeros llegan a considerar infértil la literatura italiana del momento, sin embargo, esta condición se debe por el abandono y desgano de los mismos italianos de valorar sus raíces, lo que está en su pasado:

Troppo è vero che agli stranieri debbano parere isterilite oggidì in Italia le lettere; ma questa povertà nasce da pigrizia di coltivare il fondo paterno: né per acquistar dovizia ci bisogna emigrare e gittarci sulle altrui possessioni; i cui frutti hanno sugo e sapore che a noi non si confà. (*id.*)

Pietro Giordani hace una invitación para que la literatura italiana florezca y sea fecunda: que los italianos estudien sus propios clásicos, los griegos y los latinos, pues es propiamente en la literatura italiana, y ninguna otra del mundo, que se pueden tomar y hacer bellos injertos de las literaturas antiguas; la literatura italiana

es una rama del tronco de la clasicidad y las literaturas transalpinas tienen otra raíz:

Studino gl'Italiani ne' propri classici; e ne' Latini e ne' Greci: de' quali nella italiana più che in qualunque altra letteratura del mondo possono farsi begl'innesti; poichè ella è pure un ramo di quel tronco; laddove le altre hanno tutt'altra radice; e allora parrà a tutti fiorita e feconda. (pp. 346-347)

Giordani concluye diciendo que si los italianos siguen buscando elementos propios de los extranjeros, sucederá que nunca estarán a gusto con lo propio, y en consecuencia se perderá la capacidad de poder crear aquello por lo cual sus antepasados recibieron tanto reconocimiento y tanto honor:

Se proseguiranno a cercare le cose oltramontane, accadrà che sempre più ci dispiacciano le nostre proprie (come tanto diverse), e cesseremo affatto dal poter fare quello di che i nostri maggiori furono tanto onorati. (*id.*)

A lo largo de todo el discurso de Pietro Giordani es posible percibir la habilidad argumentativa que, sin dejar de ser rigurosa y concisa, es muy sutil. Es decir, el literato maneja de una forma amable sus discrepancias con de Staël. Su objetivo es claro: él desea la no contradicción y aceptación de sus propias ideas.

El propósito de Giordani en este texto (además de contestarle a la escritora) es que los italianos conozcan, estudien y, en consecuencia, valoren los clásicos de su propia literatura y de la griega y latina, pues éstas son la raíz, la base, de la cultura italiana.

Es muy interesante el pensamiento o proyecto de Giordani, pues este argumento coincidirá de alguna manera con la idea de identidad, cultura y lengua nacional que desarrollarán después quienes se consideran en estos tiempos como románticos italianos. En resumen, este discurso de Giordani por ahora sólo se podría interpretar como el principio de un movimiento que motivó, desde un debate

literario, ciertos deseos de unificación cultural y patriótica italiana.¹⁰⁷

Fue entonces Pietro Giordani el primero de varios en responder al artículo de la escritora; y Madame de Staël envió una respuesta a Giordani en forma de carta en junio de 1816. El argumento general de este breve texto (titulado “Risposta alle critiche mossele”) es que las traducciones de obras extranjeras alimentan y nutren a la literatura en sí. Sin embargo, un tono de arrogancia y desprecio inunda las pocas páginas; la escritora primero argumenta que la literatura italiana está en peligro de caer en la esterilidad si no se adopta lo que proporciona imaginación en otras naciones. Luego escribe que en Italia no hay actividad intelectual entre la sociedad como en Francia. Unas líneas bastan:

In Francia ove si potrebbe nello stesso modo lagnarsi di una certa superficialità negli studi letterari, esiste però un mezzo particolare di animarsi reciprocamente, e questo mezzo, di cui non v'è l'uso in Italia, è la società. Tranne poche eccezioni, gl'italiani non si veggono e non s'incontrano che al teatro e attorno un tavolino di giuoco. Lo spirito di conversazione non si combina con questo genere di vita; e nulla vi potrebbe sviluppare le facoltà intellettuali.¹⁰⁸

De manera general, en este texto de Staël argumenta que ella no denuesta a los italianos, pues, según su opinión, en ninguna obra trasalpina como *Corinna* se ha loado tanto a Italia. No sólo Giordani, sino muchos otros intelectuales que se enteraron o incluso llegaron a leer dicha carta, rechazaron rotundamente las ideas de la escritora. Por ejemplo, Leopardi¹⁰⁹ menciona que tal carta de la escritora era muy

¹⁰⁷ De hecho, hay que notar que Giordani siempre habla de “italianos”, usa el término como sustantivo y adjetivo, como si esta unidad, esta identidad, ya fuera un hecho en la percepción de sus contemporáneos. Y los escritores y críticos que se examinarán después, hacen lo mismo. Los tiempos ya eran maduros para Italia.

¹⁰⁸ M. de Staël, “Risposta alle critiche mossele” trad. Giuseppe Acerbi en E. Bellorini, *op. cit.*, p. 66.

¹⁰⁹ Como se verá oportunamente, el texto es la *Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca italiana in risposta a quella di Mad. la baronessa di Staël Holstein ai medesimi*.

débil e incluso superficial en la argumentación, puesto que ella nunca respondió puntualmente a todos los cuestionamientos hechos por los intelectuales y poetas italianos que objetaron las ideas contenidas en el texto de enero de 1816.

Ludovico di Breme y sus ideas a favor del Romanticismo difundido en Italia (junio 1816)

La figura de Ludovico di Breme (1780-1820) en la historia literaria del periodo no es tan conocida ni famosa, sin embargo, es importante destacar que se trata de un pensador político, ensayista y crítico literario italiano. Su educación fue tanto eclesiástica como universitaria con una fuerte tendencia ilustrada; el universalismo y cosmopolitismo son ideas constantes que se reflejan en su producción intelectual. Di Breme fue uno de los motivadores intelectuales para la fundación de la revista *Il Conciliatore*.

Específicamente las dos obras más importantes de Di Breme respecto al Romanticismo son el opúsculo crítico y erudito titulado *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani* (1816), y el texto titulado *Postille contro i "Cenni critici sulla poesia romantica"* del Londonio (1818). No se pueden olvidar los varios artículos de crítica política que logró publicar en la corta vida de *Il Conciliatore*.

Respecto a sus ideas y aportes sobre la literatura es importante señalar que Di Breme fue un partidario del Romanticismo divulgado por Madame de Staël en Italia. Precisamente en el opúsculo *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani* de junio de 1816, Di Breme defiende las ideas divulgadas por Madame de Staël en el citado artículo "Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni" publicado en la *Biblioteca Italiana* en enero de 1816.

De manera general, en tal texto de Di Breme se encuentran presentes una gran variedad de temas: desde un análisis de personajes y sus obras de la historia literaria e incluso filosófica europea, hasta la visión de la evolución lingüística del italiano, e incluso la libertad de prensa de la que deberían gozar los periódicos y revistas del

momento. Específicamente, el tema sobre el debate clásico-romántico en Italia es sólo un motivo para expresar sus ideas respecto a la literatura, la filosofía e incluso sobre la lengua; en otras palabras, Di Breme inicia y termina este ensayo aludiendo al tema del debate y defendiendo a de Staël. En el cuerpo del texto evidencia su erudición sobre historia literaria y filosófica. Evidentemente, emplea tales conocimientos enciclopédicos e incluso en algunos casos fuerza sus argumentos sólo para dar la razón a Madame de Staël.

Ya desde el título es clara la posición de nuestro crítico, es decir, él considera que las aportaciones de algunos literatos italianos respecto al Romanticismo propagandeado por la escritora francesa no son correctas, y expone sus argumentos.

En primer lugar, Di Breme dedica las primeras páginas de su estudio a defender tanto a Madama de Staël como a sus ideas, pues la considera una mujer de gran espíritu e intelecto. Respecto a sus ideas divulgadas y conocidas sobre la literatura italiana, Di Breme la apoya; argumenta que la escritora francesa en ningún momento demerita ni la literatura italiana ni a los italianos:

Se mai per cagion di lettere e di studi siasi alzato un incomodo sussurro, egli è quello cui hanno dato motivo alcuni tratti in apparenza un po' acerbi diretti a noi da una penna molto celebre in Europa, e di cui si inorgoglia con gran ragione il Sesso piú amabile. Che questa penna potesse scrivere delle parole contumeliose e ingiuste contro gl'Italiani, anche prima di leggere quegli scritti nei quali le si son volute rinvenire, io non lo avrei creduto; dopo letti, dico assolutamente e mantengo ch'elle non vi sono; che la gloria italiana non è in essi nessunamente offesa; che noi non siamo tacciati da questo gentile Spirito né di volgarità nell'ingegno, né d'incapacità di segnalarci fra le nazioni, né ci si contendono le remote glorie dei nostri Avi; bensí alcuni consigli vi raccolgo contro i quali non basta già ribellarsi, né sfogarsi in querimonie, od in magnifiche esaltazioni di noi medesimi, a provare che sieno superflui, non che pericolosi.¹¹⁰

¹¹⁰ Ludovico di Breme, *Polemiche: Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani. Il "Giaurro" di Lord Byron. Postille al Londonio*, intr. y notas de Carlo Calcaterra, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1923, pp. 9-11. En las citas siguientes sólo se

Una vez que Di Breme describe la figura de la escritora como él la considera, se dedicará a argumentar a favor de sus aportaciones. Defenderá que es falso que la escritora haya expresado que los italianos deben de seguir e imitar los modelos literarios extranjeros, alemanes, ingleses e incluso franceses; sino que de Staël intentó motivar a conocerlos y no simplemente a copiarlos:

Falso egli è che per che per quei consigli noi venghiamo stimolati a ricopiare gli estranei nelle loro letterature; ci si stimola a conoscerle, ch'è ben tutt'altro; ci viene modestamente suggerito di entrar con tutte le civili nazioni in commercio quotidiano d'idee e di lumi, possentissimo espediente onde riacquistare anche noi, per emula gara, una qualche lodevole originalità, lungi dal farsi perdere l'attuale, ove mai di attuale ne avessimo. Non sono già le traduzioni assennate, imprese coll'intenzione di fornire agl'Italiani nuova materia ognora di studio e di meditazione, e condotte in tutte le loro parti con una profonda intelligenza delle due lingue, non sono queste le traduzioni pericolose; pericolosa, funesta, corrompitrice d'ogni carattere e d'ogni fisionomia nazionale è quell'altra continua e inosservata traduzione, e diciam per imitazione, che, senza che altri ne la consigliasse mai, noi andiamo facendo da tanto tempo dei libercoli, dei modi, dei tratti, delle fogge forestiere; quelle sono che invadono presso che inavvedutamente il pensiero, i sensi, e quindi adulterano l'indole degli Italiani. (p. 11)

Otro argumento capital del párrafo anteriormente citado es sobre la naturaleza, finalidad y funcionalidad de las traducciones. Di Breme hace referencia e hincapié en que las traducciones –de textos extranjeros– evidentemente, benefician tanto al ingenio de los italianos como a la reflexión, al proporcionar temas nuevos para la creación; las traducciones peligrosas, según Di Breme, son otras, las imitaciones, muy comunes y repetidas, precisamente porque no dan paso ni motivan a la creación.

El siguiente argumento que Di Breme emplea a favor de la traducción y

señalan las páginas. Libro consultado en la base de datos digital de la Biblioteca de la Università degli Studi di Trieste.

modelo que deberían tomar los italianos (manifestación del pensamiento de los extranjeros) es respecto a la contribución italiana en el ámbito de las de ideas del momento. Di Breme argumenta que los italianos son señalados por no contribuir con aportaciones actuales y novedosas en el aspecto de la filosofía y del pensamiento, y que en respuesta a esta acusación, por decirlo así, los críticos se excusan enlistando como argumento las aportaciones de grandes pensadores italianos de épocas pasadas:

Siamo accusati di non contribuire per nulla al progresso attuale della filosofia razionale e morale, e alle sue piú sicure e luminose applicazioni; accusati siamo di non anelare a tutta quella meta di perfezionamento (che vuol dire di semplificazione) delle teorie nostre, cui toccano già da vicino alcune altre genti... e noi invece rispondiamo che Galileo, che Machiavelli, e forse, che il Castelvetro, di queste cose ne seppero piú di tutti dei tempi loro. (p. 13)

Sin embargo, se trata de una dialéctica hasta cierto punto tendenciosa y exagerada de Di Breme, pues según escribe en su texto, no había habido aportaciones de parte de italianos en el periodo de la Ilustración; algo que no fue así, pues Cesare Beccaria, por decir un ejemplo, fue conocido y admirado por los pensadores franceses de su época, y tuvo fama hasta en Rusia.

Luego de todo el abanico crítico, Di Breme escribe, para finalizar, que a lo largo de todo su estudio es posible corroborar la veracidad de los argumentos de Madame de Staël cuyas ideas poseen verdad.

Para concluir, es importante señalar que los argumentos que emplea el autor se basan en una supuesta falta de novedad y aportaciones en Italia tanto en el área del pensamiento filosófico como en la de la creación literaria, así como en una injusticia en la interpretación de las ideas de la escritora francesa, con la que Di Breme está de acuerdo y comparte sus argumentos. Por lo tanto, para Di Breme debe ser válido aceptar y adoptar las ideas y recomendaciones de Madame de Staël.

Giacomo Leopardi y su defensa del clasicismo (julio 1816)

La figura de Giacomo Leopardi (1798-1837) en la historia de la literatura italiana es fundamental tanto en el aspecto literario como el filosófico. Se trata de un personaje emblemático, cuya biografía y obra es muy bien conocida. En este apartado mencionaremos sólo las principales obras leopardianas previas al año de 1816, las cuales están selladas por un preponderante clasicismo.

Nuestro poeta nació en el seno de una familia noble en Recanati, actual zona de Macerata, que en aquel entonces pertenecía a los Estados Pontificios. Desde muy pequeño, Leopardi demostró suma pasión por el estudio: transcurrió su infancia en la biblioteca paterna, tuvo contacto con la literatura, con la filología, con la filosofía, y sobre todo con los clásicos grecolatinos. El niño Giacomo Leopardi tuvo varios preceptores, con los cuales aprendió rápidamente italiano aúlico, latín y francés; así pues, el desarrollo de un intelecto prodigioso hizo que su último maestro, Sebastiano Sanchini, se entrevistara con su padre, el conde Monaldo, para decirle que ya “no tenía nada que enseñarle” a ese niño de apenas once años de edad. De hecho, entre 1808 y 1809 (sus 10 y 11 años), Leopardi traduce cuarenta y cuatro odas de Horacio; veintinueve del libro I y quince del libro II. En 1809, es capaz de escribir sus propias composiciones en verso con una muy notable influencia greco-latina. Escribe *La campagna* que es un conjunto de cinco *canzonette* en las cuales encontramos tanto influencia horaciana como temas propiamente arcádicos.

La cultura griega y latina son para Leopardi, desde sus primeros años, fuente de gran conocimiento y motivos poéticos. Por ejemplo, el famoso soneto *La morte di Ettore* cuya inspiración es el canto XXII de la *Ilíada*, composición que fue definida como “la prima mia Poetica composizione” por el mismo Leopardi.¹¹¹

¹¹¹ Cf. Lucio Felici “Premessa” en Giacomo Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, eds. Lucio Felici y Emmanuele Trevi, Roma, Newton Compton, 2018, p. 310.

Asimismo, el soneto *La tempesta della flotta trojana* fue compuesto por el joven poeta a partir del canto I de la *Eneida*.

Como se puede ver, a partir de los 11 años Leopardi inició a ser maestro de sí mismo. Rápidamente dominó el arte de la retórica y ya había iniciado a componer versos tanto en latín como en italiano. A partir de este mismo 1809, Leopardi escribe algunas disertaciones que más bien son ejercicios de argumentación lógica y filosófica, y al mismo tiempo se incrementa su espíritu filológico.

Dos años después de sus estudios autodidactas, traduce el *Ars poetica* de Horacio. De 1811 es también su primera tragedia titulada *La virtù indiana*.

En 1812, por motivación paterna, Leopardi reúne, en una especie de examen profesional, diversos ensayos o tesis sobre teología, ontología, filosofía moral, física, metafísica e incluso ciencias naturales, que había realizado a lo largo de los dos años anteriores. Estas disertaciones, como se titulan, configuran su obra *Dissertazioni filosofiche*. Esta obra es importante porque representa una clara señal de la suma erudición del gran pensador; y a partir de este momento saldrá a la luz su amplio saber a través de la creación y las reflexiones.¹¹²

En 1813 escribe la *Storia dell'astronomia*, un extraordinario trabajo de investigación en el cual analiza el posible origen de la astronomía (así como su uso en la agricultura) con los Caldeos; realiza un trayecto histórico impresionante, pues

¹¹² Las *Dissertazioni filosofiche* se dividen en cinco partes y éstas a su vez en más. A lo largo de esta obra encontramos temas tan variados y eruditos que van desde los relacionados con lógica como “Sopra la logica universalmente considerata”, y hasta los dedicados a la metafísica como “Dissertazione sopra l’ente in generale”, “Diss. sopra i sogni”, “Diss. sopra l’anime delle bestie”, “Diss. sopra la essenza di un ente supremo”; temas propios de física, como “Diss. sopra l’idrodinamica”, “Diss. sopra i fluidi elastici”, “Diss. sopra l’astronomia”; y también sobre argumentos filosóficos-morales como “Diss. sopra la felicità”, “Diss. sopra la virtù morale in generale”, “Diss. sopra la virtù morale in particolare”, “Diss. sopra le virtù intellettuali”; e incluso reflexiones metafísicas como “Diss. sopra le doti dell’anima umana”, “Diss. sopra gli attributi, e la provvidenza dell’essere supremo”. Cf. G. Leopardi, *Dissertazioni filosofiche, Tutte le poesie e tutte le prose*, ed. cit., índice, p. 1464.

va desde Tales de Mileto hasta Ptolomeo para continuar con Copérnico, luego con Galileo Galilei; después escribe sobre los avances que ha logrado la astronomía, y finaliza su estudio con las noticias de un cometa del año 1811.

De 1815 es el *Saggio sugli errori popolari degli antichi*, el cual fue publicado póstumo en 1846; sin embargo es pertinente tomarlo en cuenta como fe de la evolución y el continuo desarrollo intelectual de Leopardi. Este texto es un verdadero catálogo, pues su autor analiza los errores de pensadores tanto griegos como latinos. Parece extraño que un joven pensador decidiera demostrar “errores” en los antiguos, pero es necesario especificar que su propósito no es otra cosa que tratar de demostrar cuál ha sido el triunfo, las ventajas que ha dado el Cristianismo a la humanidad. Es decir, la demostración de la victoria del Cristianismo en este ensayo es obligada, se reconoce, pero en el texto hay una nostalgia evidente por la posibilidad de los antiguos de creer en ensoñaciones estupendas como la mitología.¹¹³

Ahora bien, si analizamos la obra leopardiana en sí misma es válido argumentar que estamos frente a un pensador y escritor, cuyo bagaje cultural sorprende. Sin embargo, si analizamos su obra dentro del contexto histórico-cultural europeo de la época nos damos cuenta que el poeta sabía todo de los antiguos y los clásicos, pero estaba un tanto aislado respecto a la literatura y los movimientos intelectuales de su propio tiempo.

Desde que Leopardi nace en 1798 hasta el año de creación del *Saggio sugli errori popolari degli antichi* en 1815, han pasado muchas cosas. En el aspecto social en 1798 la Revolución Francesa está por terminar, y pocos años después iniciará el

¹¹³ Cf. Francesco de Sanctis, *La letteratura italiana nel secolo decimonono*, eds. Carlo Muscetta y Atonia Perna, Torino, Einaudi, 1969, p. 23. De Sanctis ve en esta obra juvenil de Leopardi sólo la fría obediencia a los principios religiosos estrictos de la familia. El sentido nostálgico de las ensoñaciones míticas lo detectaron críticos posteriores, como por ejemplo Mario Fubini.

periodo napoleónico. En el ámbito intelectual y literario, es el año en que los hermanos Schlegel teorizan el Romanticismo que será difundido en Europa. En Inglaterra se publican las *Lyrical Ballads* las cuales son la señal de la inauguración del Romanticismo inglés. En 1799 Chateaubriand termina de escribir *Le Génie du Chistianisme*, su obra más famosa. En 1804 en Francia tenemos al Imperio Napoleónico, y en esos años Madame de Staël ya ha publicado varios de sus textos; unos años después, en 1812 tendrá lugar la campaña napoleónica en Rusia. Años más tarde, entre 1814 y 1815 tiene lugar el Congreso de Viena y el plan de la Santa Alianza. Durante ese periodo la producción literaria no solamente francesa manifestó muchos cambios; fueron muchos quienes, motivados por las acciones de Napoleón, escribieron para loarlo pero, tiempo después, llenos de desilusión volvieron a escribir, esta vez para denostarlo.¹¹⁴ Se trata de un contexto muy inquietante si se analiza a la par del ambiente en el que vivió nuestro genio solitario en Recanati.

Estamos frente a un “genio aislado”, el autor del *Saggio* es un hombre cuya formación intelectual sorprende, sin embargo es muy peculiar que no tenga contacto con el exterior, cosa que lo frustró y que expresó en su obra. A propósito de esto, De Sanctis en su estudio crítico *La letteratura italiana nel secolo decimonono* argumenta que se trata sólo y únicamente de una obra erudita, con nula relación con la producción intelectual de su momento; un pretexto para lucir aquellos grandes conocimientos almacenados en su mente; y, sobre todo, que carece de un juicio crítico en el aspecto filosófico, histórico y moral:

Lo scopo del *Saggio* è la semplice “*étiquette*”, un pretesto, senza che il giovane ne abbia coscienza. È un pretesto che gli offre occasione magnifica di metter fuori quell’inmenso materiale di conoscenze condensato nel suo

¹¹⁴ Hasta Beethoven renegó de la dedicatoria a Napoleón de su tercera sinfonía, la *Heroica*, que compuso entre 1802 y 1804.

cervello. A dimostrare verità di fatto che tutti sanno, e che nessuno contrasta, ecco una filza di citazioni, una processione di autori, diversi di valore e di autorità, e messi alla rinfusa l'uno accanto l'altro. La biblioteca a poco a poco gli esce tutta di sotto la penna. In tutta questa erudizione non ci vedo ancora discernimento o profondità, e non “*un éspirit ferme*”, e non opera virile, dove non apparisce ancora personalità e originalità, e ci vedo solo quello che ha visto De Sinner: “*admirandae lectionis et eruditionis opus*”. Non ci è qui dentro interesse morale, o filosofico, o artistico. È una materia trattata con i materiali che aveva, e da que' materiali esce non altro che un'opera meravigliosa di erudizione.¹¹⁵

Este análisis que hace de Sanctis es muy importante, pues termina por aclarar tanto la gran erudición del poeta como la falta de madurez y juicio crítico en sus escritos que superará muy pronto. Ahora bien, una vez que Leopardi entra en contacto con el exterior y logra ver el mundo fuera de ese Recanati que él más tarde definirá como “*natio borgo selvaggio*”, será capaz de hacer uso crítico de su cultura, de la historia y de la literatura para defender la tradición greco-latina, y por ende logrará comprender su presente para poder defender su patria intelectual frente las nuevas ideas románticas que en ese momento se difundían en Italia.

Con apenas dieciocho años Giacomo Leopardi escribió y envió a la *Biblioteca Italiana* en julio de 1816 una carta –que sin embargo no fue publicada, pero sí leída y reconocida por los compiladores, principalmente por Giordani– en la cual responde tanto a ciertos argumentos del texto de Madame de Staël, como a la conocida respuesta que ella envió a Giordani en junio de ese mismo año. Esta carta se titula *Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. la baronessa di Staël Holstein ai medesimi*.¹¹⁶ Este texto es la prueba de la intención de Leopardi de insertarse activamente en el mundo intelectual fuera de

¹¹⁵ F. De Sanctis, *op. cit.*, pp. 24-25.

¹¹⁶ Todas las citaciones de este texto fueron extraídas del ya citado G. Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, eds. Lucio Felici y Emmanuele Trevi, ed. cit. En las citas siguientes sólo se indican las páginas.

Recanati, pero sobre todo representa la posición del joven poeta respecto a las ideas de la imitación y de la renovación literaria divulgadas por Madame de Staël en Italia, argumentos capitales de nuestro central interés.

En dicha carta, Leopardi cuestiona los principales argumentos divulgados por de Staël y expresa su posición con mucha determinación. En primer lugar refuta la idea de imitar la literatura extranjera: es muy claro y replica que es totalmente normal que cualquier escritor italiano pueda conocer y por supuesto dar el crédito que corresponde a cualquier obra dramática francesa, pero no por eso se tendrán que considerar éstas como único modelo a seguir, pues sería un peligro para el propio teatro italiano. He aquí las palabras de Leopardi:

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

Según Leopardi, las obras extranjeras pueden servir para enriquecer de alguna manera las letras italianas, pero no sustituirlas.

El siguiente argumento es el más importante, pues es sobre la idea que no se hace alguien poeta estudiando o simplemente imitando a autores extranjeros, ni tampoco buscando inspiración en cierta estética o inspiración ajena, sino que se trata de una naturaleza, de un don casi divino que va más allá del estudio y la imitación. Leopardi en esta carta señala y ejemplifica que no es cuestión ni de estudiar a otros poetas ni de intentar imitarlos, pues Homero y los grandes poetas antiguos de la edad

clásica no imitaron a ninguno. Estos sumos genios creadores simplemente poseían tal impulso natural, y fue por medio de la contemplación de la naturaleza que lograron crear todo un mundo, una realidad, y expresar conceptos que incluso los modernos han tomado como base.

Por lo tanto, si alguien que no tiene tal “scintilla celeste” (como la define el autor) y trata de ser poeta imitando, el resultado será una poesía repleta de lugares comunes, así como ausencia de verdaderas creaciones originales:

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

En otras palabras, Leopardi al expresar su concepción tanto del poeta como de la creación poética defiende la tradición clásica y contradice hábilmente las ideas de Madame de Staël. Pero también exalta la inspiración directa que en los antiguos nacía de la contemplación de la naturaleza. Rechaza los principios de la escritora,

pero su propuesta de “imitar” a los clásicos es un manifiesto romántico: inspiración individual y contemplación de la naturaleza. No imitar su forma de escritura, sus imágenes, sus metáforas; imitar su actitud, la forma y las fuentes de su inspiración.

En los siguientes párrafos de este texto, el poeta declarará la necesidad de leer, conocer, valorar y meditar la magnitud de los poetas clásicos, pues argumenta que la maestría de los griegos, junto a la de los latinos e italianos en conjunto, configura un abanico de bellezas incalculables para nutrir la literatura:

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

Leopardi termina su carta dirigiéndose a todos los italianos, los invita a valorar sus raíces poéticas y les pide que, si leen a los escritores del norte, ya sean los ingleses o los alemanes, sea sólo para conocerlos pero no para imitarlos. Pues conocer no implica la acción de adoptar tales modelos en la literatura italiana. En unos párrafos finales, el autor invita a conocer la literatura septentrional pero con la finalidad de que los italianos se den cuenta que es más conveniente no utilizar sus elementos:

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

Por último, es sumamente importante citar unas líneas finales, pues en este último párrafo tenemos que destacar la expresión “amor di patria” como el elemento

que consideramos “romántico” en la defensa italiana del clasicismo, y es también donde Leopardi expresa que fue precisamente esto lo que lo motivó a escribir esta carta:

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

Es capital señalar que el tema del debate provocó mucho interés en Leopardi a tal punto que sucesivamente tomó como base los argumentos principales ya expuestos en la carta de julio de 1816 y se dedicó a reflexionar y aumentar sus escritos desde enero a agosto de 1818, cuyo resultado fue el *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (el cual permaneció inédito hasta 1906).

Sin embargo, por la naturaleza de dicho *Discorso* (un estudio preciso y hasta cierto punto erudito de las propias ideas estéticas y poéticas con las cuales Leopardi mismo escribirá) sería oportuno analizarlo en conjunto y cotejarlo con la primera fase de producción de la poesía de Leopardi en otra investigación específica. Lucio Felici, en su comentario a este texto, en las obras completas por él editadas, señala la dualidad que reconocemos en Leopardi entre sus afirmaciones anti-románticas y sus concepciones poéticas:

Ma sarà soprattutto importante ricordare come questo *Discorso* costituisca una sorta di ideale proemio alla prima grande stagione della poesia leopardiana, sia sul versante ‘civile’ (fra settembre e ottobre del 1818 vengono composte le canzoni *All’Italia* e *Sopra il monumento di Dante*) sia su quello dell’ispirazione ‘idilica’ (fra la primavera e l’autunno del 1819 viene composto *L’infinito* e a quei mesi risale, con ogni probabilità, la prima concezione del *Passero solitario*). [...] Scegliendo di battersi contro le novità della poesia romantica, e dunque attestandosi apparentemente in una posizione di retroguardia culturale, Leopardi in realtà conferisce alla

meditación crítica un'inaudita profundidad e una profética chiaroveggenza.¹¹⁷

A manera de conclusión, es prudente resaltar que el poeta continuará en contra del principio de abandonar el uso de la mitología propio de Mme. de Staël. De hecho, en su *Discorso*, expresará sus ideas teóricas sobre poesía, las cuales tomarán forma en su producción, inaugurando un nuevo modelo poético en el cual clasicismo y romanticismo se amalgaman. Tal manera de composición será reconocida como un clasicismo moderno propio de Leopardi. A propósito de esto Lucio Felici escribe:

La 'celestes naturalezza' degli antichi, ben lunghi dall'esaurirsi in un pedantesco paradigma retorico, è per il giovane poeta recanatese un modello operativo che lascia allo scrittore moderno infinite possibilità d'esecuzione. A pochi mesi dalla conclusione del *Discorso*, sarà la stessa poesia di Leopardi a dimostrare inequivocabilmente quanta libertà espressiva e ricchezza di invenzione potevano derivare dalla pratica di questo modernissimo classicismo.¹¹⁸

Leopardi argumenta que es propiamente la naturaleza, la forma de ser de los antiguos la que es digna de imitarse por la infinita riqueza poética y libertad expresiva que poseen aun si se compara con autores de tiempos modernos.

En resumen, en esta primera parte de la obra de Giacomo Leopardi están presentes elementos clasicistas que se pueden definir como el resultado del amor de la patria cultural o herencia intelectual y poética. Sin embargo, el debate entre clásicos y románticos hizo que germinara en el poeta un impulso, un ímpetu que lo llevó a razonar primero y crear después una teoría y una poesía que podemos reconocer en nuestros días como romántica a pesar que este autor nunca se reconoció como tal.

¹¹⁷ Lucio Felici, "Notas al *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*" en G. Leopardi, *op. cit.*, p. 968.

¹¹⁸ *Idem.*

Pietro Borsieri y su novela dialógico-narrativa en pro del Romanticismo (septiembre 1816)

Pietro Borsieri (1788-1852) fue un personaje político patriota de su tiempo. Su fuerte militancia política provocó que fuera reprimido y encarcelado al mismo tiempo que Francesco Confalonieri en 1821. Unos años antes de su detención participó con el grupo de intelectuales que fundaron la revista *Il Conciliatore*.

En septiembre de 1816, motivado por la publicación del artículo de Madame de Staël, escribe un tratado sobre crítica literaria en forma de novela en el cual apoya las ideas de la escritora francesa. El título de esta obra es *Avventure letterarie di un giorno* en la cual el autor defiende los argumentos de la nueva literatura propagandada. Este texto no se publicó en la *Biblioteca Italiana* sino como un opúsculo independiente.

La historia se desarrolla a través de las vivencias y descripciones del personaje principal nombrado *Galantuomo*, quien narra las conversaciones y reflexiones que tiene con otros personajes, por un lado genéricos, como un lector, un vendedor de libros o un poeta, y por el otro lado personajes cuyos nombres corresponden a personas reales como Silvio Pellico o Carlo Gozzi.

El escritor dedica sólo el capítulo VI titulado “L’incontro di un Poeta” a sus reflexiones sobre la imitación de escritores alemanes e ingleses de la época, es decir, las ideas principales divulgadas por Madame de Staël:

Or bene, diss’io, giacchè senza pensarci siamo entrati in un argomento di molte dispute d’oggi, apritemi anche la vostra opinione sovra il recente consiglio dato agl’Italiani dalla Baronessa di Staël di tradurre le opere eccellenti degl’Inglesi e dei Tedeschi.¹¹⁹

¹¹⁹ Pietro Borsieri, *Avventure letterarie di un giorno*, Milano, Pirotta, 1816, p. 90. En las siguientes citas sólo se señalarán las páginas. Libro digitalizado perteneciente al British Museum consultado a través de Google Books.

Es importante señalar que Borsieri fundamenta todos sus argumentos específicamente sobre las ideas de Madame de Staël. Afirma que “traducir e imitar no significa copiar”; en otras palabras: traducir y tomar inspiración de lo que se traduce, no significa hacer copia, no significa imitación pedestre. El autor sostiene que conocer las obras consideradas perfectas de otras lenguas no implica dejar de ver o abandonar la literatura propia, es decir, la italiana:

Tradurre ed imitare non è copiare; conoscere le perfezioni d'un'altra letteratura non è lo stesso che stendere un velo su quelle della nostra. Bensì colui che a questa delicatissima opera s'accinge deve profondamente conoscere e l'indole propria della nostra, e quella propria della letteratura che prende ad imitare, onde non violare né l'una né l'altra o con licenza sconsigliata o con servile fedeltà. Però darei quest'incarico a quei soli scrittori che han già colle opere loro acquistata l'autorità di servire d'esempio. (*id.*)

El argumento principal del autor es que al realizar tales traducciones los poetas italianos podrán enriquecer su poética y a los lectores se les podrá ofrecer el deleite de conocer las nuevas formas de lo bello hasta ahora desconocidas, y se abrirían las fuentes intactas hasta el momento de inspiración fantástica de tales poetas extranjeros, pues la creación poética italiana se ha vuelto estéril debido a la continua imitación de la antigüedad. No se debe creer que las fuerzas del propio ingenio sean suficientes para todo: los grandes poetas han estudiado, dice Borsieri, a sus contemporáneos extranjeros:

Così s'arricchirebbe il tesoro de' poetici modi, si offrirebbe ai lettori il diletto di contemplare alcune forme del bello per anco ignote, e si aprirebbero fonti ancora intatte d'invenzione alle fantasie de' poeti, omai isterilite dalla uniforme imitazione dell'antichità, né si deve credere che le forze del proprio genio possano bastare a tutto. Chi ebbe mai più genio di Dante? Eppure egli studiò persino i Trovatori provenzali, e derivò molte bellezze dalla loro poesia, e citò con riverenza i nomi di alcuni di loro nel suo divino poema. Lo stesso possiam dire di Petrarca, lo stesso di Ariosto, la cui fantasia non sarebbe

divenuta sì grande e meravigliosa senza la lettura de' Romanzi di cavalleria. Ora dimando se Dante, Petrarca, Ariosto vivessero ai nostri dì, trascurerebbero essi di meditare Shakespeare, Schiller, Calderone (*sic*), essi che non disprezzarono i Trovatori e i Romanzieri? (*id.*)

Respecto a las ideas de tomar como modelo, e incluso poetizar con referencias extranjerias, el autor señala que nadie en Inglaterra consideró a Shakespeare ni a Milton desleales por tomar algunas formas y temas de la cultura italiana:

Non è dunque un'ingiuria il consigliare gli Italiani ad offerire ai genii immortali d'altre Nazioni quel tributo ch'esse porgono ai nostri con loro profitto. Io non ho ancora sentito che niuno a Londra abbia dato taccia di cattivo inglese all'egregio T. J. Mathias, perché ristampò in eleganti volumi i migliori classici italiani; ovvero perché compone egli stesso nobilissimi versi e purgate prose nella nostra favella. [...] Niuno chiamò sleale a Shakespeare, od infedele a Milton, perché cantò del Petrarca, di Messer Lodovico, di Torquato. (pp. 91-92)

Con este argumento el autor busca promover la aceptación de la imitación de los modelos literarios extranjeros. Borsieri dedica la última parte de este pequeño capítulo a señalar que Ludovico di Breme en su texto titulado *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani* (junio 1816) demuestra que Madame de Staël no desprecia a la literatura italiana:

Egli [Ludovico di Breme] assunse a provare che la Baronessa di Staël-Holstein ha lodati degnamente i più grand'uomini italiani, e riporta per questo vari bei passi della *Corinna* nei quali per verità Dante, Petrarca, Tasso, Ariosto, Colombo, Michelangelo, Raffaello, Pergolesi, Galileo hanno un solenne e pomposo elogio. (pp. 97-98)

Es evidente que Borsieri argumenta de una forma más moderada respecto a Di Breme, sin embargo los lineamientos de este escrito giran en torno a las ideas de la escritora francesa. Es importante señalar que la naturaleza del texto de Borsieri lo

hace diferente de todos los demás, pues por medio de personajes de una novela busca lograr la aceptación de las ideas románticas divulgadas por de Staël. Pietro Borsieri al igual que todos los seguidores y partidarios de Mme. de Staël repite los argumentos que traducir las obras extranjeras ayudaría a nutrir el genio creador italiano, que los ingleses y alemanes han llegado a una perfección estética digna de ser imitada, aunque tal imitación no debe significar reproducción; es decir, es otro intelectual que afirma la esterilidad de las letras italianas, y la considera debida al apego perenne y nunca cuestionado a la imitación de los clásicos.

Giovanni Berchet y su opúsculo en defensa del Romanticismo (diciembre 1816)

Giovanni Berchet (1783-1851) fue una figura emblemática de su tiempo, pensador y notable político patriota. Perteneció al grupo intelectual y político que fundó la revista *Il Conciliatore*. Sin embargo a consecuencia del arresto y encarcelamiento de Francesco Confalonieri y Pietro Borsieri, Berchet en 1821 decide autoexiliarse primero en Inglaterra y después en Bélgica.

Escribe y difunde en diciembre de 1816 un opúsculo titulado *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*.¹²⁰ Se trata de una supuesta carta escrita por un señor llamado Grisostomo quién la envía a su hijo cuyo nombre no se menciona. El autor de la carta es el *alter ego* del autor.

De manera general, por medio de esta carta Berchet expresa sus ideas sobre las ventajas de traducir textos literarios de otros pueblos así como los lineamientos generales de la literatura romántica; el autor primero expone y luego ejemplifica los lineamientos teóricos poéticos románticos por medio de dos traducciones que él mismo declara haber hecho de dos textos de Gottfried August Bürger.

¹²⁰ Este texto de Berchet fue consultado en *Opere di Giovanni Berchet edite ed inedite*, a cargo de Francesco Cusani, Milano, Pirotta, 1863, pp. 207-232. En las citas sólo se indicará la página. Libro perteneciente al archivo digital de la New York Public Library.

Respecto a la poesía y los poetas, Berchet argumenta, como lo hiciera el joven Leopardi, que es la naturaleza quien hace a los poetas: por lo tanto éstos pertenecen a la humanidad y no sólo a una nación. Esta concepción de poetas cosmopolitas es aún un destello de las ideas del siglo XVIII:

Omero, Shakespeare, il Calderon (*sic*), il Camoens, il Racine, lo Schiller per me sono italiani di patria tanto quanto Dante, l'Ariosto e l'Alfieri. La repubblica delle lettere non è che una, e i poeti ne sono concittadini tutti indistintamente. (p. 215)

El autor describe tres tipos de individuos y su relación con la poesía: en primer lugar, los “ottentotti”¹²¹ son individuos cuya estupidez es contraria a la poesía; en segundo lugar, los “parigini” son individuos sumamente civilizados y refinados que pierden la sensibilidad natural de la poesía; y en tercer lugar, el “popolo” que son todos aquellos lectores que tienen la capacidad de percibir emociones. Con palabras de Berchet:

Se la stupidità dell'ottentoto (*sic*) è nimica della poesia, non è certo favorevole molto a lei la somma civilizzazione del parigino. Nel primo la tendenza poetica è sopita; nel secondo è sciupata in gran parte. I canti del poeta non penetrano nell'anima del primo, perché non trovano la via d'entrarvi. Nell'anima del secondo appena appena discendono accompagnati da paragoni e da raziocini: la fantasia ed il cuore non rispondono loro che come a reminiscenze lontane. [...] Basti a te per ora il sapere che tutte le presenti nazioni d'Europa (l'italiana anch'essa né più né meno) sono formate da tre classi d'individui: l'una di ottentoti, l'una di parigini e l'una, per ultimo, che comprende tutti gli altri individui leggenti ed ascoltatori, non eccettuati quelli che, avendo anche studiato ed esperimentato quant'altri, pur tuttavia ritengono attitudine alle emozioni. A questi tutti io do il nome di popolo. (pp. 215-216)

¹²¹ El autor lo escribe con una sola ‘t’ al final. La palabra “ottentotti” fue empleada por los holandeses en el siglo XVII para referirse a una tribu sudafricana, y este término se usaba en Italia como sinónimo de persona torpe o maleducada. Hoy no se usa en ninguna de esas acepciones, ni la que indica la etnia, ni la metafórica de tipo despectivo. Cf. Enciclopedia Treccani *on-line*, s.v. ottentotti.

Berchet argumenta que son precisamente los individuos que él nombra “popolo” los lectores a los cuales se debe dirigir el poeta por medio de sus creaciones:

La gente ch'egli cerca, i suoi veri lettori stanno a milioni nella terza classe. E questa, cred'io, deve il poeta moderno aver di mira, da questa deve farsi intendere, a questa deve studiar di piacere, s'egli bada al proprio interesse ed all'interesse vero dell'arte. Ed ecco come la sola vera poesia sia la popolare. [...] Se i poeti moderni d'una parte della Germania menano tanto romore di sé e in casa loro e in tutte le contrade d'Europa, ciò è da ascrivarsi alla popolarità della poesia loro. E questa salutare direzione ch'eglino diedero all'arte fu suggerita loro dagli studi profondi fatti sul cuore umano, sullo scopo dell'arte sulla storia di lei e sulle opere ch'ella in ogni secolo produsse: fu suggerita loro dalla divisione in classica e romantica ch'eglino immaginarono nella poesia. (pp. 217-218)

En breve, el autor construye el discurso de los tipos de individuos para justificar que la poesía alemana que él nombra popular es la que los poetas modernos deben seguir, y luego precisa que se trata de la literatura que propusieron los alemanes, es decir, la romántica.

La definición y catalogación de la literatura que expone Berchet en este texto es la que August Schlegel dio en su texto *Über dramatische Kunst und Literatur* (Sobre el arte dramático y la literatura) de 1808. En otras palabras, Berchet expone las características de la poesía clásica y la poesía romántica con los mismos conceptos que sistematizó Schlegel; la primera es de cualidad inmanente, es decir, se basa solamente en la existencia terrena, propia del mundo pagano, y la segunda es la poesía de la trascendencia, que fue influenciada por el cristianismo y por la visión o expectativa de un ideal de felicidad, que por ser inalcanzable o perdida provoca melancolía en los individuos.

Berchet escribe sobre el uso de la mitología en la poesía, y argumenta que ya

no es una creencia viva, no es tampoco la religión de la humanidad: por lo tanto se debe dejar de lado, pues la poesía como su contenido deben ser elementos vivos, es decir, actuales:

Videro [i greci] che quelle malie erano i loro dèi, la loro religione, le loro superstizioni, le loro leggi, i loro riti, i loro costumi, la storia loro, le loro tradizioni volgari, la geografia loro, le loro opinioni, i loro pregiudizi, le fogge loro, ecc. ecc. ecc. E noi, dissero eglino, noi abbiamo altro Dio, altro culto; abbiamo anche noi le nostre superstizioni; abbiamo altre leggi, altri costumi, altre inclinazioni più ossequiose e più cortesi. [...] Se la poesia è l'espressione della natura viva, ella deve essere viva come l'oggetto ch'ella esprime, libera come il pensiero che le dà moto, ardita come lo scopo a cui è indirizzata. (p. 223)

Para Berchet la literatura clásica y la mitología (como religión) son cosas muertas, es decir, ya no tienen validez en las creencias de la humanidad, y por lo tanto se debe dejar de tomarlas como modelos para la creación literaria. En resumen, la literatura debe tener un contenido que pueda ser reconocido y entendido por los individuos que él define como pueblo: por eso el adjetivo “popular”. Es decir, la finalidad de la poesía romántica es ser un reflejo de las creencias y del interior de los individuos actuales.

Giuseppe Londonio y su estudio crítico sobre la poesía romántica (1817)

Carlo Giuseppe Londonio (1780-1845) fue un político milanés que a pesar de su formación en economía se interesó en los clásicos, y de manera autodidacta los estudió, así como el inglés y el alemán. Su conocimiento de la clasicidad y de la tradición literaria italiana, aunado al de la literatura inglesa y alemana, hizo que en el momento en el cual circulaban las ideas propias del debate clásico-romántico, él pudiera tomar partido y expusiera su opinión.

A propósito de las ideas de Mme. de Staël, Londonio escribió y publicó en

primer lugar un pequeño texto titulado *Risposta ai due discorsi di Madama di Staël* (1816), en el cual expresa su firme posición clasicista y rechaza rotundamente que en Italia se intentaran imponer los modelos románticos alemanes e ingleses por medio de traducciones.

Pero el escrito de Londonio más importante tanto por extensión como por la profundidad de los estudios y argumentos respecto al debate, es el opúsculo titulado *Cenni critici sulla poesia romantica* publicado en 1817, en el cual argumenta que se debe analizar con mucho cuidado la nueva literatura, cuáles son sus modelos y figuras de autoridad, y si éstos realmente pueden sustituir el canon clásico. Londonio es muy claro y se refiere precisamente a los teóricos del Romanticismo y a su difusora:

Trattasi di decidere se all' esempio degli antichi classici debba preferirsi quella di Milton, di Klopstock, di Shakespeare, di Calderon (*sic*), di Schiller, ec., e all' autorità di Aristotele, di Longino e d' Orazio quella del sig. Schlegel, di Lessing o di Madama di Staël.¹²²

Para Londonio la nueva literatura romántica, tanto alemana como inglesa, tiene su propio valor y posee cierta belleza que debe reconocerse. Sin embargo el canon clásico debe seguir siendo un referente literario, porque ya ha alcanzado la perfección poética. Londonio hace todo un análisis histórico de la cultura. Explica que la mitología griega es la expresión de las fuerzas físicas y morales de la naturaleza y del hombre; por lo tanto, no debe ser olvidada ni menospreciada, pues de estos elementos surge la literatura y la filosofía. Al paso del tiempo, continúa exponiendo Londonio, la latinidad será un fruto de la evolución y fusión de diversos elementos griegos. Por medio de este panorama histórico, Londonio justifica y

¹²² Carlo Giuseppe Londonio, *Cenni critici sulla poesia romantica*, Milano, Pirota, 1817, p. 8. En las siguientes citas sólo se indican las páginas. Este libro fue consultado en la base digital de la Biblioteca Nacional de Austria.

demuestra su argumento: la tradición greco-latina pertenece, más que a otras, a la literatura y cultura italianas y por lo tanto debe de ser su modelo. Por otro lado, Londonio hace un riguroso análisis de algunas obras de grandes poetas ingleses y alemanes muy bien valorados por los románticos (Milton, Shakespeare y Schiller) y señala con precisión los elementos propiamente mitológicos griegos presentes en dichos textos.¹²³

Londonio encuentra un fuerte argumento contra lo que la misma de Staël proponía: eliminar el uso de la mitología en la literatura. El estudioso encontró el punto de contradicción:

[...] quegli stessi poeti su cui si fonda la principal gloria della scuola romantica, furono ben lontani dal professare quell'assoluta esclusione di qualunque immagine od espressione desunta dalla greca mitologia, che oggidi si vorrebbe erigere in positivo canone del nuovo sistema. Il dilemma è netto netto: o si concede che si possano introdurre anche nella poesia romantica delle idee, delle similitudini derivate dall'antica mitologia; o Milton, Shakespeare, Schiller, ec. non militano sotto la stessa bandiera dei romantici de' nostri giorni. (p. 24)

Londonio hace con este texto un panorama analítico de la literatura romántica del momento, y en consecuencia demuestra la presencia de los clásicos en ciertas obras de poetas exaltados por los románticos, de escritores románticos ingleses y alemanes.

Ésta es la parte más interesante de las ideas de Giuseppe Londonio, pues son argumentos totalmente válidos. Como se ha analizado a lo largo de la primera parte de esta investigación, se puede constatar que los teóricos alemanes del Romanticismo no desvirtuaron la literatura clásica de la manera en la cual lo expresa Madame de Staël. De igual manera se puede ver que los poetas románticos ingleses,

¹²³ Cf. *ibidem*, pp. 19-23.

alemanes e incluso algunos poetas franceses no dejaron de lado la clasicidad, al contrario, ellos la reinterpretaron e hicieron una especie de homenaje a la tradición grecorromana. Es decir, fusionaron, de alguna manera, en sus obras ciertos elementos propios de la clasicidad con los nuevos modelos literarios.

Alessandro Manzoni y su concepción del Romanticismo (septiembre 1823)

Alessandro Manzoni es una de las figuras más emblemáticas de la literatura italiana: su gran fama y prestigio corresponde principalmente a una de sus obras de carácter narrativo, es decir, *I promessi sposi* (1840). Dicha obra es uno de los monumentos literarios románticos italianos, y precisamente por esta novela histórica Manzoni se convirtió en el mayor exponente del Romanticismo italiano. Sin embargo, hacer un análisis de la obra de Manzoni previa a 1840 es de capital importancia, pues durante tal periodo tiene lugar el cambio y la evolución su pensamiento.

Desde muy joven Manzoni, nacido en 1785, demostró una actitud a-religiosa, influenciado por la tendencia propia de la época ilustrada. Los primeros años del siglo XIX, Manzoni los vive en la capital cultural italiana del norte: Milán, donde había nacido, hijo de Giulia, hija de Cesare Beccaria. Es precisamente en esa ciudad donde continúa sus estudios e inicia el contacto con los intelectuales de su época, y se relaciona con Vincenzo Monti y Ugo Foscolo. Durante este periodo Manzoni escribió textos en verso cuya forma y contenido son propiamente neoclásicos y de corte ilustrado; por ejemplo el poema titulado *Del trionfo della libertà* (1801) en el cual el autor exalta la libertad (que se creyó que Napoleón iba a instaurar), pues es ella quien vence la tiranía, el despotismo y las supersticiones.¹²⁴

El año de 1805 es importantísimo en la biografía y en el desarrollo de la obra de Manzoni, pues debido a la noticia de la muerte de Carlo Imbonati (la pareja de su

¹²⁴ Cf. G. Floccia, *op. cit.*, p. 409.

madre, Giulia Beccaria) el joven escritor se trasfiere a París donde su madre se había establecido con el recientemente difunto. No obstante que Manzoni no haya tenido una relación directa con Imbonati, en 1806 escribe un célebre carmen titulado *In morte di Carlo Imbonati*. Dicho texto representa en sí una evolución en la obra manzoniana, pues hay una ausencia de referencias a la mitología clásica, así como elementos propios de la literatura cementerial inglesa, y sobre todo la reflexión profunda del paso de la vida a la muerte. En otras palabras, se trata del primer indicio de la formación del nuevo pensamiento de Manzoni.

En 1807 tiene lugar la muerte de su padre, el conde Pietro Manzoni, y el siguiente año el escritor contrae matrimonio (con ceremonia de tipo reformado) con la calvinista Enrichetta Blondel. Durante estos años floreció en Manzoni una inquietud interna respecto a la religión, a tal punto que poco a poco fue dejando de lado su pensamiento agnóstico. Se trata del periodo conocido como la fase de la conversión religiosa manzoniana, la cual terminará, luego de profundas meditaciones y estudios, en el reconocimiento del catolicismo como religión cristiana originaria y verdadera, pero siempre con un matiz jansenista. Este cambio y evolución intelectual e interna de Manzoni se manifestará profundamente en toda su obra posterior. Manzoni se había acercado inicialmente, después de su matrimonio con Enrichetta Blondel, al cristianismo calvinista y el rigorismo moral de esta corriente cristiana se refleja en su visión religiosa después de su conversión definitiva al catolicismo, también por la frecuentación de los dos esposos con sacerdotes de tendencia jansenista. Es importante señalar que en 1810 Manzoni y Blondel vuelven a contraer matrimonio bajo los lineamientos católicos después de la abjura de Enrichetta. La conversión religiosa manzoniana fue de importancia capital, pues a partir de este periodo, los temas religiosos tomarán un lugar central en su obra. A propósito de esto, en 1819 Manzoni escribió y publicó la primera parte

del ensayo filosófico religioso titulado *Osservazioni sulla morale cattolica*.¹²⁵

El proyecto de escribir este ensayo fue dar una respuesta a las ideas del historiador Sismondo de' Sismondi, quien argumentaba que los italianos practicaban una religión fingida, o sea, sólo aparentaban ser católicos; y también argumentaba que la raíz del problema era la autoridad del papado. A propósito de esto Giuseppe Floccia expresa lo siguiente:

Il Manzoni con una prosa eloquente e nobile, con una polemica ferma e stringente, rispondeva che la morale evangelico-cattolica è la sola santa, alta e ragionata, sicché la corruzione lamentata deriva non dalle istituzioni religiose, ma dal fatto che i principi e i politici applicano arbitrariamente e frettolosamente la morale, gli uomini la trasgrediscono o la ignorano o la interpretano alla rovescia. [...] Il cattolicesimo, secondo lo spirito del Vangelo, placa tutte le passioni, scioglie tutti i dubbi, è maestro di verità, di virtù, di giustizia, condanna l'odio tra i popoli, la violenza, la tirannide, la servitù. L'autore perciò ammonisce che "bisogna chiedere conto a una dottrina delle conseguenze legittime che si cavano da essa e non di quelle che le passioni, i pregiudizi, gli abusi ne possono dedurre".¹²⁶

La producción propia de una temática religiosa razonada y precisa está presente también en los *Inni sacri*. Manzoni los inició a componer en 1812 con el proyecto inicial de crear doce, sin embargo sólo realizó cinco: *La Resurrezione* (1812), *Il nome di Maria* (1812-1813), *Il Natale* (1813), *La Passione* (1814-1815), y *La Pentecoste* (1817-1822). El proyecto era encontrar una lengua en la cual fuera posible transmitir los conceptos, la naturaleza y el sentimiento religioso que él mismo había experimentado. Este cambio de visión intelectual profunda provoca en el poeta un cambio –también razonado, no intuitivo– de estilo y de estética literaria. Manzoni, al dejar el ateísmo dieciochesco, deja el estilo y las imágenes clasicistas,

¹²⁵ La obra final se constituye de XIX capítulos y un apéndice, y fue publicada completa en 1834.

¹²⁶ G. Floccia, *op. cit.*, p. 434.

y también en la lengua busca un estilo más llano, más comprensible para todos, finalmente un estilo más propio de la prosa. A propósito de esto Farina y Affinati señalan:

Rifiutata la tradizione classicista e il registro alto del dettato poetico, Manzoni cercava una lingua di più immediata comunicatività, che non si curasse di abbellimenti formali ma fosse in grado di esprimere con efficacia i contenuti concettuali che gli stavano a cuore.¹²⁷

En este periodo Manzoni ya estaba dejando de lado las imágenes de la mitología clásica. Es aquí el punto fundamental de su posición intelectual respecto al Romanticismo. Este autor interpretó los lineamientos de la escuela romántica propiamente como una renovación en la creación poética, es decir, dejar de lado los esquemas tradicionales para dar paso a la expresión sentimental propia del espíritu.

Además de las obras de clara inspiración religiosa, Manzoni escribe de igual manera sobre temas civiles patrióticos. La adhesión a los modos románticos como se ha visto, en Italia no se desliga, se une inevitablemente con el espíritu patriótico (con la naciente idea nacionalista y de identidad) más fuerte y consciente en la zona del Reino Lombardo-Véneto dominada por Austria.

Las dos obras representativas respecto a esta temática son las célebres y conocidas odas compuestas en 1821: la primera, *Marzo 1821* en la cual está presente un fuerte argumento patriótico, pero que no se publicó por el fracaso del movimiento rebelde que tuvo lugar ese año; y la segunda, titulada *Il cinque maggio*, que Manzoni escribió tras tener noticia de la muerte de Napoleón Bonaparte también en 1821. A diferencia de muchos otros poetas, Manzoni no escribió tal texto para loar o denostar a Napoleón; en esta oda el poeta realiza una reflexión sobre la figura humana de

¹²⁷ Eraldo Affinati y Giulia Farina, *Enciclopedia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, 2002, s.v. Manzoni, p. 626.

Napoleón y sobre todo sobre la Providencia y la misericordia divina.

Es importante señalar que fue precisamente en 1823 cuando Manzoni manifestó más que su aceptación, su adhesión al movimiento romántico, por medio de un pequeño texto titulado *Sul Romanticismo. Lettera al marchese Cesare D'Azeglio* escrita el 22 de septiembre de 1823. Este texto, sin embargo, fue publicado hasta 1871.

En esta carta, que realmente se puede considerar como un ensayo de teoría literaria, Manzoni expone su percepción del Romanticismo y argumenta las razones por las cuales él acepta los lineamientos de tal escuela.

Manzoni hace notar que el Romanticismo como sistema literario presenta una parte “negativa”, es decir, una serie de elementos que el Romanticismo rechaza y quiere eliminar de la literatura, y otra “positiva”, es decir, los elementos que propone y acepta como necesarios y fundamentales. Manzoni subraya primero lo que el Romanticismo niega, y luego lo que propone.

En la parte negativa, argumenta Manzoni, el Romanticismo considera necesario excluir muchos elementos de la cultura clásica como el uso de la mitología, la imitación de los modelos clásicos, ciertas reglas de composición aceptadas como básicas no por razonamiento sino por autoridad de algunos retóricos; y sobre todo las unidades dramáticas atribuidas a Aristóteles:

La prima [la parte negativa] tende principalmente a escludere l'uso della mitologia, l'imitazione servile dei classici, le regole fondate su fatti speciali, e non su principi generali, sull'autorità dei retori, e non sul ragionamento, e specialmente quella delle così dette unità drammatiche, di tempo e luogo apposte ad Aristotele.¹²⁸

¹²⁸ Todas las citas de Alessandro Manzoni, *Sul Romanticismo. Lettera al marchese Cesare D'Azeglio* provienen de un extracto digitalizado de *Scritti di teoria letteraria. Alessandro Manzoni*, ed. Adelaide Sozzi, intr. Cesare Segre, Milano, Rizzoli, 1997. Consultado en Liberliber.it.

Sin embargo rechazar estos aspectos es necesario, y Manzoni se dedica a explicar porqué. Si bien para los románticos la mitología es algo absurdo porque se trata de un “falso riconosciuto” y es “cosa fredda l’introdurre nella poesia ciò che non richiama alcuna memoria, alcun sentimento della vita reale; cosa noiosa il ricantare sempre questo freddo e questo falso”, para Manzoni la razón por la cual la mitología debe de dejar de ser un modelo es por una cuestión religiosa:

Ma la ragione, per la quale io ritengo detestabile l’uso della mitologia, e utile quel sistema che tende ad escluderla, non la direi certamente a chiunque, per non provocare delle risa, che precederebbero, e impedirebbero ogni spiegazione; ma non lascerò di sottoporla a Lei, che, se la trovasse insussistente, saprebbe addirizzarmi, senza ridere. Tale ragione per me è che l’uso della favola è idolatria. Ella sa molto meglio di me, che questa non consisteva soltanto nella credenza di alcuni fatti naturali e soprannaturali: questi non erano che la parte storica, ma la parte morale era fondata nell’amore, nel rispetto, nel desiderio delle cose terrene, delle passioni, de’ piaceri che portano fino all’adorazione, nella fede in quelle cose come se fossero il fine, come se potessero dare la felicità, salvare. (pp. 12-13)

Es sumamente interesante reconocer que la razón por la cual Manzoni adoptó la tendencia romántica fue porque esta escuela rechaza la veneración de valores no cristianos, pues si se analiza con detenimiento el razonamiento manzoniano, se verá que el autor se refiere a que el lenguaje y figuras mitológicos pueden desviar el intelecto de la doctrina cristiana. Es decir, si en la mitología hay una parte de enseñanza moral y de virtud, ésta de cierta manera puede confundir el intelecto de los hombres y desviarlo de la verdad religiosa:

La mitologia, si è sempre detto, serve a rappresentare al vivo, e rendere interessanti le passioni, le qualità morali, anzi le virtù. E come fa questo la mitologia? Entrando, per quanto è possibile, nelle idee degli uomini, che vedevano un dio in ognuna di quelle cose; usando del loro linguaggio, tentando di fingere una credenza a ciò, che quelli credevano; ritenendo in somma dell’idolatria tutto ciò che è compatibile con la falsità riconosciuta di

essa. Così l'effetto generale della mitologia non può essere, che di trasportarci alle idee di que' tempi in cui il Maestro non era venuto, di quegli uomini che non ne avevano né la previsione, né il desiderio; di farsi parlare anche oggi, come se Egli non avesse insegnato, di mantenere i simboli, l'espressioni, le formule dei sentimenti ch'Egli ha inteso distruggere; di farci lasciar da una parte i giudizi ch'Egli ci ha dati delle cose, il linguaggio che è la vera espressione di quei giudizi del mondo pagano. (pp. 13-14)

El siguiente argumento es sobre el estudio de la clasicidad; Manzoni expone que ni los románticos alemanes ni los ingleses excluyen un estudio o valoración de los grandes modelos clásicos, como generalmente se cree. Para Manzoni los poetas y escritores griegos y latinos tienen su propio valor, sin embargo, él argumenta que es precisamente la imitación mecanizada la razón por la cual los románticos no aceptan la clasicidad y sus modelos:

Quello che i Romantici combattevano, è il sistema d'imitazione, che consiste nell'adottare e nel tentare di riprodurre il concetto generale, il punto di vista dei classici, il sistema, che consiste nel ritenere in ciascun genere d'invenzione il modulo, ch'essi hanno adoprato, i caratteri che ci hanno impressi, la disposizione, e la relazione delle diverse parti; l'ordine e il progresso de' fatti, ecc. (pp. 16-17)

Para Manzoni, los elementos que el Romanticismo rechaza son los más importantes. El autor termina esta primera parte argumentando: “Con tutto ciò la parte negativa è, senza dubbio, la più notevole del sistema romantico, almeno del trovato e esposto fino ad ora” (p. 29).

Respecto a la parte positiva, o sea, respecto a los elementos que el Romanticismo propone como útiles y favorables, el escritor aclara que “Il positivo non è a buon prezzo, né così preciso, né così diretto, né sopra tutto così esteso” (p. 29), pues según Manzoni el Romanticismo en sí promueve una cierta libertad ante las reglas, no sigue estrictamente modelos establecidos, es decir, se trata de una

escuela que se basa sobre todo en la expresividad individual, interna y propia del poeta.

Sin embargo, Manzoni señala, a lo largo de su texto, que respecto a tan controversial debate los clasicistas realizaron las mejores aportaciones en pro del clasicismo, es decir, fueron los que mejor expresaron sus ideas y argumentos mediante textos y estudios, pues la mayoría de románticos se limitaron sólo a repetir y a defender las ideas de Madame de Staël.

Por otro lado, Manzoni analiza desde un punto de vista religioso los lineamientos teóricos del Romanticismo y hace, a partir de esto, una aportación singular. El pensador argumenta que, si bien este nuevo sistema literario se ha propuesto dejar de lado la mitología pagana, no hay un solo teórico (al menos de los que él estudió) que a partir de estos postulados se proponga difundir por medio de la creación poética un sistema de valores morales y espirituales con la finalidad de elevar el espíritu del hombre a la verdad del conocimiento inspirándose en la moral cristiana:

Sarebbe leggerezza l'affermarlo di tutti, poiché in molti scritti di teorie romantiche, anzi nella maggior parte, le idee letterarie non sono espressamente subordinate al cristianesimo, sarebbe temerità il negarlo, anche d'uno solo, perché in nessuno di quegli scritti, almeno dei letti da me, il cristianesimo è escluso. [...] Ora, il sistema romantico, emancipando la letteratura dalle tradizioni pagane, disobbligandola, per dir così, da una morale voluttuosa, superba, feroce, circoscritta al tempo, e improvida anche in questa sfera; antisociale, dov'è patriottica, e egoista, anche quando non è ostile, tende certamente a render meno difficile l'introdurre nella letteratura le idee, e i sentimenti, che dovrebbero informare ogni discorso. E dall'altra parte, proponendo anche in termini generalissimi il vero, l'utile, il buono, il ragionevole concorre, se non altro, con le parole, allo scopo del cristianesimo; non lo contraddice almeno nei termini. (pp. 34-35)

Es evidente que Manzoni percibe e interpreta el Romanticismo con una

perspectiva cristiana, en cuya finalidad ya se vislumbra el interés sobre la función patriótica educativa de la literatura. En resumen, las ideas de Manzoni respecto el Romanticismo son muy diversas de la de los demás escritores, pues él adopta esta nueva tendencia pero antes realiza un estudio, una reflexión profunda de crítica para finalmente poder tomar la decisión de insertarse en tal escuela literaria; sin embargo, nuestro escritor irá más allá, pues no sólo adopta los lineamientos de la escuela escogida, sino los toma como base para crear su propio concepto y finalidad de la literatura.

Es decir, la razón por la cual el poeta se adhiere a los lineamientos románticos es para tomarlos como base para su proyecto de creación literaria más importante, su obra más famosa: *I promessi sposi*.

Para finalizar, es importante señalar que Manzoni así como estuvo al tanto de las discusiones entre románticos y classicistas, tuvo también contacto con el *Ivanhoe* por medio de una traducción francesa, y pocos años después, en 1821, adoptó los principios de la nueva novela histórica e inició a escribir *Fermo e Lucia* (la terminó de escribir en noviembre de 1823 y se editó en 1825), la primera versión de lo que después será su gran novela. La segunda versión de este proyecto fue la llamada “Ventisettana”, es decir la de 1827, la última versión previa a su máxima obra romántica: *I promessi sposi* que se publicó en su versión definitiva en 1840.¹²⁹

Manzoni adopta los principios de la novela histórica de Walter Scott, es decir, la creación de los ambientes y de los personajes por medio de la fusión de elementos históricos y con otros de creación. En otras palabras, es la mezcla de elementos del pasado con otros del presente; la vinculación y fusión de la realidad, en la creación literaria de la historia y de los personajes, con la fantasía; y esta fantasía generalmente se encuentra en la creación del carácter y personalidad de algunos

¹²⁹ Cf. Luca Frassinetti, “Dal *Fermo e Lucia* alla *Quarantana*” en M. Santagata *et al.* eds., *op. cit.*, Vol. II. 2, *Primo Ottocento*, pp. 66-67.

personajes con una carga simbólica muy fuerte y enlazada con elementos del presente. Sin embargo, Manzoni, al contrario de Scott, no elige una época de esplendor sino una de tinieblas: ambienta su novela en un tiempo cuando el norte de Italia estaba bajo el dominio español, pues se aprovecha de ese periodo de terrible opresión para hacer una fuerte crítica a la opresión austriaca de su propio tiempo. Por medio de una fusión entre historia y ficción logra evocar el panorama de su propia época, y al mismo tiempo, motivado por un fuerte sentimiento patriótico, se propuso por medio de esta novela dar una lengua nacional moderna y viva, sin dejar de lado la educación moral cristiana. Manzoni estaba seguro que la unidad de Italia se realizaría, que en la nación unida se implementaría un sistema escolar único, y quiso dar a Italia una lengua que se pudiera enseñar en las futuras escuelas.¹³⁰

Vincenzo Monti y sus versos en alabanza del clasicismo (1825)

Vincenzo Monti (1754-1828) fue un escritor, gran versificador y excelente traductor que vivió en un periodo de múltiples cambios, en una época agitada en el aspecto político y cultural. Por un lado, Monti vio de frente la Revolución Francesa, el avance al poder y luego los abusos de Napoleón; por el otro lado, fue partícipe del triunfo del periodo de la Arcadia, fue testigo tanto de la expansión en Europa de la poesía osiánica y lúgubre inglesas¹³¹ como del debate clásico-romántico en Italia. Es decir, en sus textos, de alguna manera, se cuajaron los acontecimientos y los cambios más significativos de su época; Monti es un poeta polifacético pues su vida y sus creaciones van desde el neoclasicismo hasta el primer romanticismo.

De manera general la obra de Vincenzo Monti se puede dividir en tres partes.

¹³⁰ De hecho, en la producción en verso y prosa de Manzoni hay una gran diferencia. Mientras en la novela y los tratados se emplea esta lengua florentina de la clase alta, como él la definía y la quería, que será la base del italiano contemporáneo, en la poesía sigue utilizando la lengua arcaizante tradicional en uso desde el Renacimiento.

¹³¹ Cfr. A. Momigliano, *op. cit.*, pp. 396-397.

La primera es comúnmente conocida como el periodo romano, la segunda es la fase napoleónica y la tercera es la del periodo de la Restauración.

El inicio de la carrera literaria de Monti es su ingreso a la Accademia dell'Arcadia en 1775; un año más tarde con la publicación de su texto en verso titulado *La visione di Ezechiello* obtuvo el mecenazgo del cardenal Scipione Borghese quien será el primero de muchos mecenas que encontrará Monti a partir de este momento: por esta razón se le considera como un último poeta de corte. En 1778 Monti se establece en Roma e inicia su estancia con una gran fama y reconocimiento como poeta de ocasión. En 1781, a propósito de la celebración de bodas del duque Luigi Braschi sobrino del papa Pio VI, escribió la obra en verso titulada *La bellezza dell'universo*. Gracias a este texto Monti obtuvo el favor del duque Braschi, que lo nombró su secretario. En estos años el poeta entra en contacto directo con la literatura alemana del momento.

La difusión de las traducciones del *Werther* de Goethe en Italia provocó también en Monti una nueva concepción del sentimiento amoroso, como se puede constatar en las diez composiciones en endecasílabos sueltos *I pensieri d'amore* de 1782. En estos poemas se encuentran ciertos elementos melancólicos amorosos y de paisajes nocturnos cuyo referente directo es la novela de Goethe, a tal punto que el nombre de la mujer amada que se nombra en estos versos coincide con la del *Werther*: Charlotte.

En 1784 escribe la *Ode al signor di Montgolfier*, en ocasión de los primeros lances de globos aerostáticos, pero esta vez no se trata de una oda con destellos románticos, al contrario, en este texto el poeta exalta el progreso de la ciencia y del hombre, es decir, tiene una temática ilustrada, en la que se compara la hazaña de los hermanos Montgolfier con la de los argonautas.¹³²

¹³² Cf. Annalisa Andreoni, "La poesia neoclassica. Vincenzo Monti" en Marco Santagata et al. eds., *Il filo rosso*, Vol. II.1, *Seicento e Settecento*, ed. cit., pp. 316-317.

Durante esos años Monti escribe neoclásicamente, es decir, retoma mitos clásicos y compone tragedias como *Aristodemo* (1787) o *Galeotto Manfredi* (1788). En la *Prosopopea di Pericle* (1789) se fusionan la clasicidad con la exaltación y el elogio a su mecenas: Pio VI.

De esta primera época de la obra de Monti es la *Bassvilliana* (1793) escrita en ocasión del asesinato en Roma de Ugo Bassville quien fuera secretario diplomático de la legación francesa revolucionaria en la ciudad papal. Es un texto clave en la historia de la literatura italiana: por una parte el poeta acusa y declara su inconformidad respecto a los hechos revolucionarios, y por la otra, establece un canon literario colocando los versos dantescos como dignos de ser imitados, pues su texto está escrito en tercetos encadenados. Es necesario resaltar que en este texto Monti crea un ambiente de ultratumba, aspecto que ya estaba ganando terreno en la literatura. Respecto esta obra, Annalisa Andreoni comenta:

Monti immagina che l'anima di Ugo Bassville, un diplomatico francese arrivato a Roma per diffondere le idee rivoluzionarie e fatto a pezzi dalla plebe romana, si penta di fronte a Dio degli orrori causati dalla Rivoluzione. In questo poema, che miscela gusto dantesco e barocco, Monti rielabora suggestioni che vanno dalla *Commedia* alle *Visioni sacre e morali* del ferrarese Alfonso Varano, componimenti in terzine nei quali gli esempi morali sono descritti con tinte fosche e macabre.¹³³

La siguiente fase de la vida y obra de Monti está marcada con un cambio ideológico: el poeta comienza a ver con buenos ojos y, sobre todo, a admirar a Napoleón. Una vez creada la Republica Cisalpina (1797-1799), Monti no pierde protagonismo, y del año 1797 es el *Prometeo*, imitación de la obra de Esquilo, en la cual Monti exalta a Bonaparte y sus hazañas. La figura de Napoleón como libertador de Italia está en la oda *Per la liberazione d'Italia* de 1801. El poema *Il beneficio*

¹³³ *Ibidem*, p. 317.

(1805) fue compuesto a propósito de la coronación de Napoleón como rey de Italia. Monti seguirá exaltando todas las obras de Bonaparte: a propósito de la campaña napoleónica en Euro-Asia, o sea Prusia y Rusia, escribe en 1806 *Il bardo della Selva Nera*. En 1810 escribe a propósito del matrimonio de Napoleón con María Luisa de Austria *La ierogamia di Creta*. De este mismo año son las dos famosas traducciones: la *Iliada* por la cual Monti es recordado aún en estos tiempos como sumo traductor, y la *La pulcella d'Orléans* de Voltaire, obra que el traductor ordenó antes de morir que fuera destruida, pero que afortunadamente se conservó, y fue publicada póstuma en 1878.¹³⁴

En la última fase de la trayectoria de Vincenzo Monti encontramos otro viraje: una vez derrotado Napoleón y durante el periodo de la Restauración, el poeta alabará y exaltará a los nuevos poderosos. Los textos que pertenecen a esta temática son las obras de teatro tituladas *Il mistico omaggio* de 1815, *Il ritorno d'Astrea* de 1816 y *L'invito a Pallade* de 1819.

En los años de 1816-1817 Monti participó como co-coordinador de la revista *Biblioteca Italiana* y por esta razón conoció, por contacto directo, la temática concerniente al debate entre románticos y clasicistas. Sin embargo, Monti tardó varios años en escribir algo respecto al debate en auge en Italia.

Es hasta el año de 1825 que escribe, por encargo, el *Sermone sulla mitologia*. Este texto fue divulgado y por ende conocido en su tiempo, pues fue una composición hecha por petición de la marquesa Antonietta Costa de Génova para las bodas de su hijo Bartolomeo; en esta composición a manera de vuelo pindárico Monti expresa sus ideas respecto a los temas propios del debate clásico-romántico y las fusiona con el discurso relacionado al festejo matrimonial.

¹³⁴ La obra, traducida en octavas ariostescas, aumentando el gracejo volterriano, fue publicada sucesivamente sólo en 1925 en la colección *Classici del Ridere*, del editor Formiggini, Roma.

Se trata de una composición de 210 endecasílabos sueltos, en la cual el poeta expresa sus ideas sobre el uso de la mitología clásica y su relación con la nueva poesía nórdica romántica, tema ya muy difundido y debatido entre los intelectuales y literatos de ese entonces. Dice Annalisa Andreoni: “Nel *Sermone sulla mitologia* l’ormai anziano Monti canta la sua contrarietà al misticismo romantico e rivendica il valore della poesia neoclassica”.¹³⁵

Desde los primeros versos la genialidad de Vincenzo Monti se revela eminente por la manera en la cual desarrolla a la par tanto la temática de loa para el matrimonio como su concepción de la literatura romántica del momento. Podríamos argumentar que el sermón es sólo un pretexto para escribir sus propias ideas, pues a lo largo de toda la composición el tema preponderante es la mitología clásica y la concepción de lo bello respecto a la nueva escuela romántica.

Los primeros diecinueve versos del *Sermone sulla mitologia* son los más importantes sobre el tema de la defensa del clasicismo, puesto que en éstos se encuentra el rechazo a ciertos lineamientos estéticos románticos del norte.

Monti argumenta que la nueva escuela poética septentrional ha condenado a muerte a todas las deidades que dieron alegría a la literatura antigua tanto griega como latina, y ha colmado el reino de las Musas con cosas espantosas. La escuela boreal le quitó a Amor la aljaba y las flechas, a Himeneo, el dios de las ceremonias nupciales, la antorcha, y a Venus el cinturón de la seducción. También ha dado muerte a las tres Gracias, diosas de la belleza, alegría y fertilidad. Por estas razones la alegría se convertido en tristeza y la belleza en fealdad. Los nuevos poetas han enjuiciado a las Gracias, para dejar el campo a las brujas y a los espíritus fugitivos y vagantes de los muertos. Han cambiado el hermoso azul zafiro propio del cielo itálico por el nebuloso y tempestuoso ambiente del norte. En los versos 18 y 19

¹³⁵ A. Andreoni, *op. cit.*, pp. 316-317.

Monti resume todo, argumentando que la escuela boreal ha cambiado los alegres laureles por fúnebres cipreses, la risa en llanto, pues es solamente cosa tétrica, y para esa escuela sólo lo tétrico es bello:

Audace scuola boreal, dannando
tutti a morte gli dei, che di leggiadre
fantasie già fiorîr le carte argive
e le latine, di spaventi ha pieno
delle Muse il bel regno. Arco e faretra
toglie ad Amore, ad Imeneo la face,
il cinto a Citerea. Le Grazie anch'esse,
senza il cui riso nulla cosa è bella,
anco le Grazie al tribunal citate
de' novelli maestri alto seduti,
cesser proscritte e fuggitive il campo
ai lemuri e alle streghe. In tenebrose
nebbie soffiate dal gelato Arturo
si cangia (orrendo a dirsi!) il bel zafiro
dell'italico cielo; in procellosi
venti e bufere le sue molli aurette;
i lieti allori dell'aonie rive
in funebri cipressi; in pianto il riso;
e il tetro solo, il solo tetro è bello.¹³⁶

Monti continúa y cuestiona cómo podrá él como poeta alabar dignamente las bodas sin una inspiración en la gran belleza, pues todo lo que los nórdicos exaltan no es más que lo tenebroso. Ésta será la argumentación durante todo su texto.

Es muy particular que Vincenzo Monti haya escrito un texto así, pues parece haber tomado partido por el clasicismo. Sin embargo es prudente analizar la obra de Monti en conjunto. Se trata de un poeta de corte, de ocasión, la temática de cuyos textos se renueva conforme cambia el momento histórico en el cual se encuentra. Es

¹³⁶ Vincenzo Monti, *Sermone sulla mitologia, Poesie*, ed. Guido Zacagnini, Milano, Vallardi, 1905, pp. 79-80. Libro digitalizado de la Harvard University.

ésta la razón por la cual se le considera, más que un poeta, un gran versificador capaz de adaptarse a cualquier temática o moda literaria. A propósito de esto Giacomo Leopardi en las primeras páginas del *Zibaldone* escribe que Monti es un poeta que sabe hacer versos pero no un poeta de corazón:

Egli è un poeta veramente dell'orecchio e dell'immaginazione, del cuore in nessun modo, e ogni volta che o per iscelta come nel *Bardo*, o per necessità ed incidenza come nella *Basvilliana* è portato ad esprimere cose affettuose, è così manifesta la freddezza del suo cuore [...].¹³⁷

A diferencia de los otros textos del debate, este *Sermone sulla mitologia* de Monti fue un caso especial, pues estimuló la creación de varios discursos, cantos e incluso reflexiones no sobre la polémica, sino respecto al texto mismo.¹³⁸ El *Sermone* fue muy conocido y admirado en su época, no lo fue tanto por los argumentos, pues puede ser visto como una composición que responde a la moda, sino por la forma magnífica de composición poética, a tal punto que se ha considerado como una obra en donde erudición y versificación se fusionan y conforman un magnífico repertorio de mitología en versos sonoros y armónicos. Para finalizar, son interesantes las siguientes líneas de Francesco De Sanctis respecto la composición de esta obra:

Il Monti affastella tutte le divinità, l'una in coda dell'altra, e con diversi artifici fa capolino in Olimpo due e tre e quattro volte, e ciascuna volta ci gitta innanzi all'occhio nuovi nomi. A che moltiplicare tante citazioni? [...] È un repertorio di reminiscenze, una Pompei della mitologia, ma senza l'ammirazione commossa, che accompagna le grandi memorie. [...] Che cosa sono? Meri nomi, ciascuno col suo epiteto convenzionale, col suo cappuccio, le sue fibbie e la sua sottana, senza che nessuno risvegli in te una immagine o un sentimento.¹³⁹

¹³⁷ Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, eds. Lucio Felici y Emanuele Trevi, ed. cit., p. 72.

¹³⁸ Egidio Bellorini recopila una serie de textos, unos a favor y otros en respuesta al *Sermone* de Monti, escritos a lo largo del año siguiente de la publicación. Cf. E. Bellorini "Intorno al 'Sermone sulla mitologia' di Vincenzo Monti", *op. cit.*, pp. 755-891.

¹³⁹ Francesco De Sanctis, "Sulla mitologia. Sermone di Vincenzo Monti alla Marchesa

Ugo Foscolo: un ser romántico y sus ideas respecto al Romanticismo (1826)

La figura de Ugo Foscolo (1778-1827) en la historia literaria tanto italiana como europea es muy conocida, pues se considera como un poeta que representa en sí mismo y su obra un cambio de época, es decir, el paso del Neoclasicismo al Romanticismo. Sin embargo si se analiza su producción artística en conjunto encontramos que definir su producción es más complejo, pues se trata de un autor en el que clasicismo y romanticismo se fusionan, o mejor dicho se alternan. A propósito de esto, Margaret Brose señala: “Ugo Foscolo may be considered a melodramatic Romantic whose highest aesthetic ideals were Hellenic”.¹⁴⁰

Foscolo, cuya producción crítica es muy amplia, escribió en sus últimos años de vida un ensayo acerca del debate clásico-romántico en Italia; sin embargo para estudiar sus ideas respecto a ese tema es necesario analizar por medio de una breve panorámica su obra, pues no es algo sencillo catalogarlo de primera mano, ya sea como un clasicista o como romántico.

Foscolo nació en la isla griega Zacinto, perteneciente a la República de Venecia. Su padre era veneciano y su madre griega. Por sus orígenes, el poeta se interesó desde siempre por la cultura clásica. El pensamiento de Foscolo tendrá varios vuelcos formales y temáticos dependiendo de los acontecimientos histórico-políticos de su momento, como muchos otros poetas de su época. El año de 1793 en la vida del poeta es muy importante, pues fue cuando se trasladó a Venecia. Tuvo contacto e inicialmente creyó con mucha pasión en los ideales revolucionarios

Antonieta Costa”, *Saggi critici*, ed. Antonio Morano, Napoli, 1888, p. 48. Libro digitalizado de la Boston Public Library.

¹⁴⁰ Margaret Brose, “Ugo Foscolo and Giacomo Leopardi: Italy’s Classical Romantics” en Michael Ferber comp. y ed., *A Companion to European Romanticism*, Blackwell, Padstow, 2005, p. 257.

franceses, luego dio toda su confianza a Napoleón y a su política. Tal entusiasmo inicial se puede constatar en la oda titulada *A Bonaparte liberatore* (publicada en 1797), la cual fue escrita para celebrar las acciones heroicas de Napoleón.

En 1797 las tropas napoleónicas llegaron a Venecia. Motivado aún por sus ideales, Foscolo se inscribió al ejército e incluso fue nombrado como secretario temporal del nuevo gobierno. Sin embargo, Foscolo se desilusionará profundamente el 17 de octubre de 1797, fecha en la cual se firmó el Tratado de Campoformio, documento en el cual Napoleón Bonaparte otorgó la República de Venecia a Austria. Éste es un evento fundamental en la vida del poeta y se manifestará continuamente en su creación literaria, pues es el inicio de un sentimiento, de una mentalidad y actitud propiamente romántica. Foscolo encaró la realidad, la cual le demostró que no concordaba y no era amiga ni de los ideales ni de las ilusiones. Foscolo se trasladará a Milán, y será el inicio de una vida errante; en aquella capital cultural logró relacionarse con Giuseppe Parini e incluso con Vincenzo Monti.

Tiempo después el mismo Foscolo escribirá que la oda *A Bonaparte liberatore* ya no era una alabanza, sino una muestra de que Italia estaba en espera de la libertad y de la desaparición del dominio extranjero:

Ed ora pur te la dedico non per lusingarti col suono delle tue gesta, ma per mostrarti col paragone la miseria di questa Italia che giustamente aspetta restaurata la libertà da chi prima la fondò. Possa io intuonare di nuovo il canto della vittoria quando tu tornerai a pasarse le Alpi, a vedere, ed a vincere!¹⁴¹

A partir de este momento, la desilusión influenciará de gran manera la producción poética y tal sentimiento se convertirá en un elemento constante.

En 1798 comienza a escribir *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* que se publicará en 1802. Es una novela epistolar cuya influencia directa es el *Werther* de Goethe,

¹⁴¹ Ugo Foscolo, "A Bonaparte", *Poesie*, ed. Guido Bezzola, Milano, Rizzoli, 1975, p. 320.

tanto en forma como en el argumento general. La historia de la novela de Foscolo se desarrolla en un periodo menor a dos años que va desde octubre de 1797 hasta finales de marzo de 1799. Se trata de los avatares de un joven estudiante veneciano llamado Jacopo Ortis, quien posee un fuerte sentimiento patriótico y en consecuencia del Tratado de Campoformio se desilusiona. A propósito de tal acción de Napoleón, en la novela se encuentra una alusión muy particular:

Nasce italiano, e socorrerà un giorno alla patria: altri sel creda; io risposi, e risponderò sempre: la natura lo ha creato tiranno: e il tiranno non guarda a patria; e non l'ha.¹⁴²

Jacopo, totalmente decepcionado, decide abandonar su ciudad y refugiarse en las colinas Euganeas. Es en ese lugar donde el joven Ortis conoce a Teresa, una linda señorita de la cual se enamora. Sin embargo esta joven por decisión de su padre estaba destinada a casarse con Odoardo, pues era la única manera en la cual la familia de Teresa podría superar una crisis económica. Jacopo, desilusionado y triste tanto por la noticia del matrimonio de Teresa como por la pérdida de la libertad de su patria, se suicida.

En resumen, en esta novela están presentes elementos propiamente románticos como la introspección del personaje principal y la imposibilidad de la realización del amor ideal por meros impedimentos de aspecto económicos. Sin embargo el elemento más sobresaliente es el amor a la patria, pues en varias cartas de la novela se entiende que lo que más motivó al joven Jacopo al suicidio además del amor irrealizable fue ver su ciudad, libre desde su fundación, en manos de extranjeros. Estas obras confirman que Foscolo es un gran poeta y dan la impresión de un ser romántico, sin embargo la creación artística posterior de nuestro autor estará influenciada por un fuerte clasicismo, aunque sin abandonar ciertos aspectos

¹⁴² U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, ed. Lucio Felici, Milano, Garzanti, 2011, p. 47.

románticos.

En 1803 Foscolo publica una de serie de poemas: un par de odas (*A Luigia Palavicini caduta da cavallo* y *All'amica risanata*) y doce sonetos (por ejemplo, entre los más famosos se encuentran *A Zacinto*, *In morte del fratello Giovanni*, *Alla sera* y *Alla Musa*). Es importante señalar que el estilo y contenido de las odas es clasicista, sin embargo en ciertos sonetos se pueden constatar elementos propiamente románticos como la expresión de la voz del yo lírico, la melancolía y el recuerdo, el sentimiento de la muerte y la naturaleza tempestuosa; el mejor ejemplo es el conocido soneto titulado *Alla sera*.

En 1807 Foscolo escribe el carmen titulado *Dei sepolcri* a partir de un edicto napoleónico que prohibió, como se ha visto hablando de Pindemonte, los sepulcros en las iglesias, y además estipulaba que todas las tumbas tenían que ser iguales y sin epitafios. Por lo tanto Foscolo, igual que su amigo, escribe argumentando que son precisamente las tumbas los elementos que permiten seguir recordando a quien se ha muerto; no sólo: las tumbas de los grandes hombres son inspiración para quien quiera seguir su ejemplo y cumplir obras semejantes. La excelencia de esta composición fue lo que motivó a Pindemonte a renunciar a la publicación de su obra emprendida, *I cimiteri*. El tema sepulcral de origen inglés estaba ya difundido en toda Europa, por lo tanto no se podría argumentar que es una novedad esta obra de Foscolo. Pero hay un elemento que sí es necesario subrayar: se trata de la voz del mismo Foscolo expresando una vez más su inconformidad y desencanto anti-napoleónico, y su amor de patria. En este famosísimo poema se inserta una parte fundamental y conclusiva que rememora momentos cumbres de la historia heroica y la literatura griega: un clasicismo revivido con ímpetu romántico.

En 1812 Foscolo se dedicó a su composición más clasicista, titulada *Le Grazie* (obra que dedicó al escultor Antonio Canova por la espléndida escultura homónima) la cual se compone de tres himnos consagrados respectivamente a Venus, a Vesta y

a Palas.

Después de la caída de Napoleón, Foscolo dejará Italia, pasará por Suiza y finalmente se instalará en Inglaterra, donde terminará sus días en 1827 empobrecido y sufriendo por su patria.

En el periodo transcurrido en Inglaterra se dedicará a escribir estudios y ensayos críticos literarios. De este periodo es el ensayo incompleto titulado *Della nuova scuola drammatica in Italia* escrito aproximadamente en 1826; sin embargo fue publicado póstumo.

Respecto al tema de esta investigación, muy importante es señalar dos cosas: la primera, que Ugo Foscolo conoció y estuvo al tanto de la polémica clásico-romántica, pero nunca se empeñó en participar, e incluso se sabe que el mismo Foscolo la definió como una “questione inutile”;¹⁴³ y la segunda es que a pesar que comúnmente se argumente que Foscolo escribió ese ensayo para exponer sus ideas respecto al debate, esto no es correcto, pues se trata de un estudio sobre obras dramáticas de varios escritores y poetas; es un análisis de las características de los personajes, y sobre todo es una crítica a la manera de hacer poesía e historia. Si bien es un análisis sobre obras de autores románticos, no es un texto dedicado al tan importante debate.

De manera general, en tal ensayo Foscolo analiza y critica varias obras románticas alemanas, inglesas e italianas, por ejemplo la novela epistolar más famosa de Goethe, el *Werther*, y de Manzoni las tragedias *Il Conte di Carmagnola* y *Adelchi*. Sin embargo, la naturaleza de dicho trabajo, sumamente erudito, es una reflexión estética profunda, es decir, el autor se concentra sobre todo en el análisis entre creación poética e historia: en pocas palabras, se trata de la función de la poesía y de la historia. Con palabras de Foscolo:

¹⁴³ Cf. A. Vecchio, *op. cit.*, p. 53.

Lo storico ci guida per mezzo della esperienza de' fatti, e de' ragionamenti sovr'essi; il poeta per mezzo della immaginazione e de' sentimenti fortissimi che questa facoltà, quasi onnipotente nell'uomo, può sempre eccitare quand'è destramente maneggiata. La poesia tende a farsi fortemente e pienamente sentire la nostra esistenza, e sollevarla di là dalle noje che l'accompagnano: la storia invece tende a dirigere la vita nostra in guisa che sappiamo giovarci del mondo com'è.¹⁴⁴

Este argumento se puede resumir en lo siguiente: Foscolo considera que un poeta debe crear solamente a partir de la ilusión e imaginación, aunque nunca deba alejarse de la realidad ni de la verdad. Entonces, según Foscolo la tarea de un poeta no debe ser la de un historiador.

En breve, la obra poética de Ugo Foscolo así como su vida manifiestan por sí mismas a un gran autor y personaje romántico, pero con una obra colmada de clasicidad. Sin embargo, al igual que Leopardi, estuvo en contra y nunca se definió como romántico. Foscolo escribió dos novelas: una autobiográfica que dejó incompleta titulada *Sesto tomo dell'io* (1799-1801), y la otra epistolar analizada, titulada *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802), en la que se pueden constatar los argumentos teóricos que Foscolo presenta en su ensayo. El contexto histórico de fondo de la novela coincide plenamente con la realidad inmediata del autor, es decir hechos y fechas específicos. La creación de los personajes es hasta cierto punto imaginativa y fantasiosa, sin embargo, el personaje principal es un *alter ego* del mismo autor. Por esto la mezcla de historia y fantasía no se puede considerar análoga a la de Manzoni. Por otra parte, los poemas propiamente clasicistas, como *Le Grazie*, son una evasión de la realidad y una exaltación de la belleza pura. Si pensamos que Foscolo era italiano como griego, su clasicismo es una manifestación patriótica, es

¹⁴⁴ Cf. Ugo Foscolo *Della nuova scuola drammatica in Italia. Opere edite e postume di Ugo Foscolo. Prose letterarie*, comps. y eds. Francesco Silvio Orlandini, Firenze, Le Monnier, 1851, p. 298.

decir romántica.

* * *

La literatura italiana, como hemos visto, evolucionó por cierta influencia sobre todo de fuentes inglesas y alemanas literarias, y no tanto teóricas; sin embargo es importante señalar que tal evolución tuvo lugar sin dejar de lado la tradición grecorromana, al contrario, ésta fue exaltada, revalorada y reinterpretada por los poetas del primer Romanticismo en Italia.

Es evidente que a partir de la publicación del artículo de 1816 de Madame de Staël se inició un gran debate. En esta discusión muchos personajes de la época, unos importantes otros no tanto, como literatos, hombres de cultura y políticos, expresaron sus propias ideas.

El primero que participó fue Giordani, quien por medio de su opinión invitó a los italianos a conocer y valorar su propia herencia cultural defendiendo el clasicismo. Fue Ludovico di Breme el primero en defender tanto a Madame de Staël como a sus ideas; argumentó que efectivamente en Italia faltaba novedad literaria por lo que era válido aceptar las recomendaciones de la escritora. Leopardi defendió los orígenes culturales e históricos italianos, sin embargo rescatar y exaltar lo originario es una característica romántica; para el gran poeta de Recanati los italianos descienden de los latinos y éstos a su vez deben su alta cultura a los griegos, y por esta razón no hay motivos válidos para dejarlos de lado, cambiarlos o abandonarlos, al contrario, Leopardi subrayó el predicamento estético, filosófico y cultural de aquéllos. Por esta razón Leopardi se encuentra a la par entre clasicismo y romanticismo. Pietro Borsieri defendió moderadamente los lineamientos divulgados por Mme. de Staël: las traducciones nutren el ingenio y ayudan a eliminar la supuesta esterilidad literaria italiana de la época. Giovanni Berchet, al igual que los

románticos, estuvo a favor de las traducciones de los modernos, pues para este autor la mitología ya no era una creencia viva, ya no tenía validez, por lo que no servía como modelo para la creación literaria que debía ser viva. Siguió Londonio no con una simple participación, sino basándose en un análisis y estudio riguroso literario, demostrando, por un lado, que ni los románticos ingleses ni los alemanes rechazaron ni abandonaron por completo la evocación de los clásicos, y por el otro, evidenciando que las ideas o postulados divulgados por de Staël en su artículo no eran más que la interpretación y la opinión propia de la escritora francesa y no estrictamente la de los teóricos románticos alemanes. El texto de Londonio es sin duda uno de los más complejos, rigurosos y sensatos del debate, pues evidencia que la literatura romántica trasalpina nunca denostó ni dejó de lado los elementos del mundo clásico.

Leopardi en un acto de heroísmo y defensa al clasicismo dedicó no sólo la carta enviada a la *Biblioteca Italiana*, sino que, por medio de su posterior obra poética y teórica exaltó y homenajeó la tradición clásica. Es decir, una manera de creación donde lo clásico junto a la inspiración y a la libertad poética son fundamentales es la razón por la cual Leopardi es reconocido como el mayor poeta romántico italiano.

Manzoni es una figura emblemática: su primera obra en verso es de corte clasicista, principalmente por el uso lingüístico, sin embargo su genialidad es reconocida por su propia interpretación del Romanticismo, es decir, su aceptación a partir de sus propios valores morales, religiosos y patrióticos. Manzoni se basó en los principios románticos de creación, belleza, elementos sentimentales, y así creó su gran novela histórica con el proyecto de dar a su patria una lengua unificadora, una lengua nacional con la visión de una unidad nacional; y renovó la novela histórica de derivación inglesa, dando a su obra el valor de metáfora de la situación presente, para despertar en los italianos el impulso hacia la liberación del dominio

extranjero, que duraba desde hacía más de 300 años.

Monti versificó a favor del clasicismo, y no obstante que la crítica califique su texto como una simple composición por encargo, nos da una señal de su pensamiento. Sin embargo, lo más interesante es que lo hizo casi al final de su vida, y por la naturaleza de la obra suscitó la creación de una serie de textos en respuesta o reacción, y como es obvio no lo escribió con la finalidad de publicarlo para participar en el debate. No obstante, sus versos no pierden valor en este contexto.

Y finalmente, Foscolo es un caso muy particular: en él gobierna la actitud propia de un individuo romántico pero con un fuerte amor por el clasicismo. Desde el inicio, es decir, ya en su primera novela epistolar es visible la manifestación de la influencia de la literatura romántica nórdica, sin embargo Foscolo no sólo imita un modelo formal, al contrario, a partir de esto innova, es decir inserta y subraya el protagonismo del tema patriótico. Así como otros poetas de su época, a causa de una gran desilusión política, se dedicó a la creación de obras en las cuales reclamó y denostó a Napoleón, el tirano que secuestró uno de los ideales más altos reconocido y valorado por los individuos románticos de esa época: la libertad.

Como se puede ver, aun en los románticos declarados, como Manzoni, el clasicismo nunca perdió vigencia y en los clasicistas es posible encontrar señales de Romanticismo, como en Leopardi.

En conclusión, el Romanticismo (desde sus inicios, durante su desarrollo y su subsecuente difusión) en Italia, así como en el resto de Europa se trata de un fenómeno de pensamiento tanto filosófico como literario, que no sólo se reflejó en las obras de creación artística, sino que también se manifestó en la vida misma de muchos personajes. A propósito de todo lo anterior, se puede afirmar que el Romanticismo triunfó en Italia y se debe analizar e interpretar en conjunto; es decir, cada autor y su obra representa un fragmento, una percepción, una posibilidad, una manera de interpretarlo y adoptarlo. Cada escritor y su producción simbolizan la

parte de un todo que tiene sentido por el valor que le da su conjunto.

Conclusión

La tendencia o movimiento literario que surgió casi a la par en Alemania, Inglaterra, Francia e Italia a mediados del siglo XVIII, denominado Prerromanticismo, es el primer reflejo de una evolución de la sensibilidad, es la expresión de la nueva realidad social en medio de una política agitada; este movimiento poco a poco madurará y se convertirá en Romanticismo pleno; sin embargo, tendrá diferentes matices en las manifestaciones ideológicas y literarias de cada nación, pues los poetas y narradores adoptaron e interpretaron de diversas maneras las formas de esta tendencia, por sus diversas historias y tradiciones. Las creaciones literarias de este periodo de transición –tratados, teatro, novelas y poesía– modificaron y marcaron un nuevo rumbo en la historia de las ideas y de la literatura adentro y fuera de Europa. Estas primeras manifestaciones artísticas representan mucho más que un cambio en la estética literaria, van más allá de una novedosa forma de poesía o narración, son la voz de una nueva consciencia colectiva.

Es en Alemania donde se desarrolla la parte teórica junto a expresiones literarias que serán las bases del Romanticismo; las primeras manifestaciones poéticas alemanas que se reconocen como prerrománticas contienen ya algunos elementos y motivos que serán los más representativos del movimiento romántico. En los dramas del *Sturm und Drang* está condensada la percepción que el individuo tiene de sí mismo, y su relación con la sociedad; es decir, se representa el triunfo de la burguesía y, al mismo tiempo, el desarrollo de un carácter o espíritu de lucha y desafío incipiente en los individuos contra las circunstancias de la realidad que los limitan que será el traslucir del titanismo. Éste es el anhelo y ansia de grandeza junto a una actitud de rebelión hacia todo lo que impide la realización ideal del espíritu. Esta actitud madurará y estará presente durante el siglo XIX.

Es muy particular el desarrollo y evolución que presentó el fenómeno literario en Inglaterra, pues desde mediados del siglo XVIII los cambios en la estética poética de esta nación se divulgaron e influenciaron la literatura en Europa y fuera de ella con dos de sus principales creaciones. En primer lugar, la poesía lúgubre y sepulcral no sólo fue un elemento de novedad apreciado, sino que complementó el desarrollo del Romanticismo al ser adoptado por las demás literaturas. Y en segundo lugar, la novela histórica influenciará toda la literatura, no sólo europea.

Es sumamente importante señalar que en Inglaterra el clasicismo nunca se abandonó ni se rechazó, al contrario, fue exaltado, reinterpretado y revalorado como forma o modelo de inspiración. Los grandes poetas románticos ingleses homenajearon por medio de su obra el helenismo y el latinismo; basta pensar en el máximo poeta romántico inglés, Lord Byron, quien con su vida y obra exaltó y encumbró la clasicidad grecolatina.

Particular es el contexto de Francia, pues no obstante los tiempos de dificultad política, social y de opresión, el Romanticismo se abrió paso. La influencia literaria inglesa, alemana, y por supuesto la clasicidad, se fusionaron en las obras de los poetas y narradores franceses quienes debido a la opresión política decidieron autoexiliarse; sus vicisitudes los convierten en personajes románticos en sí. El Romanticismo se personificó en muchos escritores franceses; el interés por la cultura e historia de la antigüedad clásica nunca cesó, al contrario, las formas poéticas latinas y griegas no se dejaron de lado aún después del periodo del Estilo Imperio.

El personaje político e intelectual más polémico y controversial de Francia de esa época, como se ha visto, fue Madame de Staël, pues fueron precisamente sus ideas y sus interpretaciones sobre la literatura romántica que se provocó un debate en Italia sin precedentes.

En Italia a partir de mediados del siglo XVIII –así como en Alemania, Inglaterra y Francia– hubo una evolución literaria al mismo tiempo que en las otras

naciones. La recepción de los modelos literarios ingleses y alemanes dio como fruto una fusión de la tradición italiana con los elementos propios de la literatura lúgubre inglesa y los dramas alemanes, sin embargo este proceso de evolución espontánea se interrumpió a principios del siglo XIX y se inició una fuerte polémica, no sólo literaria como la que analizamos, sino cultural e incluso política. La razón fue la divulgación de los juicios y comentarios literarios de Madame de Staël; y en Italia en 1816 se inauguró el debate clásico-romántico, episodio que cambió significativamente el curso de la literatura y crítica en Italia. Específicamente, fue la divulgación de los juicios de la escritora francesa –no de la tendencia literaria, pues como se ha visto los inicios del Romanticismo están presentes en Italia a la par que en las otras naciones– lo que provocó la discusión. Muchos escribieron ya sea en contra o a favor; grandes personalidades como Leopardi, que hoy se considera el mayor poeta romántico italiano, fue de los primeros que escribió en contra de las ideas divulgadas por de Staël, y nunca se consideró romántico; defendió la tradición griega y latina para exaltar la italianidad. Manzoni, al contrario, por medio de reflexiones profundas decidió adoptar algunos principios del Romanticismo para crear su gran obra, y por medio de ésta contribuir, con la lengua y una visión nacionalista, a la unificación Italiana. Los personajes no tan famosos hicieron grandes aportaciones críticas, y no se puede pasar por alto que en el léxico de esos escritos está muy presente el adjetivo “italiano” o el sustantivo “italianos” que demuestra que la conciencia de unidad nacional estaba en tiempos efervescentes. No hay duda que el debate motivó y reforzó, de alguna manera, el ideal de una Italia unida por medio de una tradición y de una ideología en común.

Al analizar en conjunto las manifestaciones literarias de Alemania, Inglaterra, Francia e Italia es claro que existe una coincidencia en la evolución temática y estética; un desenvolvimiento natural europeo, sin embargo, es sólo en Italia que a

partir de 1816 inicia una nueva etapa de las ideas, a partir de una polémica que no tuvo correspondiente en ninguna otra nación.

En cada lugar los elementos prerrománticos (motivos, tradición, modelos) tuvieron diferentes percepciones, diversos matices, variadas interpretaciones, y es esta la razón de la gran riqueza, valor literario y de pensamiento de este fenómeno; pues cada nación adoptó y desarrolló los elementos prerrománticos y los hizo suyos. En consecuencia, floreció y evolucionó un Romanticismo con múltiples matices.

En conclusión, en el trasfondo del desarrollo del Romanticismo se pueden constatar tanto la presencia como la evolución de los movimientos políticos y sociales europeos propios de la época, los cuales estimularon e impulsaron el desarrollo filosófico y literario. En primer lugar, el Prerromanticismo fue un movimiento ideológico revolucionario análogo a la Revolución social en Francia: la búsqueda y el anhelo de la libertad de los individuos es la esencia de la materia en la literatura, así como la representación del triunfo de la burguesía en la sociedad. En segundo lugar, durante el Imperio napoleónico se intentó imponer el clasicismo como modelo oficial de arte (bajo una reproducción o calco frío y mecanizado) en todos los pueblos que oprimió. La respuesta a este dominio e imposición fue el Romanticismo, es decir, una expresión de rebeldía, de rechazo y búsqueda de libertad artística y política ante esta dominación. Por lo tanto, los pueblos sometidos reaccionaron exaltando sus orígenes y sus tradiciones, lo que originó e impulsó no sólo la idea abstracta de nación, sino el desarrollo de una fuerte conciencia de unidad nacional. Es por esto que en el norte de Europa se revaloraron las tradiciones escandinavas y celtas, pues fue un acto de rebeldía y rechazo al dominio francés. Sin embargo, es muy importante señalar que la clasicidad grecolatina nunca dejó de ser modelo y referente para los poetas alemanes, franceses y sobre todo ingleses. En Italia ocurrió algo muy particular: por un lado nunca se apagó ni se rechazó la clasicidad, sino la manera insensible de imitarla o interpretarla, y por el otro se exaltó

la idea y plan de unificación nacional por medio de la literatura. En otras palabras, los poetas y narradores italianos continuaron exaltando y homenajando, por medio de la libertad en la imitación poética, toda la tradición griega y latina. De la misma manera, por medio de la literatura, alimentaron la creciente idea de unidad de nación.

El Romanticismo fue siempre de la mano con los movimientos sociales, políticos e ideológicos; se trata de un movimiento literario que refleja el nacimiento y el desarrollo de un nuevo camino no sólo en el mundo de las ideas, sino en el nuevo orden social y político europeo, es decir, los procesos de unificación nacional de los que Alemania e Italia son los principales ejemplos: la primera por voluntad común, la segunda por medio de dos guerras de liberación.

Bibliografía

- ACOSTA GÓMEZ, Luis Ángel, y Berta RAPOSO, “*Sturm und Drang*” en Luis A. Acosta *et al.*, *La literatura alemana a través de sus textos*, Madrid, Cátedra, 1997.
- ADDINGTON SYMONDS, John, *Shelley. English Men of Letters*, ed. John Morley, New York, Harper & Brother, 1879. Libro digitalizado de la Biblioteca de la University of Michigan.
<https://archive.org/details/afb0165.0001.001.umich.edu/page/II/mode/2up>
- AFFINATI, Eraldo, y Giulia FARINA, *Enciclopedia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, 2002.
- ALESSIO, Giovanni, y Carlo BATTISTI, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, G. Barbera, 1854.
- ALFIERI, Vittorio, *Della tirannide*, ed. Alessandro Donati, Bari, Laterza, 1927. Libro digitalizado de la base de datos *Opensource*.
<https://archive.org/details/102AlfieriDellaTirannideSi004/page/n7/mode/2up>
- ANDREONI, Annalisa, “La poesía neoclásica. Vincenzo Monti” en Marco Santagata *et al.* eds., *Il filo rosso*, Vol. II. 1, *Seicento e Settecento*, Bari, Laterza, 2006, pp. 316-318.
- BASEGGIO, Christina y Emilia ROSENFELD, *Torquato Tasso de Goethe, s.v. Torquato Tasso, Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi*, ed. Valentino Bompiani *et al.*, vol. VII, *Opere: SR-Z*, pp. 445-447, Milano, Bompiani, 1951.
- BELLORINI, Egidio, *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, Bari, Laterza, 1943. Libro digitalizado de la Biblioteca *opensource*.
<https://ia800102.us.archive.org/19/items/191BelloriniDiscussioni1Si105/191BelloriniDiscussioni1Si105.pdf> (Vol. I)
https://ia800100.us.archive.org/28/items/192BelloriniDiscussioni2Si106/192Bellorini_Discussioni_2_si106.pdf (Vol. II)
- BERCHET, Giovanni, *Opere di Giovanni Berchet edite ed inedite*, a cargo de Francesco Cusani, Milano, Pirotta, 1863. Libro perteneciente al archivo digital de la New York Public Library.
<https://ia800909.us.archive.org/32/items/operedigiovanni01cusagoog/operedigiovanni01cusagoog.pdf>
- BOBBIO, Norberto, *La teoría de las formas de gobierno en la historia del pensamiento político*, trad. José Fernández Santillán, México, FCE, 2014.
- BORSIERI, Pietro, *Avventure letterarie di un giorno*, Milano, Pirotta, 1816. Libro digitalizado perteneciente al British Museum descargado en Google Books.
https://books.google.com.mx/books?id=0gJaAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

- BREME, Ludovico di, *Polemiche: Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani. Il Giaurro di Lord Byron. Postille al Londonio*, intr. y notas Carlo Calcaterra, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1923. Libro digitalizado de la Biblioteca de la Università degli Studi di Trieste.
<https://www.openstarts.units.it/handle/10077/20911>
- BROSE, Margaret, "Ugo Foscolo and Giacomo Leopardi: Italy's Classical Romantics" en Michael Ferber, ed., *A Companion to European Romanticism*, Padstow, Blackwell publishing, 2005, pp. 257-275.
- BUXTON FORMAN, Harry, *The Poetical Works of John Keats*, Oxford University Press, 1917. Libro digitalizado de la Cornell University Library.
<https://ia800205.us.archive.org/20/items/cu31924013490119/cu31924013490119.pdf>
- CAPPELLI, Federica, "Fra poesia neoclassica e preromantica" en Marco Santagata *et al.* eds., *Il filo rosso*, Vol. II. 1, *Seicento e Settecento*, Bari, Laterza, 2006, pp. 753-754.
- CLERICI, Edmondo, *Il Conciliatore. Periodico Milanese (1818-1819)*, Pisa, Nistri, 1903. Libro digitalizado del archivo de Harvard College Library.
<https://archive.org/details/ilconciliatorep00clergoog/page/n7/mode/2up>
- DE SANCTIS, Francesco, *La letteratura italiana nel secolo decimonono*, eds. Carlo Muscetta y Antonia Perna, Torino, Einaudi, 1969.
- DE SANCTIS, Francesco, *Saggi critici*, ed. Antonio Morano, Napoli, 1888. Libro digitalizado de la Boston Public Library.
<https://archive.org/details/saggicritici00desa/page/n9/mode/2up>
- DEARBORN, George, *The Works of Lord Byron in Verse and Prose including his Letters, Journals*, New York, Hammond Wallis, 1834. Libro digitalizado de la Public Library of India.
<https://ia801609.us.archive.org/8/items/in.ernet.dli.2015.43487/2015.43487.The-Works-Of-Lord-Byron.pdf>
- DILTHEY, Wilhem, "Prólogo" a Frederico Schiller, *Don Carlos. La conjuración de Fiesco. Intriga y amor*, trad. José Yxart, México, Porrúa, 1999.
- ENTWISTLE, William, y Eric GILLET, *Historia de la literatura inglesa. De los orígenes a la actualidad*, trad. Florentino Martínez Torner, México, FCE, 1955.
- ESCARPIT, Robert, *Historia de la literatura francesa*, s. trad., México, FCE, 1965.
- FARINA, Mario, *Filosofía romántica. Arte, religión y crítica*, trad. Juan Escribano, Barcelona, Salvat, 2016.
- FELICI, Lucio, "Premessa" a Giacomo Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, eds. Lucio Felici y Emmanuele Trevi, Roma, Newton Compton, 2018.
- FLOCCIA, Giuseppe, *Storia della letteratura italiana*, Napoli, Loffredo, 1967.

- FOSCOLO, Ugo, *Della nuova scuola drammatica in Italia en Opere edite e postume di Ugo Foscolo. Prose letterarie*, comp. y ed. Francesco Silvio Orlandini, Firenze, Le Monnier, 1851, pp. 293-338.
- FOSCOLO, Ugo, *I sepolcri*, Firenze, Molini-Landi, 1809. Libro digitalizado de Google.books.
https://books.google.com/cu/books?id=YmQVAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- FOSCOLO, Ugo, *Poesie*, ed. Guido Bezzola, Milano, Rizzoli, 1975.
- FOSCOLO, Ugo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, ed. Lucio Felici, Milano, Garzanti, 2011.
- FRASSINETI, Luca, “Poesia sentimentale” en Marco Santagata *et al.* eds., *Il filo rosso*. Vol. II. 2, *Primo Ottocento*, Bari, Laterza, 2006, pp. 4-7.
- FRASSINETTI, Luca, “Caratteri della letteratura italiana tra Restaurazione e Risorgimento” en Marco Santagata *et al.* eds., *Il filo rosso*., Vol. II. 2, *Primo Ottocento*, Bari, Laterza, 2006, pp. 44-58.
- FRASSINETTI, Luca, “Dal Fermo e Lucia alla Quarantana” en M. Santagata *et al.* eds., *Il filo rosso*., Vol. II. 2, *Primo Ottocento*, pp. 66-70.
- FUBINI, Mario, *Romanticismo italiano. Saggi di storia della critica e della letteratura*, Bari, Laterza, 1971.
- GABETTI, Giuseppe, *Faust de Goethe, s.v. Faust, Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi*, ed. Valentino Bompiani *et al.*, Vol. III, pp. 318-319, Milano, Bompiani, 1951.
- GIORDANI, Pietro, “Lettera di un italiano ai compilatori della *Biblioteca Italiana*”, *Scritti editi e postumi di Pietro Giordani*, comp. y ed. Antonio Gussalli, Milano, Borroni e Scotti, 1856, pp. 339-347. Libro digitalizado de la Biblioteca de la Oxford University.
<https://archive.org/details/operedipietrogi02gussgoog/page/n405/mode/2up>
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Viaggio in Italia*, intr. y not. Loreza Rega, trad. Eugenio Zaniboni, Milano, Rizzoli, 1997.
- HUTTON, Hoet Richard, *Sir Walter Scott. English Men of Letters*, New York, Harper & Brothers, 1879. Libro digitalizado de la Library of Congress.
<https://catalog.loc.gov/vwebv/search?searchCode=LCCN&searchArg=17030862&searchType=1&permalink=y>
- KINGSLEY, Maud Elma, *Outline Studies in Literature. Ivanhoe. Walter Scott*, Boston, Palmer Company, 1905. Libro digitalizado de la University of Toronto.
<https://ia800909.us.archive.org/27/items/ivanhoescott00kinguoft/ivanhoescott00kinguoft.pdf>
- LANSON, Gustave, y Paul TUFFRAU, *Manual de historia de la literatura francesa*, trad. Juan Petit, Barcelona, Labor, 1956.

- LEOPARDI, Giacomo, *Tutte le poesie e tutte le prose*, eds. Lucio Felici y Emmanuele Trevi, Roma, Newton Compton, 2018.
- LEOPARDI, Giacomo, *Zibaldone*, eds. Lucio Felici y Emmanuele Trevi, Roma, Newton Compton, 2018.
- LONDONIO, Carlo Giuseppe, *Cenni critici sulla poesia romantica*, Milano, Pirotta, 1817. Libro digitalizado de la Biblioteca Nacional de Austria.
http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ171811202
- MANZONI, Alessandro, *I promessi sposi*, ed. Enrico Ghidetti, Milano, Feltrinelli, 2017.
- MANZONI, Alessandro, *Sul Romanticismo. Lettera al marchese Cesare D'Azeglio en Cesare Segre y Adelaide Sozzi comps. eds., Scritti di teoria letteraria*, Milano, Rizzoli, 1997. Libro digital de la Biblioteca Liberliber.it.
https://www.liberliber.it/mediateca/libri/m/manzoni/sul_romanticismo/pdf/manzoni_sul_romanticismo.pdf
- MITFORD, John, comp. y ed., *The Poetical Works of Edward Young*, London, Bell & Daldy, 1858. Libro digitalizado de la University of Toronto.
<https://ia800306.us.archive.org/11/items/poeticalworks01youn/poeticalworks01youn.pdf>
- MODERN, Rodolfo Enrique, *Historia de la literatura alemana*, s. trad., México, FCE, 2014.
- MOMIGLIANO, Attilio, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Principato, 1962.
- MONTI, Vincenzo, *Poesie*, ed. Guido Zacagnini, Milano, Francesco Vallardi, 1905. Libro digitalizado de la Harvad University.
<https://archive.org/details/poesiedivincenz01montgoog/page/n125/mode/2up>
- PANZA, Pier Luigi, “Volney, il sublime e l'importanza di Palmira”, *Corriere della Sera*, 15 de mayo de 2015. Artículo on-line.
https://www.corriere.it/cultura/15_maggio_21/volnay-sublime-l-importanza-palmira-il-mondo-musulmano
- PINDEMONTI, Ippolito, *Opere di Ippolito Pindemonte*, volumen único, ed. Francesco Rossi, Napoli, 1851. Libro digitalizado de la Biblioteca Nazionale di Napoli.
https://ia601207.us.archive.org/17/items/bub_gb_OwVF0kptBY0C/bub_gb_OwVF0kptBY0C.pdf
- PINDEMONTI, Ippolito, *Poesie*, ed. Antonio Fontana, Milano, 1833. Libro digitalizado de la Biblioteca Nazionale di Napoli.
https://ia800409.us.archive.org/1/items/bub_gb_PuRD_1SyO4C/bub_gb_PuRD_1SyO4C.pdf
- PRADO BIEZMA, Javier del, *et al., Historia de la literatura francesa*, Madrid, Cátedra, 1994.

- REGA, Lorenza, “Introduzione” a J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, intr. y not. Loreza Rega, trad. Eugenio Zaniboni, Milano, Rizzoli, 1997, pp. V-XX.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, “Prometeo”, en ESQUILO, *Tragedias*, intr. general Francisco Rodríguez Adrados, trad. y notas de Bernardo Perea, revisión de Beatriz Cabellos, Madrid, Gredos, 2015, pp. XXXV-XXXVIII.
- RUIZ GÓMEZ, Armando, “Prólogo” a Conde de VOLNEY, *Las ruinas de Palmira*, trad. Armando Ruiz Gómez, Barcelona, EDAF, 1969.
- SAFRANSKI, Rüdiger, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, trad. Raúl Gabás, México, Tusquets, 2014.
- SAPEGNO, Natalino, *Compendio di storia della letteratura italiana*, Firenze, Nuova Italia, 1973.
- SCHLEGEL, August, *Corso di letteratura drammatica*, trad. Giovanni Gherardini, Napoli, Rossi-Romano, 1859. Libro digitalizado de la Biblioteca Nazionale di Firenze.
https://archive.org/details/bub_gb_LeZVTGREvSsC/page/n4/mode/2up
- STAËL, Anne-Louise Germaine NECKER, de, “Risposta alle critiche mossele” trad. Giuseppe Acerbi en Egidio Bellorini, *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, vol. I, Bari, Laterza, 1943, pp. 64-67. Libro digitalizado de la Biblioteca Opensource.
<https://ia800102.us.archive.org/19/items/191BellariniDiscussioni1Si105/191BellariniDiscussioni1Si105.pdf>
- STAËL, Anne-Louise Germaine NECKER, de, “Sulla maniera e l’utilità delle traduzioni”, trad. Pietro Giordani, *Biblioteca Italiana*, enero 1816. Texto en versión digital de la biblioteca Wikisource.it.
https://it.wikisource.org/wiki/Sulla_maniera_e_la_utilit%C3%A0_delle_Traduzioni
- STAËL, Anne-Louise Germaine NECKER, de, *Corinne o Italia*, trad. Pedro María de Olive, Madrid, El Funambulista, 2010.
- TROTIGNON, Pierre, “De Goethe a Schopenhauer” en Yvon Belaval *et al.* comps. y eds., *Historia de la filosofía. La filosofía del siglo XIX*, México, Siglo XXI, 2009, pp. 15-27.
- VARANO, Alfonso, *Docedeci visioni sacre e morali*, Piacenza, Majno, 1808. Libro digitalizado de la Biblioteca Nazionale di Roma.
https://ia600404.us.archive.org/27/items/bub_gb_6_KughwmdkcC/bub_gb_6_KughwmdkcC.pdf
- VARANO, Alfonso, *Opere scelte di Alfonso Varano*, Milano, Classici Italiani, 1818. Libro digitalizado de la Harvard University Library.
https://ia801201.us.archive.org/20/items/bub_gb_aikaAAAAYAAJ/bub_gb_aikaAAAAYAAJ.pdf
- VECCHIO, Alfio, *Il Romanticismo italiano*, Roma, Gremese, 1975.

- VERJAT, Alain, “Los grandes poetas románticos” en Javier del Prado *et al.*, *Historia de la literatura francesa*, s. trad., Madrid, Cátedra, 1994.
- VERRI, Alessandro, *Le avventure di Saffo, poetessa di Mitilene*, Roma, Stampator Vaticano, 1793. Libro digitalizado de la University of Toronto.
<https://archive.org/details/leavventuredisaf00verruoft/page/n7/mode/2up>
- VERRI, Alessandro, *Le notti romane*, ed. Renzo Negri, Bari, Laterza, 1967. Libro digital de la colección *Opensource*.
<https://archive.org/details/239VerriLeNottiRomaneSi270/mode/2up>
- YLLERA, Alicia, *Teoría de la literatura francesa*, Madrid, Síntesis, 1996.